Volume 6

MUSEOLOGIA e 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 6

POLITÉCNICO DE LEIRIA
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 6

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 6
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 Jabuticabeira" (2021) por Renan Florindo
Edição: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Politécnico de Leiria

ISBN 978-989-8797-62-9
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

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

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

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

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

ÍNDICE

Apresentação 7
Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino

Prologue
Public memory as the art of quality maintenance for societal development (some notes on mindset and the context) 13
Tomislav Sladojević Šola

El poder de la mirada y la fascinación por el objeto: de la colección privada al museo público, piedra angular de nuestro patrimonio 45
Laura Arias Serrano

Abordagens de avaliação de Programas de Educação em Museus 81
Louise Palma
Alice Semedo

Museus, mitos, espaços de fronteira: atravessamentos 114
Teresa Cristina Scheiner

Os desafios da Pós-Verdade e da Infodemia para a Museologia 152
Carlos Alberto Ávila Araújo

O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - MAFRO: um estudo de caso sobre musealização da Cultura Afro-Brasileira 183
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Museu Worikg (São Paulo, Brasil): a transmissão cultural Kaingang e a comunicação na pandemia do Coronavírus 240
Dirce Jorge Lipu Pereira
Susilene Elias De Melo
Marília Xavier Cury

A Educação no campo dos Museus no Brasil (1932-1958) 280
Ana Carolina Gelmini de Faria

O *Edifício 34* sob uma perspectiva museológica-patrimonial: apontamentos sobre ações expositivas no passado/presente 309
Emanuelly Mylena Velozo Silva
Sabrina Fernandes Melo

Museu Histórico De Bacurau: desejo de memória e resistência nas telas do cinema brasileiro 336
Silvana Pirillo Ramos
Geovanna Pirillo Carnevalle dos Santos

Uma trajetória de formação de agentes do patrimônio e museus no meio norte do Brasil 361
Áurea da Paz Pinheiro
Rita de Cássia Moura Carvalho

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 património nestes tempos?

Os museus desempenham um papel fundamental na oferta de espaços onde possamos refletir sobre o significado do património e da cultura hoje. Se por um lado os museus como espaços de memória nos permitem conhecer melhor o património cultural e natural, ajudando-nos a valorizá-lo, por outro lado, o património 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 património 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 perspetivas 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 património 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 património 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 património cultural muito diferentes do que os usamos até agora. Portanto, eles têm que estabelecer uma nova forma de se relacionar com os visitantes para que a comunicação seja mais fluida e uma relação mais próxima seja criada entre eles.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O percurso desta cooperação inicia-se com a publicação de quatro Dossiês Temáticos sobre "Museu, Turismo e Sociedade", respectivamente nos anos de 2014, 2015, 2017 e 2018, na Revista Iberoamericana de Turismo (RITUR), editada em conjunto pelo Observatório Transdisciplinar em Turismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Brasil, e pela *Facultat de Turisme* e *Laboratori Multidisciplinar de Recerca en Turisme* da *Universitat de Girona* (UdG), Espanha. Tais dossiês contaram com o apoio da REDMUS/UFPB para sua publicação entre 2014 e 2017, além do Instituto de História Contemporânea - Grupo de Investigação Ciência, Estudos de História, Filosofia e Cultura Científica (IHC-CEFCi) da Universidade de Évora (UÉvora), Portugal, assumindo a organização e assinatura como Editores. Já no ano de 2018, acrescentou-se ao apoio à publicação o CICS.NOVA/ESECS/IPLeiria.

Os dossiês objetivaram contribuir para as diversas áreas dedicadas a reflexões sobre os espaços museais e o conhecimento museológico, enfocando, sobretudo, uma perspectiva a partir do Turismo, lançando mão de análises sob dimensões sociais, antropológicas, históricas, políticas e econômicas, evocando, transversalmente, os conceitos de cultura, memória, património e educação na constelação das relações entre museus, turismo e sociedade apresentadas pelos autores dos artigos publicados.

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

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

Os autores que participam de todos os livros oferecem uma amostra muito variada e enriquecedora de quais são os desafios da Museologia atual e de como é necessário apostar em uma Museologia sustentável que leve em consideração a promoção, valorização e conservação do Património Cultural em conexão necessária prática e político-epistemólogica 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 perspetiva do que é produzido na atualidade no Brasil, na Espanha e em Portugal.

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

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

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

Visto tratar-se de publicação internacional, estes quatro livros apresentam em duas línguas oficiais, portugués 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 perspetiva de seu uso e de sua ampla divulgação como contribuição à evolução e futuro dos campos da Museologia e do Património.

Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino

Prologue

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

Tomislav Sladojević Šola
Chair of The Best in Heritage
Chair of European Heritage Association (EHA)
http://www.mnemosophy.com
https://independent.academia.edu/TomislavSola

1. The privilege of communication and the value of invoking

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. The unnumbered revolution and the changed value system

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Why would the libertarian world be concerning museums?

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

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

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

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

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

5. The value framework is always political

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL PODER DE LA MIRADA Y LA FASCINACIÓN POR EL OBJETO: DE LA COLECCIÓN PRIVADA AL MUSEO PÚBLICO, PIEDRA ANGULAR DE NUESTRO PATRIMONIO

Laura Arias Serrano
Universidad Complutense de Madrid, España
https://orcid.org/0000-0003-2781-2896

Los museos, como una de las piedras angulares de nuestro patrimonio, tienen una historia estrechamente unida a la historia del coleccionismo, sobre todo porque el museo es una mera colección con características especiales. Por eso la intención que nos mueve a escribir estas páginas no es otra que transitar por una práctica tan antigua como el propio hombre, aquella que hoy conocemos como *coleccionismo.*

En este proceso de coleccionar, el papel de *la mirada* es clave, pues ella es la que otorga a la pieza un significado especial asociado a lo mágico o religioso, a la idea de prestigio, al deseo de conocimiento o al placer de su contemplación. Esperamos también que este recorrido por la historia del coleccionismo nos permita descubrir los rasgos que han ido poniendo las bases del museo moderno, aquel que desde finales del siglo XVIII fue testigo de cómo las grandes colecciones privadas pasaron a convertirse en públicas, engrandeciendo con ello nuestro patrimonio.

1. Los primeros núcleos museológicos de la historia

Pero para que las primeras piezas reunidas por el hombre adquieran una cierta dimensión pública, habrá que esperar a la Grecia clásica y a sus míticos templos, erigidos en honor de un dios inaccesible, al que los fieles solo podían venerar en el *témeno*, la zona sagrada exterior. Un lugar que también acogía los ***thesaurus*** o pequeñas capillas votivas construidas por los habitantes de una determinada ciudad para guardar sus propias ofrendas, aquellas que, a diferencia de las depositadas en la *cella* o morada del dios, los fieles podían visitar para admirar su contenido; razón por la que en el siglo V

a.C. los santuarios acabaron convirtiéndose en atrayentes focos de peregrinación y disfrute artístico. Señal inequívoca de que el devoto o peregrino empezaba a valorar las obras allí expuestas, no solo por su carácter sagrado, sino por su belleza, riqueza material, exotismo o por sus aportaciones a la historia de *la polis*. Lo que hizo que muchas de estas obras, en las que el valor simbólico predominaba sobre el de uso, fueran calificadas por Krzysztof Pomian (1993, p. 49) como *semióforos* o "portadores de significados".

Sobre este asunto encontramos valiosa información en la literatura de viajes y en el testimonio de autores como Polemón de Atenas, Heródoto y, sobre todo, Pausanias, quien en su conocida *Descripción de Grecia* (siglo II) (1994) nos habla de santuarios, templos, altares, edificios públicos y de las obras que albergaban, adornando su relato con leyendas, referencias a cultos locales y acontecimientos históricos. Entre otras cosas Pausanias cuenta cómo los visitantes, tras haber orado al aire libre, solían pedir al sacristán encargado de los *thesaurus* que, previo pago de un óbolo, les mostrara las obras allí depositadas: desde sencillos exvotos o piezas de orfebrería, a trofeos históricos, curiosidades de la naturaleza o tablillas pintadas o *pinakés,* que con el tiempo darán lugar a las pinakotecas. Según Pausanias (1994, p. 70) la pinakoteca conocida más antigua se situaba en el ala norte de los Propileos de la Acrópolis de Atenas, y consistía en un recinto iluminado por dos ventanas abiertas al mediodía.

También en estos santuarios los sacerdotes se encargaban de consignar cada exvoto en un registro de entrada, incluyéndolo en el inventario general y velando por su conservación. Germain Bazin (1967), recogiendo el testimonio de Pausanias, nos habla de cómo en Atenas:

> […] se empecinaban los escudos votivos para evitar la corrosión de la herrumbre; en el Partenón había dispuestos depósitos de aceite a los pies de la Atenea Partenos, de Fidias, para evitar la excesiva sequedad de la atmósfera que hubiese disgregado la estructura compleja de la estatua criselefantina (p. 14).

Aunque estos lugares hoy son considerados como los primeros núcleos museológicos de la historia, en la Grecia clásica aún no puede

hablarse de auténtico *coleccionismo*, al faltar "la valoración histórica de los objetos artísticos como testimonio del pasado, el aprecio de la obra por su creador y la existencia de un mercado artístico en función de estos valores" (Morán, 1987, p. 21).

2. Un colegio de sabios como germen formal de la palabra museo

Si los santuarios griegos jugaron un importante papel en la *difusión* y *conservación* de las colecciones religiosas, la Grecia helenística sacó el arte de los templos para asociarlo a esa idea de *prestigio* buscada por los príncipes. Y lo hizo a través de iniciativas volcadas al estudio y salvaguarda de los testimonios materiales y documentales de su esplendoroso pasado. De ahí el auge de las bibliotecas y del coleccionismo artístico.

En este contexto de profundos cambios nace el término ***Mouseion***, que, pese a estar en la base de nuestra palabra *museo*, en la Grecia helenística se asocia a los santuarios consagrados a la sabiduría, origen de las escuelas filosóficas o instituciones de enseñanza superior que florecieron en Alejandría, Éfeso, Antioquía, Pérgamo o Esmirna. También ahora es cuando surgen los primeros estudios sobre la historia del arte griego. Ese fue el caso del desaparecido *Canon de Pérgamo*, una recopilación de propuestas que en Roma se convirtió en un valioso "manual del buen gusto para los aficionados al arte" (Bazin, 1967, p. 16).

Creado a finales del siglo III a.C por iniciativa de Demetrio de Falero, discípulo de Aristóteles, el *Mouseion* de Alejandría se concibió como centro de investigación o colegio de sabios, a la vez que como aparato de propaganda y prestigio del príncipe Ptolomeo II Filadelfo. En él convivían, a expensas del Estado, entre treinta y cincuenta eruditos: poetas, filósofos, médicos, matemáticos, geómetras, astrónomos..., en una fructífera relación intelectual al estilo del Liceo de Aristóteles o de la Academia de Platón. A este privilegiado lugar, situado posiblemente en terrenos del propio palacio, se accedía a través de dos grandes avenidas flanqueadas por árboles frondosos, había pórticos, exedras, estatuas y hasta un parque zoológico, un observatorio, salas anatómicas y laboratorios, un anfiteatro y una extraordinaria biblioteca, sin duda la más famosa de la antigüedad.

En dicha biblioteca, y en clara sintonía con las pretensiones helenísticas de Saber Universal, los preciados papiros se acompañaban de bustos de insignes sabios o filósofos, así como de *pinakés* representando escenas mitológicas o fábulas con una clara intención didáctica y moralizante. Y es que la presencia constante de piezas artísticas junto a los textos nos lleva a lo que en la pedagogía clásica se denominaba *arte de la memoria*, técnica recordatoria basada en el poder rememorativo de las imágenes, pues en el *mouseion* alejandrino los textos, además de leerlos y estudiarlos, había que recordarlos. Este método, que legitimaba al artista como *poeta mud*o o narrador visual, también se aplicó en la Biblioteca de Pérgamo, en donde, según Bazin (1967, pp. 15-16), en una sala para reuniones académicas se encontraron una serie de pedestales con inscripciones que antaño sirvieron de soporte a estatuas de Homero, Safo, Alceo, Herodoto…, conformando una especie de pequeño museo histórico, precedente de los que volveremos a ver en el Renacimiento. Asimismo, había junto a la biblioteca una enorme estatua de Atenea que, como diosa de la inteligencia, ocupaba un lugar de honor en estos santuarios de la cultura que eran las bibliotecas.

3. El peso de "lo público". Una ciudad convertida en museo

Mucho más pragmática va a ser la consideración del arte por parte de la antigua Roma, en donde las colecciones artísticas, muchas procedentes de botines de guerra, serán instrumentalizadas por el Estado como medio de propaganda política sobre los pueblos sometidos y los propios ciudadanos. Y es que, aunque la apropiación de objetos materiales o de esclavos fuera una práctica bélica habitual, "su adquisición debía respetar a los dioses y solo se justificaba si hacía visible el poder de Roma" (Jiménez-Blanco, 2014, p. 23). Esto explica que una parte importante del botín traído por los generales romanos se depositara en los templos, prevaleciendo su consideración como *trofeo* público, frente al carácter devocional y espontáneo de las ofrendas en la Antigua Grecia.

También estas colecciones artísticas acabarían convirtiéndose en una rentable inversión económica que propició el auge del mercado artístico, y la definición de todos aquellos aspectos que hoy en día sirven para tasar una obra de arte: la rareza, la originalidad, la

antigüedad, el valor de la serie, etc. En Roma serán muy frecuentes las ferias y ventas públicas que, anunciadas mediante grandes carteles, eran precedidas de exposiciones de las obras que iban a ser vendidas. En ellas las piezas más valoradas eras, además de los camafeos, las esculturas griegas de época arcaica, tan escasas que su demanda hizo florecer el mercado de copias, pues no olvidemos que los romanos lo que más valoraban del arte griego era la *idea* que subyacía bajo la obra y, en definitiva, la capacidad creativa de este pueblo singular. En este ambiente era lógico que alcanzara un gran desarrollo el coleccionismo privado, y que cada vez fueran más numerosos los palacios y villas que guardaban importantes obras de arte. Uno de los casos más relevantes fue l*a* Villa Adriana en Tívoli, en donde el emperador Adriano mandó construir templos, palacios, dos bibliotecas, dos termas, tres teatros, uno de ellos marítimo, y un estadio, conformando un inmenso conjunto urbanístico organizado en terrazas escalonadas, peristilos y zonas ajardinadas. Pero, además, flanqueando un canal de 220 metros de largo, hizo reproducir aquellas obras de arte que él más admiraba, con la idea de crear un verdadero microcosmos del imperio realmente hermoso. Entre ellas se encontraban "las cuatro copias intactas de las cariátides del Erecteón provistas de sus brazos, lo que acabó con la polémica relativa a la posición de los brazos de estas célebres figuras" (Bazin, 1967, p. 19).

Este abusivo acaparamiento de obras en manos privadas levantó las protestas del pueblo, a la vez que propició la primera medida del Estado en pro de la socialización del arte. Una actuación que partió del entonces consejero de Augusto, Marco Agripa (62-2 a.C.), quien en un magnífico discurso recordado por Plinio habló con contundencia de la oportunidad "de exponer al público [a su mirada] todos los cuadros y todas las estatuas…" (Bazin, 1967, p. 20), en vez de mantenerlas ocultas en villas y palacios. Esta propuesta hizo que emperadores y poderosos decidieran donar al pueblo obras de su propiedad, llenando de arte las vías públicas y, lo que es más importante, plantando la semilla de nuestra actual idea de Patrimonio.

Así, Cayo Suetonio (s.f.), en su *Vida de los Doce Césares,* cuenta, cómo Cesar "siendo edil, no se limitó a adornar el *Comitium*, el Foro y las basílicas, sino que decoró asimismo el Capitolio e hizo construir pórticos para exposiciones temporales, en los que exhibió al público parte de los numerosos objetos que había reunido" (pp. 4-5). También

Cesar, como apasionado coleccionista de gemas labradas, acabó donando al Templo de Venus Genitrix -erigido también por él- su Dactiloteca, conteniendo seis colecciones de piedras semipreciosas o camafeos.

Otro caso fue el del político e historiador Asinio Polión, quien, entre el 38 y el 28 a. C., fundó en el Atrium Libertatis, frente a este mismo templo y con el botín obtenido de su victoria contra los ilirios, la primera biblioteca pública de Roma (González Marín, 2014, p.206), en cuyo interior se exhibían numerosas piezas artísticas, entre las que destacaba el magnífico *Toro Farnesio* de la Escuela de Rodas.

Todas estas obras donadas al pueblo o consagradas a los dioses empezaron a llenar la ciudad, convirtiéndola en un verdadero museo. Había estatuas en las vías públicas, foros, jardines, santuarios, teatros, basílicas, termas… y, sobre todo, en los pórticos, donde los ciudadanos podías deambular protegidos del sol y la lluvia. Incluso algunos pórticos se construyeron especialmente para este fin, como el Pórtico de Octavio, un recinto cuadrangular rodeado por cuatro galerías abiertas en las que se exhibían piezas artísticas. En su interior acogía dos templos y una *schola* que era utilizada como biblioteca, galería de arte y salón para reuniones del Senado. Este pórtico acabaría convirtiéndose en el mayor conjunto artístico abierto al público de la Roma imperial.

Es también ahora cuando surge el término *museum*, pero asociado, más que a un edificio que alberga obras de arte, a aquellas villas destinadas a las charlas filosóficas, lo que de alguna manera volvía a acercarnos al *mouseion* helenístico. Asimismo existían dispersos por la ciudad otros recintos, en su mayoría de iniciativa privada, dedicados al arte como las *gliptotecas*, *dactilotecas* o *pinakotecas*; espacios estos últimos a las que Vitruvio (1987) se refiere en sus *Diez Libros de Arquitectura* con estas palabras, "A las galerías de pinturas, y demás oficinas que requieren luz perennemente igual, se dará -luz- por septentrión; pues el curso del sol no hace crecer ni menguar la luz de esta parte del cielo, sino que permanece todo el día en un estado mismo" (p.12).

Aunque estas galerías no eran museos propiamente dichos, sí contaban con un guardián o *aedituus* que se ocupaba de su vigilancia y conservación, y hasta podía servir de guía al público. Sin embargo, y dado que los robos eran frecuentes, los *aeditui* no solo estaban

obligados a depositar una fianza, sino que en algunos casos llegaron a responder de las colecciones a su cargo con su propia vida (Bazin, 1967, pp. 23-26).

4. La Iglesia como único refugio del arte. Atesorar más que coleccionar

Con la llegada de la Edad Media este proceso de democratización de la cultura sufrirá un brusco retroceso, al considerarse que todo lo anterior a la era cristiana estaba inundado por las tinieblas y las potencias del mal. Es cierto que hubo cortes principescas, como la carolingia, que trataron de recuperar ese noble pasado, así como un buen número de monasterios que se embarcaron en la transcripción de los textos clásicos, pero lo usual es que el mundo clásico, su cultura y su arte fueran tachados de paganos, y por ello estigmatizados.

En este contexto surgen, a partir del siglo VII, **las *Cámaras del Tesoro***, embrión de los futuros museos eclesiásticos. Estas solían situarse en pequeñas salas –generalmente abovedadas para evitar incendios-, anejas a iglesias, monasterios o catedrales, y ligadas frecuentemente a cortes principescas. Pensemos, por ejemplo, en tesoros legendarios como el de San Marcos de Venecia o el de Santa Sofía de Constantinopla, o en otros más modestos como el de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. Recintos de carácter reservado y misterioso a los que sólo algunos privilegiados podían acceder, lo que era señal inequívoca de que ya nada quedaba de ese carácter público que Roma había otorgado al arte.

Conformados en su mayoría por regalos de príncipes, cruzados o peregrinos, en los tesoros primaba, por encima de cualquier otra consideración, el valor simbólico-religioso y material de las piezas: desde ricos objetos litúrgicos, trofeos o reliquias -testimonios de un pasado cristiano que había que conservar- a todo un elenco de especímenes exóticos o maravillosos a los que se les atribuía poderes curativos o milagrosos, pensemos, por ejemplo, en aquellos grandes lagartos disecados que solían colocarse a la entrada de los recintos sagrados, siguiendo la creencia de que “el mal repele al mal”. Resulta curioso que en estos tesoros eclesiásticos algunas de las piezas más

admiradas fueran las que procedían de esa estigmatizada Antigüedad. Una paradoja de la que Bazin (1967) se hace eco con estas palabras:

> […] algunos objetos creados por la civilización antigua, el Islam o incluso el Extremo Oriente, que la Edad Media se sentía incapaz de reproducir, eran considerados como infinitamente preciosos; adquiridos con grandes dispendios, quedaban incorporados a las urnas o relicarios; de esta forma se han conservado las gemas y camafeos antiguos, por los cuales la Edad Media tuvo una verdadera pasión. Asimismo, no se dudó en incorporar a las orfebrerías sagradas las figuras de Cesar, de Germánico, de Júpiter o de otros dioses… (pp. 30-31).

Y prueba de ello es la *Cruz de Lotario* **(Fig. 1)** que aparece presidida por un camafeo con el rostro del emperador Augusto. Una pieza pagana que al ser incorporada a un objeto sagrado quedaba automáticamente *exorcizada*, de la misma manera que la efigie de Augusto pasaba a asimilarse a la de Cristo.

Dicho esto, no hay duda que en estas Cámaras del tesoro medievales las piezas, más que *coleccionarse* se *atesoraban*, creando conjuntos acumulativos, fantásticos e inconexos unidos no solo por su naturaleza *transcendente* o por ser, como nos dice María Dolores Jiménez-Blanco (2014, p. 42), potenciales reservas de carácter monetario muy útiles para la comunidad en situaciones de necesidad, sino por haberse convertido en una obligación para aquellos estamentos eclesiásticos o principescos que, en palabras de José Luis Cano de Gardoqui (2001), necesitaban confirmar su posición en lo más alto de la escala social:

> Los reyes, representantes de Dios en la tierra, representantes de lo *invisible*, se rodean de todo un conjunto de objetos de variada naturaleza… que se sitúan más allá de su instrumentalización física, más allá del placer estético que pudiera procurar su contemplación, para adquirir un significado

> *trascendente* en el que dicho objeto es portador de *signos* misteriosos, y actúa como mediador entre la realidad concreta y una serie de consideraciones abstractas de orden político, representativo y espiritual (p. 54).

Fig. 1 Cruz de Lotario con un camafeo representando el rostro de Augusto. Tesoro de la Catedral de Aquisgrán (siglo X). Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Germania_occidentale%2C_croce_detta_di_lotario%2C_1000_ca%2C_con_base_tardogotica_%28XV_secolo%29_01.jpg

5. De tesoro a colección. La recuperación del pasado clásico

El cambio de "tesoro" a "colección" se produce en el siglo XV con el Renacimiento, momento en el que se pasa de una cultura teocéntrica a otra antropocéntrica, y las obras comienzan a apreciarse por su calidad puramente artística o por contribuir a la recuperación del pasado clásico, pues no olvidemos que, al valor económico y de

prestigio que Roma otorgaba al arte, el Renacimiento, más intelectual y elitista, añadirá valores mucho más formativos y hedonistas.

Italia se convierte en la cuna de esta renovación humanística que traerá interesantes cambios al coleccionismo. Asistimos ahora a la creación de impresionantes colecciones de antigüedades que pasado el tiempo darán lugar a museos. Pensemos, por ejemplo, en las reunidas por los papas a lo largos de los siglos XV y XVI que hoy nutren los Museos Vaticanos. También el Renacimiento supuso un gran avance en el campo del *Mecenazgo* de la mano de grandes familias ávidas de prestigiar su estirpe gracias al arte, basta con que recordemos a los Medici en Florencia o los Gonzaga en Mantua, los Montefeltro en Urbino o los Este en Ferrara.

De todos ellos, los Medici fueron los que reunieron las colecciones más importantes, y, en concreto, **Lorenzo el Magnífico** el que más interés mostró por coleccionar piezas artísticas –incluidas las pinturas- con un criterio hedonista y erudito mucho más moderno. Así lo vemos en el Inventario del Palacio de la vía Larga, redactado en 1492 al morir Lorenzo, y en donde, a diferencia de lo que ocurría con sus antepasados, ya figuran pinturas y esculturas con designación de su autor, lo que no quiere decir que las joyas o las curiosidades siguieran estimándose mucho más que la pintura. Algo que queda claro si comparamos, por ejemplo, los 30 florines que podían pagarse por un Van Eyck, frente a los 6.000 en que podía estar valorado un cuerno de unicornio (Bazin, 1967, p. 46).

Tampoco sus colecciones estaban organizadas de forma sistemática y científica, pero Lorenzo sí empezó a preocuparse por su estudio y conservación, eligiendo a Bertoldo di Giovanni como conservador de sus mármoles, medallas y camafeos, y a Andrea del Verrocchio como su restaurador. Incluso, guiado por un cierto afán didáctico –y sin duda, de prestigio- decoró el patio de su palacio florentino con grandes medallones pétreos, que reproducían en el friso algunas de las piedras grabadas y camafeos más bellos de su colección. Quería que sirvieran de modelo a los artistas que allí se formaban.

Con él también alcanzó todo su esplendor la *Academia Neoplatónica* que su abuelo había creado en 1462 en la Villa medicea de Careggi, cerca de Florencia. Una academia del saber, presidida por un busto de Platón, que, junto a los textos y sin un orden establecido, acabó acogiendo el *Museo Dei Codici e Cimeli Artistici* (Bazin, p.46), un

lugar en el que Lorenzo guardaba su colección de gemas, joyas y antigüedades. Parece que por primera vez empezaba a utilizarse el término *Museo* con un sentido más cercano al actual.

Otra interesante aportación del Renacimiento, que refleja ese paulatino alejamiento de lo sagrado en favor de lo laico, fue el ***studiolo***, que debemos situar, según Jiménez-Blanco (2014, p. 43), a medio camino entre los Tesoros Medievales, cuya finalidad era el *acopio* de materiales de manera anónima y azarosa a lo largo del tiempo, y las Cámaras de las Maravillas manieristas, en donde un individuo coleccionaba ya de forma consciente y voluntaria objetos ligados a su personalidad y marco intelectual. Desde esta posición intermedia, el *studiolo*, como estancia privada pensada para el *conocimiento* erudito del príncipe, aportaba una dimensión *intelectual* a ese proceso que culminará al cabo de los siglos en el museo actual.

No es casual que el studiolo surgiera fundamentalmente en la Toscana, pues el hecho de que, a diferencia de Roma, esta región no contara con ruinas ni vestigios del mundo clásico, hizo que los príncipes humanistas se vieran obligados a recurrir al estudio de los textos, aquello que hasta entonces habían permanecido a buen recaudo en las bibliotecas de los monasterios.

El *studiolo* humanista por antonomasia fue el de **Federico III de Montefeltro** en el Palacio de Urbino (1476), **(Fig. 2)** fiel reflejo de su dueño y de sus aspiraciones como hombre de acción y amante del estudio y de la vida reflexiva. Alejada del ajetreo de la Corte, era esta una preciosa y luminosa estancia –símbolo de la armonía existente entre hombre y naturaleza– rodeada de armarios decorados con suntuosas marqueterías de nogal que, mediante exquisitos *trampantojos,* representaban ventanales abiertos al campo con naturalezas muertas y animales, estanterías con libros, tinteros, relojes de arena o instrumentos musicales, así como alegorías de las letras, las artes, la ciencia y la guerra. En su parte alta se situaba una doble fila de veintiocho retratos de sabios, realizados por Justo de Gante, primer intento racional de crear una galería de hombres ilustres.

A este lugar el príncipe solía retirarse no solo para estudiar textos clásicos, sino para deleitarse con la contemplación de algunos de sus más preciados objetos, reafirmándose como el centro de ese pequeño universo personal, que, según Jiménez-Blanco (2014, p. 45), se organizaba a partir de un punto focal reservado al príncipe, que al

ocuparlo demostraba simbólicamente su control sobre el saber antiguo y moderno, sobre el mundo natural y artificial. El *Studiolo* se convertía así en una síntesis del mundo conocido además de un encuentro con la herencia clásica.

Fig. 2. Vista del Studiolo de Federico de Montefeltro en el Palacio de Urbino (1476). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_da_Montefeltro#/media/Archivo:Studiolo_Montefeltre.jpg

6. El hombre se aleja de la naturaleza en su búsqueda de lo maravilloso

A partir de 1520, tras el paréntesis clasicista y la llegada del manierismo, el hombre pierde la seguridad en sí mismo y adopta actitudes anticlásicas e individualistas que le hacen alejarse de la naturaleza cuyos misterios le angustian.

Este cambio de mentalidad coincide con la edad de oro del coleccionismo y con la proliferación de inventarios y catálogos que nos muestran ordenadas colecciones, donde el objeto interesa sobre todo por lo que enseña, por lo que puede descubrirnos del universo y sus secretos. Junto a los textos y al arte empiezan a adquirir protagonismo las piezas raras, los prodigios de la naturaleza y lo *maravilloso*, que

justifica el retorno a las creencias mágicas, a la alquimia y a la astrología, vías alternativas para buscar respuestas.

Esta manera diferente de enfocar el coleccionismo no calará de igual forma en Italia que en el resto de los países europeos, debido a que en el *Cinquecento* la presencia del espíritu humanista y de la cultura clásica hará que el *arte* siga despertando más admiración que los especímenes naturales o lo simplemente *maravilloso*. El caso más claro lo tenemos en **Francisco I de Médici**, "el príncipe del studiolo" tan poco proclive a los asuntos de Estado, como infatigable estudioso del arte del vidrio, la metalurgia, las piedras duras y la alquimia.

En 1570 encarga a Giorgio Vasari la construcción de una pequeña estancia privada en el primer piso del Palacio Vecchio, donde poder refugiarse del bullicio cortesano y guardar los productos de sus múltiples aficiones. Comparado con el amplio y luminoso *studiolo* humanista de Urbino, el de Francesco, sin ventanas, recibía la luz exclusivamente de una vela o candil, lo que lo convertía en un *microcosmos* hecho a la medida de su dueño, en un espacio mágico apartado de ese entorno natural que lo desborda y sobrecoge. Las colecciones, desde especímenes naturales y piezas artísticas a productos de laboratorio, se guardaban en los diecinueve armarios que rodeaban la estancia, ocultos tras unas puertas secretas pintadas con escenas alusivas a los objetos que cada armario contenía, y que previamente habían sido clasificados por su afinidad con los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego. Un complejo programa iconográfico, inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio, que planteaba la *relación dinámica* entre arte y naturaleza, como demostración de que el hombre del siglo XVI era capaz de *transformar* el mundo y la naturaleza mediante la técnica y el *artificio*. El *studiolo* se convertía así en la representación plástica del Cosmos y de todos sus elementos, en la metáfora de un mundo ordenado y comprensible donde el hombre por fin podía sentirse seguro.

Pero donde enraizará con más fuerza esta cultura de la curiosidad manierista va a ser en las cortes centroeuropeas de la 2ª mitad del XVI, testigos del nacimiento de l**as Cámaras de las Maravillas o *Wunderkammer***, unas estancias principescas destinadas a acoger cualquier objeto o espécimen pero siempre partiendo de un principio de *excepcionalidad*: seres anómalos, accidentes de la naturaleza, formas fantásticas..., reflejo de ese *todo*

escondido que más que en lo *normal* se manifiesta en lo monstruoso y extraordinario. De ahí que, en estas cámaras, junto a las colecciones perfectamente clasificadas y ordenadas en armarios o estantes, encontremos colgadas en techos y paredes todo tipo de extravagancias, en una mezcla curiosa e inquietante a juzgar por los grabados y descripciones literarias de la época.

Pero en las *wunderkammer* también había un componente *exhibicionista* que nada tenía que ver con el recogimiento intelectual de los *studiolos*, pues ahora el príncipe busca sorprender e inquietar con un doble objetivo. Por un lado, propagandístico, como forma de demostrar su poder y satisfacer su vanidad, y por otro, intelectual, encaminado a profundizar en aquellas disciplinas que podían ayudarle a desvelar los secretos del universo.

Lo cierto es que, gracias a la vehemente y entusiasta actividad de acopio llevada a cabo por estos príncipes manieristas, se irán conformando las grandes colecciones reales europeas, germen de los futuros museos nacionales. Llegados a este punto, debo aclarar que en 2007 visité las colecciones de Alberto V de Baviera en Munich, de Fernando II del Tirol en Ambras y de Rodolfo II de Praga en Viena. Y lo hice con la intención de identificar y poner al día la ubicación actual de las piezas que Julius von Schlosser cita en su libro *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío* (1988). Como era de esperar, y sin que ello desmerezca la gran calidad de esta publicación, texto de referencia para el estudio de las cámaras manieristas centroeuropeas, pude comprobar que los cambios que se han producido son muy notables tanto en la ubicación y organización de las colecciones, como en lo que se refiere a la identificación de las piezas y de los espacios que las acogen, algo lógico si pensamos que el libro se publicó por primera vez en 1908, siendo la 2ª edición -que es la que yo he manejado- de 1923.

Dicho esto, y teniendo en cuenta los datos que obtuve tras visitar personalmente las colecciones, me gustaría detenerme brevemente en la figura del **Duque Alberto V de Baviera**, creador de una de las colecciones más importantes de su época. Según el Inventario de 1598 -realizado tras la muerte de Guillermo V, hijo y sucesor de Alberto V- la Cámara Artística, formadas por 3.407 piezas, era un verdadero revoltijo de objetos curiosos y obras de arte. Unas colecciones, que, tras sufrir grandes pérdidas a consecuencia de robos

y sucesivas guerras, hoy se presentan en diez salas de la Residenz de Munich, perfectamente ordenadas en función del material: desde especímenes naturales como piedras bezoar, conchas o huevos de avestruz, a exquisitas jarras, copas o variados recipientes tallados en cuarzo, calcedonia, cristal de roca..., todos ellos engarzados en oro y piedras preciosas.

Junto a su labor como coleccionista, el duque patrocinó el primer tratado museológico que apareció en el norte de Europa: el *Theatrum Sapientiae* (1565), escrito por su médico de cámara, el flamenco Samuel Quiccheberg, que proponía estructurar la gran colección ducal en cinco secciones: las piezas asociadas a la genealogía y prestigio del señor; la cámara artística de antigüedades; el gabinete de ciencias naturales; los productos de la tecnología y artes mecánicas y, por último, la colección de pinturas y grabados en cobre. Recomendaciones que, aunque no llegarían a ponerse en práctica en la colección muniquense, sí fueron tomadas como referencia en otras cortes europeas.

Se debe también a Alberto V la creación, en la planta baja de la Residenz de Munich, del *Antiquarium* **(Fig. 3)**, primer recinto concebido en Alemania como museo. Esta enorme galería abovedada de inspiración romana, prolijamente decorada con figuras alegóricas, vistas de ciudades y grutescos -inspirados en la Domús Aurea de Nerón-, fue concebida para exhibir la colección de esculturas antiguas del duque, que aparecía colocadas en medio de la decoración manierista de los muros, como camafeos incrustados en un joyero.

Mucho más poseído por el ansia de coleccionar encontramos al **archiduque Fernando II del Tirol**, que en el castillo de Ambras, situado en plena naturaleza a pocos kilómetros de Innsbrück, creó el *Museum Ferdinandeum*. Un lugar que, en palabras de Schlosser (1923), acabaría convirtiéndose en "uno de los mayores centros de atracción para todos los viajeros distinguidos e ilustrados que en su *tour de monde* pasaban por Tirol" (p. 65). Algo que no debe sorprendernos si pensamos que Ambras reunía todos los espacios propios de un gabinete principesco de la época: una *Kunskammer* o gabinete de arte, una *Schatzkammer* o tesoro de orfebrería, una *Wunderkammer* o gabinete de curiosidades de la naturaleza, y una *Rüstkammer* o gabinete de armaduras de parada. Esta última contaba, además, con el *Armamentarium Heroicum* (1601), hoy considerado el "primer catálogo

de este tipo, procedente de una gran colección, que apareció a través de la imprenta" (Schlosser, 1988, p. 67). Los ciento veinticinco grabados en cobre que lo ilustran, de intencionalidad claramente propagandística al recordarnos el importante papel jugado por la casa de los Habsburgo a lo largo de la historia, también nos hablan de un interés didáctico y museográfico sin precedentes por parte del archiduque.

Fig.3. El *Antiquarium* del duque Alberto V de Baviera. Residencia de Múnich (1569-1571). Fuente: Foto Laura Arias.

En cuanto a la *Wunderkammer*, única cámara de arte renacentista que sigue en su ubicación original, sabemos cómo era no solo gracias al *Inventario* de 1596 en el que se describe cómo estaba dispuesta a la muerte del Fernando II, sino a la labor de recuperación llevada a cabo muchos años después por el Kunsthistorische Museum de Viena. Según recoge Schlosser (1988, pp. 65-67), en 1605, tras la muerte del archiduque, su hijo mayor vendió la colección por 170.000 florines al emperador Rodolfo II, pasando de esta forma al Estado, pero con la condición de que permaneciera en Ambras. Una decisión que con

el paso de los años acabó sumiendo a los edificios y colecciones en el más terrible abandono. Afortunadamente en 1806 el Kunsthistorisches Museum emprendió una serie de actuaciones para reordenar y catalogar las colecciones, labor que se continuaría a lo largo del siglo XIX.

Habrá que esperar, no obstante, a 1974 para que el Kunsthistorische Museum de Viena, tras restaurar y catalogar todas las piezas, lleve a cabo la musealización de la Wunderkammer con el objetivo de devolverle su aspecto original. Esto explica que la descripción que hace Schlosser de Ambras en su libro de 1923 no se corresponda del todo con lo que yo vi en mi viaje de 2007 ni con su organización actual.

Concebida como verdadero compendio del universo, hoy la Wunderkammer la conforman veintidós grandes armarios de madera de pino –en origen eran dieciséis-, dispuestos dorso contra dorso y pintados de distintos colores. En ellos se exhiben las colecciones, primero ordenadas según su material y después según la técnica. Por ejemplo, el Armario nº 6, de color azul, contiene piezas de coral no trabajado, mientras que el nº 12, de color blanco, objetos de vidrio veneciano y mayólicas. De las paredes y del techo cuelgan cornamentas, un tiburón y un cocodrilo disecados..., así como retratos de personajes deformes, considerados "maravillas de la naturaleza", o que han vivido historias extraordinarias, como el noble Gregor Baci a quien una lanza le atravesó la cabeza, y, pese a todo, vivió.

Pero la Cámara de las Maravillas más fascinante de la época fue, sin duda, la creada por el melancólico y sombrío **emperador Rodolfo II de Praga**, sobrino de Felipe II, bajo cuya supervisión él y su hermano Ernesto pasarían ocho años en España (1563-1571), durante los cuales, y gracias al conocimiento de las colecciones filipinas, fueron conformando su gusto. Convertido como su tío en un extraordinario mecenas de las artes y las ciencias, Rodolfo II hizo de Praga el mayor foco de atracción cultural de Europa.

En los primeros años de su reinado, estimulado por conocer la belleza y variedad de la creación divina, Rodolfo centró su mirada en el mundo natural. De ahí que en los jardines del castillo de Hradçany, su residencia imperial, se cultivaran todo tipo de árboles y flores, y se acogiera a un buen número de animales exóticos procedentes de países lejanos: guacamayos africanos, cacatúas de las Molucas, faisanes,

dromedarios, uros, gacelas, águilas, leones, tigres… y hasta el primer dodo –especie hoy extinguida- que llegó a Europa desde isla Mauricio. Unos jardines que, en palabras de Pablo Jiménez Díaz (2001, pp. 148-152), habían perdido el sentido unitario y decorativo de los jardines vieneses o italianos, para convertirse en verdaderos *laboratorios* naturales, donde viveros, jaulas, estanques, fosos o terrazas surgen de manera desordenada y aleatoria. Pues, aunque parezca que es el hombre quien regula y ordena la naturaleza, también esta se impone, devolviendo al hombre a su estadio original.

En un lugar destacado del castillo se ubicaba la *Wunderkammer*, de la que poseemos muy poca información. Según recoge Schlosser (1988, p. 126), el inventario más antiguo de la colección redactado en 1621, nueve años después de la muerte del emperador, solo menciona los nombres de los artistas al lado de los cuadros. En cuanto al de 1648, realizado treinta y seis años después, y poco antes de que el palacio fuese saqueado por las tropas suecas -de ahí que fuese redactado a toda prisa y con gran tosquedad-, no solo contiene importantes errores, sino que se limita a enumerar los 800 cuadros de la galería de pinturas describiendo los temas, pero sin citar a ningún autor, algo inimaginable en un inventario italiano de la época.

Construida en 1605, la Wunderkammer constaba de cuatro habitaciones abovedadas, con ventanas que solo se abrían para el emperador, pues, diferencia de los príncipes de su tiempo ansiosos de exhibir sus colecciones, Rodolfo II las ocultaba celosamente, de ahí que su visita, reservada sólo a algunos privilegiados, tuviera casi el carácter de una iniciación. Siguiendo el inventario de 1621, cuenta Schlosser (1988, p.137), que en ella todo aparecía en completo desorden, mezclándose las piezas artísticas y mecánicas con las rarezas naturales: fetos malformados, piedras bezoares, enormes gusanos, raíces de mandrágora…, junto a objetos mágicos, autómatas, relojes, cajitas con imanes y clavos de hierro, quizá del arca de Noé…, así como un buen número de trabajos en piedras semipreciosas. El gran protagonismo de lo raro y maravilloso, que producía en el visitante una enorme sensación de curiosidad y desasosiego, coloca esta cámara de las maravillas en una de las más impresionantes de la época, como si el coleccionismo manierista brillase con su máximo resplandor en vísperas de su extinción.

Un rasgo que diferencia esta colección de otras de la época, es la cada vez más apabullante presencia de la pintura, solo superada por la de otro príncipe manierista: su tío Felipe II. Como buen Habsburgo a Rodolfo le interesaba el arte europeo, desde artistas ya consagrados como Brueghel el viejo, Durero, Tiziano o Correggio, a otros que, como Bartholomeus Spranger, acabarían dando forma bajo su patrocinio a esa estética extraña y refinada hoy conocida como *Arte Rodolfino*. Pero, sin duda, el pintor que mejor reflejó la complejidad intelectual de este coleccionista fue el pintor milanés Giuseppe Arcimboldo, quien en el *Retrato del archiduque como Vertumno* (1590) **(Fig. 4)**, dios de origen etrusco que representaba la abundancia de frutos en las diversas estaciones del año, hace un guiño a la iconografía imperial de los Habsburgo (Stepanek, 1991, pp. 202-203), convirtiendo las flores y los frutos en alegorías de la eterna primavera propiciada por el Buen Gobierno del monarca. Nada más lejos de la realidad, si pensamos que durante su mandato se vivió el lento desmoronamiento del Imperio, ante la impasible mirada de este príncipe manierista, únicamente obsesionado por acrecentar sus colecciones, aquellas que, tras su muerte y como consecuencia de múltiples saqueos, acabarían disgregándose para siempre.

7. Galerías de pinturas. Chapuzas, pastiches y pinturas de gabinetes

La idea de que el *conocimiento* es un asunto puramente científico, donde el arte no tiene nada que aportar, es defendida en el S. XVII por los filósofos Francis Bacon y René Descartes. En concreto, **Francis Bacon**, pese a ser asiduo a las reuniones que en tiempos de Carlos I de Inglaterra tenían lugar en el jardín repleto de antigüedades del conde de Arundel, describe en su novela utópica *Nueva Atlántida* (1626) su viaje a un mundo mítico -Bensalem- en donde los hombres logran la felicidad gracias a una perfecta organización social, centrada en el control de la naturaleza y en los preceptos científicos. Allí situaba un enorme y complejo centro de enseñanza e investigación: ***La Casa de Salomón***, en algo parecida al *Museion* de Alejandría, y donde se sucedían grutas que imitan minas naturales, oficinas químicas, altas torres para el estudio de las estrellas y de los fenómenos atmosféricos, huertas y jardines botánicos, parques zoológicos...

Fig.4. Giuseppe Arcimboldo: *Retrato del emperador Rodolfo II como Vertumno.* Óleo sobre lienzo (1590) (Palacio Skolosters. Suecia). Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b5/Vertumnus_%C3%A5rstidernas_gud_m%C3%A5lad_av_Giuseppe_Arcimboldo_1591_-_Skoklosters_slott_-_91503.tiff/lossy-page1-826px-Vertumnus_%C3%A5rstidernas_gud_m%C3%A5lad_av_Giuseppe_Arcimboldo_1591_-_Skoklosters_slott_-_91503.tiff.jpg

Un complicado organismo que se convertirá en el embrión de interesantes iniciativas ilustradas, como la que más de un siglo después llevaría a cabo el rey Carlos III en su Ciudad del Saber, ubicada en el Salón del Prado madrileño.

En el siglo XVII, y como fruto de esta definitiva separación entre el arte y la ciencia, encontramos, por un lado, gabinetes de historia natural o científicos de los que van a derivar tanto los Gabinetes de Historia Natural del XVIII como los actuales museos de Ciencias Naturales, de Ciencia o Tecnología. Y por otro, colecciones artísticas cada vez más especializadas y con un claro interés por *la pintura*. Un género que, según Pérez Preciado (2010), acabará convirtiéndose "en el principal elemento de representación cortesana, por encima incluso de las armas. El poder de un príncipe no se medía exclusivamente por el valor militar, sino también por su gusto y su afición pictórica" (p.126). Lo que explica que en colecciones tan personales como la de Felipe IV, Carlos I, el archiduque Leopoldo Guillermo o el Cardenal Mazarino las preocupaciones estéticas del propio coleccionista fueran tenidas en cuenta, tanto o más que el resto de temas políticos y representativos antaño tan importantes

El interés por este género llevó a que no hubiera palacio o mansión que no contara con una pequeña o gran galería donde exponer sus pinturas, anunciando lo que serán nuestras actuales pinacotecas. Pero de la mano de la pintura no solo triunfará la *galería*, como espacio expositivo amplio y despejado que favorecía la contemplación de las obras, sino que surge ***la Pintura de Gabinetes***, un nuevo género pictórico que reproducía a pequeña escala galerías repletas de cuadros, unas veces reales y otras inventadas, como forma de mostrar la elevada posición social del propietario.

En la primera mitad del XVII, y gracias al patrocinio de los monarcas-gobernadores de los Países Bajos residentes en Bruselas, **los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia**, estos gabinetes pintados representan colecciones imaginarias de contenido moralizante o alegórico asociado a los propios intereses artísticos o intelectuales del comitente. Así lo vemos en la serie dedicada a *Los cinco sentidos* (1617-1618), hoy en el Museo del Prado, realizada por Jan Brueghel de Velours y Peter Paul Rubens, protegidos de los archiduques. Estas cinco pequeñas pinturas, cada una dedicada a un sentido, juegan con la ambigüedad espacial, permitiendo que la

naturaleza penetre en un interior palaciego repleto de cuadros, animales, plantas y todo tipo de preciosos objetos a través de los cuales se manifiesta la creación divina.

Pero cuando este género alcanzará todo su esplendor será en la segunda mitad del XVII, y lo hará con **el Archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo**, gobernador de los Países Bajos desde 1647. Como gran amante de las artes, reunió una exquisita colección pictórica, eligiendo como conservador y pintor de Cámara a David Teniers *el Joven*. En 1660 Teniers publica el *Theatrum Pictorium,* primer catálogo ilustrado de una colección de pinturas, en el que se reproducían 244 pinturas de las 517 que formaban la colección de maestros italianos del archiduque. Para ello, previamente tuvo que copiar a pequeña escala cada uno de los cuadros, con el fin de que estas "chapuzas" o "pastiches", como él las llamaba cariñosamente, sirvieran de modelo a los grabadores. Unas pinturas que hoy se encuentran dispersas por distintos museos.

Teniers también difundió la colección de su mentor a través de una serie de pinturas de gabinete que representaban la galería, y que, como aquella que el archiduque regaló en 1647 a su tío Felipe IV, **(Fig. 5)** tenían en común: el amplio gabinete captado desde un punto de vista alto, los cuadros llenando totalmente las paredes, y al fondo otra estancia repleta de libros y más pinturas. Centrando este escenario repleto de guiños propagandísticos aparece el archiduque, que, como coleccionista moderno y verdadero entendido, charla con su propio pintor de Cámara o con algunos *viri eruditi*, como es el caso, según Pérez Preciado (2010, p. 126), de Alonso Pérez de Vivero y Menchaca, Conde de Fuensaldaña, que participó en la adquisición de la mayoría de las obras exhibidas en el gabinete, y que aquí aparece delante del propio Teniers.

A diferencia de las pinturas de gabinete de principios de siglo, aquí encontramos una colección concreta con obras perfectamente identificables, que, además de prestigiar a Leopoldo Guillermo, convierten el lienzo en un *cuadro- catálogo* (Pérez Preciado, 2010, p. 126) o fuente visual esencial para conocer el contenido de aquellas colecciones principescas, que con el tiempo acabarán enriqueciendo nuestros grandes museos.

Fig. 5. David Teniers el joven: *Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*. Óleo sobre lámina de cobre (1647–1651) (Museo del Prado). Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Teniers-galeria-prado.jpg

8. El siglo de las luces y el nacimiento del museo moderno: ¡La deseada apertura de las colecciones!

A mediados del siglo XVIII las ideas ilustradas traerán nuevos aires de modernidad a una sociedad que comienza a valorar la *educación* como motor del progreso. De ahí que se promueva la creación de instituciones que la fomenten como bibliotecas y museos, sin olvidar las Academias de Bellas Artes, que entre sus actividades contemplaban la realización periódica de exposiciones, germen de aquellos museos dependientes de las academias.

También son años en los que empieza a tomar fuerza un tipo de coleccionista erudito y apasionado de la Antigüedad, que, cansado de las evanescencias rococó, se enfrenta al arte desde un punto de vista metódico y especializado, poniendo las bases de los futuros museos arqueológicos. Pero, más que por el arte o la arqueología, el coleccionista ilustrado sentirá pasión por los Gabinetes de Historia Natural, pues el estudio de la naturaleza se concibe asociado a la economía y a la producción de bienes, constituyendo un instrumento clave en el desarrollo social, el progreso y la prosperidad humana.

Esta afición por las ciencias naturales, de larga tradición en los países anglosajones, también la encontramos en España, y en concreto en la figura del rey **Carlos III**, que en 1771 crea en el madrileño Palacio de Goyeneche -hoy sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- el ***Real Gabinete de Historia Natural***, una institución que hacía tiempo que los ilustrados españoles reclamaban, y con la que ya contaban ciudades como Ámsterdam, Viena, Estocolmo, Venecia, Londres o París.

En este proyecto desempeñó un papel crucial el ecuatoriano don Pedro Franco Dávila, que había donado al monarca su inmensa colección de especímenes, piezas etnográficas, mapas, objetos artísticos… y su completísima biblioteca. Abierto al público en 1776 -y con Dávila como Director- este Real Gabinete se convirtió en una institución muy visitada y alabada por españoles y extranjeros, fundamentalmente, y como recoge el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (1784), por la riqueza y metódica presentación de las colecciones "… arregladas y dispuestas en unos grandes y espaciosos estantes de caoba, primorosamente trabajados, con sus cristales finos por delante para que no se pueda introducir polvo" (pp. 18-21).

El Real Gabinete contaba con minerales y piedras preciosas, cuadrúpedos, volátiles e insectos, mariscos, peces, fósiles, maderas y semillas, antigüedades…, así como con el Tesoro del Delfín, una preciosa colección de vasos y objetos de cristal de roca y piedras semipreciosas talladas, engarzadas en oro y plata, que el Gran Delfín de Francia había dejado en herencia al rey Felipe V, padre de Carlos III.

En cuanto su accesibilidad, el médico y clérigo británico, Joseph Townsend, en su libro *Viaje por España* (1988), escribía: "… el gabinete de historia natural abre sus puertas a todos. No es necesario obtener

un pase, y cualquier persona de aspecto decente puede recorrer sus salas y examinar lo que guste dentro del horario establecido".

Esta vocación claramente ilustrada de promocionar la *educación*, llevó al Real Gabinete a acoger en su seno desde 1787 los *Estudios de Ciencias Naturales*, y a publicar desde 1799 la que sería la primera revista científica española: *Anales de Historia Natural*. Este interés por las ciencias, y el hecho de que fuera una colección naturalista, la primera que se abrió al público en España, no deja de ser algo puntual propiciado por el interés de Carlos III por las ciencias naturales, que, a diferencia de los monarcas de la dinastía de los Austrias, jamás sintió interés alguno por las bellas artes. De ahí el caso omiso que el monarca hizo a su pintor de cámara, Anton Raphael Mengs, que ya en una carta a Ponz expresaba "su deseo de que en una galería del palacio de Madrid se reuniera lo más selecto de las colecciones regias, dispersas por los diferentes Sitios Reales, convirtiéndose en fuente inestimable de instrucción para artistas y estudiosos" (Morán, 1987, p. 38).

Dado que el siglo XVIII seguirá demandando una especialización cada vez mayor, así como la necesidad de ordenar las colecciones, no es casualidad que por estas fechas saliera a la luz: la *Museographia Neickeliana*, escrita en Hamburgo en 1727 por el comerciante Kaspar Friedrich Neickel. Este texto, recientemente estudiado por Alicia Vallina (2020), y hoy considerado como uno de los tratados de museología más importantes de la historia, era un completísimo compendio de las principales colecciones y cámaras de arte y naturaleza de la época -agrupadas en torno a las principales ciudades del mundo-, que además de hablarnos de lo que para su autor debía ser el museo *ideal*, ofrecía una serie de recomendaciones sobre cómo estudiar y exponer las obras.

Es en este contexto donde van a nacer el *British Museum* (1759) y el *Museo del Louvre* (1793), los dos primeros museos europeos que podemos denominar ya plenamente *modernos*, y que ilustrarán, respectivamente, la corriente museológica anglosajona y la francesa.

Apenas habían transcurrido setenta años desde la apertura del *Ashmolean Museum* de Oxford (1683), primer museo de carácter público y finalidad claramente científica, que pondría las bases de la corriente museológica anglosajona, cuando en Inglaterra se creaba la primera institución museológica de carácter nacional, que, a diferencia

del Louvre o de otros grandes museos europeos, no tendrá su origen en las colecciones reales. Nos referimos al **British Museum de Londres**, creado gracias a la decisión del médico y naturalista inglés, **Sir Hans Sloane** (1660-1753), de donar al Estado británico su biblioteca y sus colecciones privadas, formadas por más de 80.000 piezas, entre manuscritos, especímenes naturales, materiales exóticos y antigüedades de Egipto, Grecia, Roma, Extremo y Medio Oriente, y América.

Según relata el que fue director del Museo Británico entre 1992 y 2002, Robert G. W. Anderson (1995, pp. 179-180), en 1753 Sloane dejó dispuesto en su testamento que su valiosísima colección fuera entregada, por una suma *simbólica* de 20.000 libras, al rey Jorge II para que así pudiera ser disfrutada por la nación británica. Si no era aceptada debía ofrecerse -por este orden- a las Reales Academias de Ciencias de París, San Petersburgo, Berlín o Madrid. Al no disponer el monarca de ese dinero, el Parlamento convocó una lotería en la que recaudó 95.000 libras, con las que no solo se pudo adquirir la colección sino una mansión, la *Montagu House*, para convertirla en museo.

Así fue cómo el British Museum, nacido como verdadero homenaje a la ciencia universal, abrió sus puertas al público el 15 de enero de 1759, acogiendo conjuntamente museo y biblioteca. Según recoge G. Bazin (1969), el valor que en los museos anglosajones siempre se dio a la investigación y al estudio, explica que, desde sus orígenes, el British Museum estuviera "destinado principalmente a los eruditos y a los estudiosos ingleses o extranjeros, para ayudarles en sus investigaciones en todos los campos del conocimiento o en el dominio de cualquier rama del saber" (p. 147).

Por otro lado, aunque en sus estatutos se hablaba del uso *público* y *gratuito* que debía darse a las colecciones, Anderson (1995) nos recuerda que visitarlas no era algo trivial:

> […] el acceso no era muy fácil, ni siquiera para los estudiosos y curiosos. Para la visita había que pedir una entrada al portero y el permiso, en cada caso, del bibliotecario mayor o del director. Los visitantes debían acudir a determinadas horas y hacer el recorrido en grupos de cinco, conducidos por un empleado. Los testimonios de la época indican que

> los guías llevaban a los visitantes a tal velocidad que a duras penas -aturdidos y abrumados- podían ver los objetos (p. 180).

Pese a que la historia natural siguió teniendo un gran protagonismo en el museo, pronto empezaron a llegar importantes colecciones arqueológicas, desde la célebre *piedra Rosetta*, al famoso *Discóbolo* o a los mármoles del Partenón, que pese a su valor eran consideradas *curiosidades*. Este acopio de piezas saturó el museo y obligó a que en 1852 se encargara a Robert Smirke el edificio actual, de estilo neogriego e inspirado en los Propileos de Atenas. Estos problemas de espacio se solventaron definitivamente en 1881, treinta años después, con la segregación de las colecciones de historia natural a una nueva sede de aire victoriano, a medio camino entre una catedral y un imponente espacio industrial, que actualmente alberga el Museo de Historia Natural.

Como museo histórico, fundamentalmente de antigüedades, hoy el British intenta reunir, más que piezas espectaculares, objetos documentados, lo que convierte sus colecciones en una gran biblioteca de consulta cuya finalidad es por un lado, la de preservar de manera enciclopédica los objetos producidos por el hombre, y por otro, honrar a Dios por ser el creador del Universo. No olvidemos que este museo nació en la época de la Enciclopedia Británica, y en un país anglicano.

Pero, aunque el British fue sin duda el primer museo financiado directamente por el Estado, su creación no tuvo en Europa la repercusión que tres décadas después lograría el **Museo del Louvre** (1793), al erigirse en buque insignia del gran cambio propiciado por la Revolución Francesa y su deseo de acercar la cultura al pueblo. Algo que ya empezó a gestarse durante el reinado de **Luis XVI** (1774-1789) y sus asesores: el **Conde D´ Angiviller**, que fue quien eligió como sede del futuro museo la Gran Galería del Palacio del Louvre, y el pintor **Huber Robert**, que, como conservador de las colecciones desde 1784, se ocupó de trasladar al Louvre, desde los palacios de Versalles y Luxemburgo, las obras reales. De Robert, además, nos queda una serie de nueve pinturas en las que, a modo de crónica, nos muestra la controvertida transformación arquitectónica y museográfica de la Gran Galería del Louvre. **(Fig. 6)**

Fig. 6. Hubert Robert: La Gran Galería del Louvre. Óleo sobre lienzo (c.1795) (Museo del Louvre). Fuente: https://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A-8Y3GJW/$FILE/Hubert_robert-the_grande_galerie.Jpg

Habrá que esperar a la Revolución Francesa para que se complete este proceso de democratización del arte, que posibilitará de forma radical que un gran número de obras, confiscadas al rey, a la Iglesia o a particulares, acabaran nacionalizándose. El día 1 de octubre de 1792, a menos de un año de la apertura del museo francés, el consejo ejecutivo provisional encargado de la organización de las colecciones, dejaba constancia, según recoge Fernando Checa (2008), de lo siguiente:

> [...] que dicho museo nacional había de ser público, servir para la instrucción de los artistas y el progreso de las artes, y convertirse en centro de atracción

> para «los aficionados ilustrados y los hombres de corazón puro que, saboreando las delicias de la naturaleza, encuentran todavía encanto en sus más bellas imitaciones» (p. 3).

Sin duda eran tiempos de debates en torno a distintos aspectos museológicos, como aquel que, aún hoy, nos hace preguntarnos por qué el museo francés, pese a haberse inaugurado treinta años después que el British, se sigue considerando por gran parte de la comunidad internacional como el primer museo *moderno* del mundo. Algo que tiene su explicación en un convencionalismo propio de la museología francesa e italiana, que consideraba que un verdadero museo era aquel que fundamentalmente albergaba obras de arte.

Pero esto no siempre había sido así, pues, según señala Andrew McClellan (1999), poco antes de la apertura del Louvre:

> […] la Comisión del Museo, constituida en 1792 por cinco artistas y un matemático, defendía una institución que recogiera bajo un mismo techo «todas las riquezas de la Republica en todas las ramas del arte y de la ciencia», pero David, pintor, elegido por la Convención Nacional como diputado para la sección parisina del *museum*, se negó a introducir artes decorativas e instrumentos científicos al lado de las obras maestras de la pintura, por considerar la fórmula tan decadente como los *cabinets* aristocráticos del Antiguo Régimen (pp. 10-11).

Unos debates que, según recoge Pommier (1992) continuaron en enero de 1793, cuando el coleccionista y marchante de arte **Jean-Baptiste-Pierre Le Brun**, enfrentándose con el ministro del interior, Jean-Marie Roland, acerca de cómo debía ser el museo de la Revolución y quiénes debían gestionarlo, decía:

> Qué debe ser el museo. Debe ser una mezcla perfecta de lo que el arte y la naturaleza han producido de más precioso en cuadros, dibujos, estatuas, bustos,

> vasos y columnas de toda clase de materias, la mayor parte, antiguas [...]. Todos los cuadros deben ordenarse por escuela e indicar, en la manera en que estarán colocados, las diferentes épocas del nacimiento, progreso, perfección y decadencia de las artes. Los expertos son los únicos que tienen los conocimientos necesarios para ser empleados en la formación del museo, y los artistas no deben concurrir allí.

Comentarios que adelantaban ya algunos aspectos de la museología actual, como era el considerar al museo como una institución no solo que debía estar regida por especialistas en las materias expuestas, sino que debía perseguir fines educativos y de delectación, guardando un exquisito equilibrio entre el carácter erudito de aquello que muestra y sus cualidades de belleza.

El 10 de agosto de 1793, aniversario de la caída de la realeza, el gobierno de la Convención inauguraba el ***Museo de la República*** **o** ***Museo Central de las Artes*** con 537 pinturas y 124 objetos artísticos. En estos primeros tiempos, y pese a las recomendaciones de Le Brun, las obras aparecían sin ningún tipo de orden más allá del meramente estético, sin cartelas y siguiendo el viejo principio barroco de la *miscelanea* que busca más los contrastes que las analogías. La entrada era para todos gratuita, pero, según el nuevo calendario semanal de diez días, se estableció que cinco días se abriera a los artistas y los tres del fin de semana al público, permaneciendo dos días cerrado para facilitar las labores de comisarios y limpiadores. Una distribución que reflejaba el interés de la museología francesa por la *pedagogía artística*, frente al peso que en la inglesa tenía la investigación.

Tras el golpe de Estado de 1899 y con Napoleón instalado en el poder, llegará la verdadera musealización de las colecciones reales, fundamentalmente gracias al buen hacer de su asesor, el barón **Dominique Vivant-Denon**, convertido en uno de los primeros y más prestigiosos profesionales de museos de la historia. Son años en los que se vive el despertar de la museología y la publicación de gran cantidad de estudios y trabajos. Una época en la que el **Museo Napoleón**, denominación que recibe a partir de 1803, alcanza un gran éxito internacional a base de acrecentar sus fondos con las mejores

obras maestras del patrimonio europeo. Y lo hará mediante la práctica del *botín*, una política que despertó la oposición de muchas figuras relevantes de la cultura, entre otros el pintor Jacques-Louis David o el arquitecto y teórico **Antoine Quatremère de Quincy** (2007), quien, en sus *Cartas a Miranda*, además de condenar este expolio, nos habla de lo que para él significaba el término "patrimonio de la nación", un concepto, sin duda, ya plenamente contemporáneo.

Finalmente, el gobierno contestará a dichas protestas en el *Decreto de la Convención* -en messidor del año II- y con ese *mesianismo* propio de la Revolución francesa:

> París ha de ser, en Europa, la metrópoli de las artes, y las obras maestras tienen en Francia su verdadera patria… […] su verdadero lugar, para honor y progreso de las artes, está bajo el cuidado y en la mano de los hombres libres (Bazin (1969, p. 176).

La Restauración de los Borbones con la subida al trono de Luis XVIII en 1814, va a marcar una nueva etapa en la conformación del museo, pasando de nuevo a depender del rey bajo el nombre de **Museo Real**. Muchas obras de arte regresan a sus respectivas ciudades, pero no a las iglesias o galerías privadas de donde salieron, sino que, en nombre de aquellos mismos principios emanados de la Revolución que había permitido al pueblo francés despojar de su patrimonio a muchas naciones, ahora se ubicarían en lugares abiertos al disfrute de los ciudadanos, contribuyendo a la formación de los futuros museos nacionales.

Habrá que esperar cincuenta años para que con la III República (1870) el Louvre se convierta de forma definitiva en **Museo Nacional**. Pero para entonces su semilla ya había germinado en el resto de Europa, haciendo realidad aquel deseo de los ilustrados: facilitar a *todos*, el acceso a la cultura y al disfrute de las colecciones reales. Y es que, si la Revolución francesa había creado el modelo de museo público, el Imperio Napoleónico extendió dicha política museística a toda Europa, teniendo especial peso en aquellos países que, como España o Italia, estaban emparentados con Francia por razones dinásticas o por circunstancias derivadas de la guerra napoleónica.

Me gustaría concluir reflexionando sobre lo que para la museología representan estos dos museos que pusieron nombre, respectivamente, a dos tradiciones museológicas: la anglosajona y la francesa. Dos instituciones que, como bien apunta Javier Gómez Martín (2006, pp. 31-42), aunque hijas del mismo espíritu ilustrado, que consideraba la educación como el motor del progreso de una nación, se diferencian en el *origen* y *utilidad* que dan a sus colecciones, algo que vendrá condicionado por la mentalidad de cada país y por sus propias creencias religiosas. Veamos por qué:

En los **países protestante**s o de cultura no católica llama la atención el gran predicamento del coleccionismo y el mecenazgo, lo que con el tiempo redundará en los museos. Recordemos que algunas corrientes protestantes están fundadas sobre el concepto de *predestinación*: Dios sabe lo que quiere hacer con cada criatura, si esta responde a la Gracia divina obrando y viviendo en el temor de Dios, sabrá que es una de las elegidas y, por tanto, se salvará. Esto explica que el protestantismo no considere la riqueza terrenal, fruto de acciones pecaminosas -como sucede con el catolicismo-, sino como un signo de la gracia divina, como una señal del amor de Dios hacia una determinada criatura. Corresponde a ésta dar gracias al creador invirtiendo parte de esa riqueza en la sociedad, ya sea mediante obras caritativas orientadas a fines didácticos o humanitarios o ya sea patrocinando distintas actividades o creando hospitales o museos, pensemos, por ejemplo, en la gran colección del millonario Andrew Mellon, donada al Estado en 1936, y que daría lugar a la National Gallery de Washington. Está claro que en este contexto gastar en obras de arte se convierte en un acto filantrópico, en un servicio a la sociedad.

De la misma manera, el espíritu pragmático propio del protestantismo, y su interés por el estudio de la naturaleza, inspirado sin duda por libros como el *Génesis*, hace que en estos museos anglosajones las colecciones busquen los contenidos científicos, y con ello la regeneración social a través de la ciencia, el trabajo y el apoyo a la educación. Museos *útiles* en los que se rinde un homenaje a la ciencia universal, tratando de albergar todos los conocimientos del universo emanados de la creación divina.

Por su parte l**os museos franceses o de tradición mediterránea**, por lo general católicos y que proceden de colecciones

reales o principescas, proponen, además de un museo con un fuerte componente *educativo* orientado a la formación de los artistas, un museo *estético*, concebido para dar placer al espectador, un museo hedonista que hunde sus raíces en la tradición italiana y en el peso dado a la belleza emanada del arte, incluso por encima del conocimiento. Y más si pensamos que en estos museos de tradición mediterránea no va a existir ese condicionante ético o religioso tan fuertemente arraigado en los países protestantes.

Puede decirse, por tanto, según Javier Gómez (2006, p. 39) que "El British, científico, invocaba la gloria de Dios. El Louvre, artístico, perseguía la gloria de los hombres…"

Una diferencia que en la actualidad ya no se percibe de forma tan marcada, pues hoy los museos, dependiendo del contenido de sus colecciones, han ido tomando lo mejor de cada corriente museológica adaptando sus estrategias a aquello que se ha convertido en el objeto de deseo de cualquier museo: *el público*, al que a toda costa hay que atraer con exposiciones estrella, pues no en vano su presencia es la que sirve para medir el mayor o menor éxito de la institución. Un público que, paradójicamente, ha empezado a perder la capacidad de *mirar* el mundo con la curiosidad y frescura de antaño, cuando fascinado por la belleza o rareza de un objeto -un guijarro, una concha…- lo cogía y guardaba junto a él. Sensaciones y placeres que hoy podríamos recuperar visitando sosegadamente un museo, pero que al final ignoramos atrapados por el vértigo de la vida diaria y la avalancha de estímulos que nos rodean. Algo que paulatinamente nos hace *inmunes a la sorpresa* o, lo que es peor, como ya predijo Paul Valèry (1999, p. 139) hace casi cien años, nos convierte en *superficiales*.

Referencias

Anderson, R.G.W. (1995). The British Museum, Londres. *Los grandes museos históricos*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Valencia/ Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 174-193.

Bazin, G. (1967). *El tiempo de los museos*. Traducción de P. Casanova Viamonte y Massot Gimeno. Madrid: Daimon.

Cano de Gordoqui, J.L. (2001). *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Checa, F. (2008). Crisis y final de una idea del museo. *Revista de Libros,* 133 (08), 3-7. http://www.revistadelibros.com/articulos/crisis-y-final-de-una-idea-del-museo.

Gómez Martín J. (2006). *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea.

González Marín, S. (2014). Las primeras bibliotecas públicas en Roma y su Impacto en la concepción de la literatura latina. *Revista de Estudios Clásicos* (REC), 41, 205-223.

Jiménez Díaz, P. (2001). *El coleccionismo manierista de los Austrias, Entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Elece.

Jiménez-Blanco, M.D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra.

Le Brun, J.B.P (1992). *Refléxions sur le muséum national: 14 janvier 1793*, Pommier É. (ed.). Paris: Réunion des Musées Nationaux.

McClellan, A. (1999). *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century*. Paris, Berkeley: University of California Press.

Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid (1784). Correspondiente al mes de febrero de 1784. En la Imprenta Real, 18-21. http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012137789&search=&lang=es.

Morán Turina, M. (1987). El concepto de museo. La función del museo en las diferentes épocas, hasta los años 40 del siglo XX. *Museo y*

Sociedad. Primer curso de museos (Santiago de Compostela, 1986). Madrid: ANABAD Galicia, Estudios, 3, 19-55.

Pausanias (1994). *Descripción de Grecia* [siglo II]. *Libro I: Ática y Megáride*. Madrid: Planeta de Agostini.

Pérez Preciado, J.J. (2010). El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas. *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 126 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-archiduque-leopoldo-guillermo-en-su-galeria-de/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5.

Pomian, K. (1993). La colección, entre lo visible y lo invisible [Prefacio. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIII siècles*. Paris: Gallimard, 1987]. *Revista de Occidente*, 141, 41-49.

Quatremère de Quincy, A. (2007). *Cartas a Miranda* [*Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées...*, 1796]. Traducción de Ilduara Pintor Mazaeda. Murcia: Nausícaä Edición Electrónica. https://lairem.files.wordpress.com/2010/12/cartas-a-miranda.pdf.

Schlosser, J. von (1988). *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío* [1923, 2ª ed.]. Madrid: Akal.

Stepanek, P. (1991). Pintura Manierista en la Corte de Rodolfo II. *Goya. Revista de Arte*, 220, 202-209.

Suetonio, C. (s.f.). *La vida de los Doce Césares* [*De vita Caesarum*, c. 121] *I* (X), Edición: eBooket www.eBooket.net https://uhphistoria.files.wordpress.com/2011/02/gaio-suetonio-los-doce-cesares.pdf .

Townsend, J. (1988). *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)* [*A journey through Spain in the years 1786 and 1787; with*

particular attention to agriculture, manufactures, commerce, population, taxes and revenue of that country, 1791, 3 vols.] Madrid: Turner.

Valéry, P., (1999). El problema de los museos [*Le Gaulois*, 4 de abril de 1923]. Piezas sobre arte, Madrid. Madrid: Visor, 137-140.

Vallina, A. (2020). *Museos, Galerías y rarezas. Estudio sobre la Museographia Neickeliana*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Vitruvio Polion, M. (1987). *Los diez libros de Arquitectura* [*De architectura*, c. 15 a C]. Joseph Ortiz y Sanz, Presbítero, traducción y comentarios, libro I, capítulo II. Madrid: Akal.

ABORDAGENS DE AVALIAÇÃO DE PROGRAMAS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS

Louise Palma
Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, Portugal
https://orcid.org/0000-0002-7728-8570

Alice Semedo
Universidade do Porto, Portugal
https://orcid.org/0000-0001-8308-0971

1. Introdução

Avaliar é uma prática inerente ao ser humano, uma vez que é um ato comum e quotidiano de determinar o valor de algo. Como prática profissional, a avaliação carateriza-se como um processo sistemático; como disciplina, relaciona-se não só com reivindicações sociais, mas também com a necessidade de desenvolver metodologias e abordagens próprias a cada campo, que tenham em conta a complexidade dos contextos em que os objetos de estudo se apresentam.

No campo dos museus, a avaliação é frequentemente utilizada quer para avaliar os resultados e comprovar o alcance dos objetivos de um programa de educação, quer para apoiar a prestação de contas publicamente (*accountability*). Em todo o caso a avaliação atua sempre como posicionamento do museu, por exemplo, como lugar de aprendizagem. Contudo e embora venha cada vez mais fazendo parte da retórica atual do museu, no contexto português a avaliação raramente integra as rotinas de trabalho. Quando muito utiliza-se para medir resultados de curto prazo e quase nunca aplica métodos de avaliação diagnóstica.

Neste cenário, advoga-se a necessidade urgente de aplicação de metodologias de avaliação de programas em museus, em Portugal, como prática recorrente, e de instrumentos de mapeamento e análise diagnóstica do setor que permitam, num primeiro momento, compreender o sistema como um todo.

Assim, este texto começa por apresentar uma breve revisão de literatura que procura compreender as particularidades da avaliação como metodologia de pesquisa e as suas principais abordagens, tendo em vista a construção de um plano de avaliação. Como exemplo de aplicação, apresenta-se o caso dos serviços educativos das unidades museológicas da Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão, trabalho desenvolvido por Louise Palma durante o estágio curricular realizado no âmbito do Mestrado em Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto[1].

2. A avaliação como disciplina

No campo científico é indispensável ter em conta que a avaliação tem raízes em diferentes disciplinas e que, por isso mesmo, se apresenta a partir de diferentes pontos de vista e bases disciplinares criando dificuldades óbvias. Na sua obra seminal, Egon Guba e Yvonna Lincoln (1989) negam a possibilidade de definir a noção de avaliação porque não encontram consenso entre duas linhas de questionamento que parecem coexistir na tentativa de definir este conceito: por um lado, a necessidade de encontrar uma resolução categórica sobre os objetivos da avaliação e a maneira como esta é realizada; e, por outro, o facto de que o significado de tal definição varia de acordo com as metodologias utilizadas (pp. 21-22)[2].

Apesar disso, a literatura oferece balizas que possibilitam situar a avaliação como disciplina[3] e prática profissional, assumindo como característica marcante o seu processo sistemático e rigoroso. Além disso, ainda que as definições sejam estabelecidas dentro de diferentes enquadramentos, muitas delas apoiam-se em termos ou conceitos comuns do campo de estudo, tais como *Evaluand*, Mérito, Utilidade, Avaliador interno, Avaliador externo e *Stakeholder* (Mertens & Wilson, 2018, pp. 5-15). Veja-se, por exemplo, a definição proposta

---

[1] Este trabalho foi realizado com a orientação de Alice Semedo e coorientação de Liliana Aguiar e encontra-se integralmente disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/130660

[2] Neste texto, as autoras optaram pela tradução livre de citações diretas e outras referências de autores com publicações em língua inglesa.

[3] Por ser uma disciplina que serve a outras disciplinas, a avaliação é aqui considerada uma transdisciplina (Mertens & Wilson, 2018, p. 50).

por estas autoras a partir do trabalho de William Trochim (1998, p. 248):

> A avaliação é uma profissão que usa *metodologias formais para fornecer evidências empíricas úteis* sobre *entidades públicas* (como programas, produtos, desempenho) em *contextos de tomada de decisão* que são inerentemente *políticos* e envolvem várias *partes interessadas* frequentemente conflitantes, onde os recursos raramente são suficientes e onde as *pressões do tempo* são [destaques das autoras] importantes. (Mertens & Wilson, 2018, p. 5)

É interessante notar que esta definição inclui características consideradas indispensáveis para diferenciar a prática diária da avaliação, do processo sistemático e científico, distinguindo, ainda, esta prática profissional de outras áreas científicas[4]. Contudo, deixa de fora aspetos do processo de avaliação que são enfatizados por outras definições encontradas na literatura, nomeadamente aquelas que se referem ao valor, ao mérito e à utilidade[5]. Ao considerarem estes aspetos, Daniel Stufflebeam e Chris Coryn (2014) , baseiam-se na definição desenvolvida pelo Joint Committee on Standards for Educational Evaluation para afirmar que a avaliação diz respeito "à avaliação do valor ou do mérito de algo" (JCSEE, 1994, conforme citado em Stufflebeam & Coryn, 2014, p. 8). Para estes autores, a presença do termo *valor* na raiz da palavra avaliação indica o seu envolvimento com a produção de juízo de valor. Assim, a avaliação é definida como referindo-se ao processo sistemático de delinear, obter, relatar e

---

[4] No âmbito da investigação aplicada, Fournier (2005, conforme citado em Mertens & Wilson, 2018, p. 6) refere que a avaliação recolhe e sintetiza evidências do objeto da avaliação para lhe atribuir conclusões sobre o estado das coisas, o valor, o mérito, a importância ou a qualidade. No campo da Pesquisa Social Aplicada, autores como Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (2018, p. 1308; 2005, p. 60) e Luisa Aires (2011, p. 16) incluem a avaliação no contexto da pesquisa qualitativa, fazendo parte do seu processo.

[5] Tradução livre de *value*, *merit* e *worth*. Enquanto o mérito corresponde ao valor intrínseco do objeto da avaliação, a utilidade refere-se ao valor do objeto da avaliação num determinado contexto.

aplicar informações descritivas e de julgamento sobre o mérito, a utilidade, probidade, viabilidade, segurança, importância e / ou equidade de algum objeto (Stufflebeam & Coryn, 2014, p. 11-12).

O uso do termo *avaliação de programa* (Mertens & Wilson, 2018; Stufflebeam & Coryn, 2014; Trochim, 1998) é também utilizado como uma outra forma de distinção entre as práticas formal e científica, e informal e quotidiana da avaliação. No entanto, importa sublinhar que para além de um termo, a avaliação de programas é um dos métodos de avaliação (Stufflebeam & Coryn, 2014, p. 64). No caso que adiante se apresenta tem como objeto da avaliação (*evaluand*) um determinado programa realizado no âmbito de um museu e de uma Rede de museus. Na verdade, Michael Patton (2015) considera a avaliação de programas como um dos métodos qualitativos que pode ser usado tanto na investigação, quanto na avaliação, dependendo da proposta do estudo, do seu uso e dos públicos ao qual se destina. Na definição do autor, trata-se da "recolha sistemática de informações sobre as atividades, as características e os resultados dos programas para apreciar o programa, melhorar a sua eficácia e / ou apoiar decisões sobre a programação futura" (p. 62).

Estas comparações entre avaliação e investigação são frequentemente abordadas pela literatura. Embora utilizem abordagens metodológicas e ferramentas semelhantes e possam complementar-se – quando, por exemplo, a investigação fornece informações sobre a necessidade, a melhoria ou os efeitos de programas ou de políticas (Mertens, 2009, p. 2) – apresentam diferenças. A principal delas diz respeito aos objetivos com que são realizadas: enquanto a investigação tem em vista a criação de novos conhecimentos e a construção de uma teoria, a avaliação tem como objetivo apoiar uma tomada de decisão ou solucionar problemas, fazendo um juízo de valor do objeto de avaliação (Mertens & Wilson, 2018, p. 11). Ou seja, a informação obtida é utilizada de formas distintas (Korn, 1989, p. 221), sendo a avaliação normalmente considerada mais útil e pragmática (Berciano, 2019, p. 121). Na verdade, a avaliação parece ter um caráter mais prático ao priorizar políticas e questões de atores sociais, ao invés de abordar questões teóricas abstratas, ou seja, a avaliação de programas visa sobretudo informar e melhorar os serviços, programas, políticas e discussões públicas em curso (Greene, 2000, p. 981). Diferença que Michael Patton

(2015) também destaca ao afirmar que "a investigação pode envolver o estudo de como tudo funciona. A avaliação de programas envolve estudar como um programa funciona e que resultados obtém para fazer um julgamento sobre a sua eficácia" (p. 43).

A ligação intrínseca entre a noção e os atos de avaliação com questões políticas é outro fator que não pode deixar de ser tido em conta – seja pelos contextos em que a avaliação se realiza habitualmente, seja por, ao atribuir mérito e valor a programas de domínio público, ser usada como modo de abordar questões sociais críticas. A nível político, o processo de tomada de decisão é complexo, mas tem na avaliação um dos possíveis instrumentos para obter informação. Assim, os seus resultados podem ser usados tanto de maneira instrumental – isto é, como base para tomada de decisão – quanto concetual – quando tais resultados provocam mudanças de pensamento e atitude (Weiss, 1998, conforme citado em Mertens & Wilson, 2018, p. 89). Como tal, ao olhar para as funções da avaliação, Stufflebeam e Coryn (2014) destacam os seguintes contributos: "melhoria, responsabilização, divulgação e esclarecimento" (p. 21). Ou seja, a avaliação terá como funções principais:

(a) proporcionar informações durante o desenvolvimento de um programa, assegurando a sua qualidade ou melhorando-o;

(b) comprovar os resultados de um programa, servindo como base para a prestação de contas publicamente;

(c) disseminar práticas e produtos, e justificar a tomada de decisão; e, por fim,

(d) servir como ponto de partida para a construção de novas perceções sobre o assunto.

Nestas concetualizações a figura do avaliador torna-se central no processo de avaliação, pois o seu resultado depende não só da escolha de métodos apropriados para atingir os seus objetivos, mas também da interpretação dos dados e da forma como são comunicados. É relevante notar que a importância do avaliador cresce à medida que a avaliação se consolida como prática profissional.

2.1. Necessidades e abordagens no desenvolvimento da prática profissional

Como já referido, a base disciplinar[6] dos diferentes autores é determinante para a forma como a avaliação é apresentada na literatura. No contexto da Educação, por exemplo, Guba e Lincoln (1989, p. 22) compreendem a avaliação como um processo em construção, adaptado ao longo do século XX consoante as necessidades apresentadas no campo[7]. É também importante notar a relação entre a consolidação da avaliação como prática profissional e o

[6] No contexto das Ciências Sociais, os estudos sobre a avaliação de programas sociais e políticas públicas relacionados com educação, saúde pública e emprego antecedem a Primeira Guerra Mundial, tendo sido ampliados a partir dos anos 1950 (Mertens & Wilson, 2018, p. 24). Em 1976, foram fundadas nos Estados Unidos duas associações profissionais relacionadas com a prática da avaliação. No entanto, até 1995, registam-se apenas cinco dessas organizações nacionais e/ou regionais no mundo: American Evaluation Association (AEA), Canadian Evaluation Society (CES), Australasian Evaluation Society (AES), European Evaluation Society e Central American Evaluation Society. Em 2005, surgiu a primeira organização internacional, chamada The International Organisation for Cooperation in Evaluation (IOCE) (Stufflebeam & Coryn, 2014, p. 5).

[7] Seguindo esta lógica, os autores apresentam quatro gerações de avaliação: (1) Geração da Avaliação como Medida: avaliação desenvolvida em âmbito escolar com o objetivo de medir o desempenho dos alunos. Nesta geração, os avaliadores assumiam um papel técnico e dominavam todos os instrumentos aplicados no processo. (2) Geração da Avaliação como Descrição: nesta fase o/a avaliador/a agregou o papel de descrever ao de medir para conseguir caracterizar padrões de pontos fortes e fracos, de acordo com objetivos previamente determinados. (3) Geração de Formulação de Juízos de Valor: o processo de avaliação pretendia produzir um julgamento e o/a avaliador/a assumiu, então, o papel de juiz. terá sido nesse momento que surgiram os modelos baseados em tomadas de decisão e o julgamento passou a ser compreendido como parte integral do processo de avaliação. (4) Geração Construtivista (ou, ainda hermenêutica e interpretativa): esta geração propôs a avaliação como negociação e construção. Assente num novo paradigma, o da investigação construtivista, substituiu o modo científico que guiou as gerações anteriores. Nela, a avaliação é construída com base nas reivindicações, preocupações e questões colocadas pelas partes interessadas, identificadas pelos avaliadores através da interação (Guba & Lincoln, 1989, p. 55).

desenvolvimento das chamadas normas padrão[8], que tornam a avaliação um processo mais assertivo e eficiente. Criadas por diversas organizações[9], estas normas oferecem uma orientação oficial para a realização de ações de avaliação através de padrões e diretrizes que norteiam o trabalho do ponto de vista metodológico, da conduta e da ética do/a avaliador/a, e oferecem parâmetros para examinar a qualidade da própria avaliação[10]. A partir desta lógica de princípios éticos e padrões profissionais (Stufflebeam & Coryn, 2014, pp. 69-70), o/a avaliador/a é a peça fundamental da avaliação, assumindo diferentes papéis, que variam não só de acordo com as abordagens e os modelos eleitos, mas também com as fases do processo (Mertens & Wilson, 2018, p. 44-46). Ou seja, a forma como a avaliação é desenvolvida é influenciada por um conjunto de fatores diretamente relacionados com a maneira como o/a avaliador/a vê e vivencia o mundo, e com as consequências sobre os caminhos que elege percorrer neste processo sistemático.

---

[8] Corresponde à tradução livre do termo *standards*, que é usado por Mertens e Wilson (2018, p. 25) para referir-se ao "The Program Evaluation Standards", publicado pelo JCSEE em 2010. Stufflebeam e Coryn (2014, p. 70) utilizam o termo para referir-se também ao "Guiding Principles for Evaluators", publicado pela AEA, e ao "Government Auditing Standards", publicado pelo U.S. Government Accountability Office.

[9] A criação desses conjuntos de diretrizes suscita o surgimento de questões, que variam de acordo com os diferentes contextos. Para exemplificar, Mertens e Wilson (2018, p. 28) utilizam o caso das diretrizes criadas pela The African Evaluation Association (AfrEA), desenvolvidas para uso em África. Associações de avaliação em todo o mundo também desenvolveram diretrizes ou padrões adequados aos seus próprios contextos.

[10] Tendo em conta que as diretrizes variam de acordo com a origem do documento, destacam-se aqui as normas padrão elaboradas pelo JSCEE (2010, s.p.), organizadas de acordo com os cinco atributos principais da avaliação: utilidade, viabilidade, propriedade, precisão e meta-avaliação. No que diz respeito ao desenvolvimento de orientações destinadas aos avaliadores, salienta-se o "Guiding Principles for Evaluators" (American Evaluation Association [AEA], 2018). O documento reúne normas dentro de cinco princípios que guiam a prática profissional: investigação sistemática, competência, integridade/honestidade, respeito pelas pessoas e bens, e ações comuns.

A validade de uma avaliação está ainda sujeita à competência cultural do/a avaliador/a (Mertens & Wilson 2018, p. 32), competência compreendida como um "imperativo ético" de acordo com a declaração "Public Statement on Cultural Competence in Evaluation". Publicada pela American Evaluation Association, esta declaração admite a negligência da teoria da avaliação no reconhecimento das influências da diversidade cultural e dos preconceitos culturalmente vinculados e define a competência cultural não como um estado que se atinge, mas como

> um processo de aprendizagem, desaprendizagem, e reaprendizagem. É uma sensibilidade cultivada ao longo de toda uma vida. A competência cultural requer consciência de si próprio, reflexão sobre a própria posição cultural, consciência das posições dos outros, e a capacidade de interagir genuinamente e respeitosamente com os outros. (American Evaluation Association [AEA], 2011, p. 3)

Ou seja, a validade de uma avaliação relaciona-se não só com o reconhecimento da complexidade da identidade cultural e da dinâmica do poder, mas também com a identificação e a eliminação de preconceitos no idioma e a aplicação de métodos culturalmente adequados.

2.2. Enquadramento e Inter-relações da Avaliação

2.2.1. Paradigmas e Conceitos

Partindo do pressuposto de que não há neutralidade (Hein, 1999, p. 308), o/a avaliador/a é responsável por definir como recolher e utilizar os dados, fazendo-o com base em diversos fatores que indicam que caminhos a avaliação vai tomar. Sendo assim, a avaliação estará assente nas visões de mundo e crenças de quem a realiza, posicionamentos identificados na literatura como paradigma (Mertens & Wilson, 2018, p. 36; Denzin & Lincoln, 2005, p. 55; Guba, 1990, p. 17).

Estes paradigmas da avaliação baseiam-se num conjunto de premissas filosóficas – axiologia, ontologia, epistemologia e metodologia – que se relacionam de perto com as perspetivas do/a avaliador/a sobre o que considera ser ético, como compreende a realidade, a forma como interage com os interessados e qual método que considera adequado para a avaliação (Mertens & Wilson, 2018, p. 36). Desta forma, os paradigmas fornecem uma estrutura para examinar as diferentes visões de mundo utilizadas atualmente no campo da avaliação.

Não obstante, o uso dos termos *abordagens* e *modelos* é mais comum, uma vez que o campo da avaliação ainda não foi explorado de modo a desenvolver teorias, entendidas como concetualizações testadas com rigor e capazes de guiar procedimentos de avaliação, conduzindo aos resultados desejados (Mertens & Wilson, 2018, p. 40; Stufflebeam & Coryn, 2014, p. 57). Realça-se que Stufflebeam e Coryn (2014) defendem que o termo *abordagem* é amplo o suficiente para abranger práticas credíveis ou não de avaliação, enquanto o termo *modelo* se mostra exigente e restritivo para cobrir algumas ideias[11] uma vez que se trata de um trabalho em constante evolução (p. 109).

Parece útil referir aqui também a metáfora da árvore proposta por Christie e Alkin (2013, p. 21) para apresentar os fundamentos e as abordagens da avaliação (figura 1). A representação apresenta as raízes, a partir das quais o campo da avaliação emergiu, e os ramos de trabalho (ou seja, os conceitos), que cresceram a partir deles. Assim, nas raízes encontram-se a responsabilidade social, a investigação social e a epistemologia, enquanto as abordagens e os modelos da avaliação são organizados de acordo com três conceitos: método, utilidade e valor. A eles, Mertens e Wilson (2018) acrescentam o conceito da justiça social, como forma de tornar a prática da avaliação mais inclusiva, indo além do reflexo do trabalho realizado no Ocidente, por teóricos brancos (pp. 40-41).

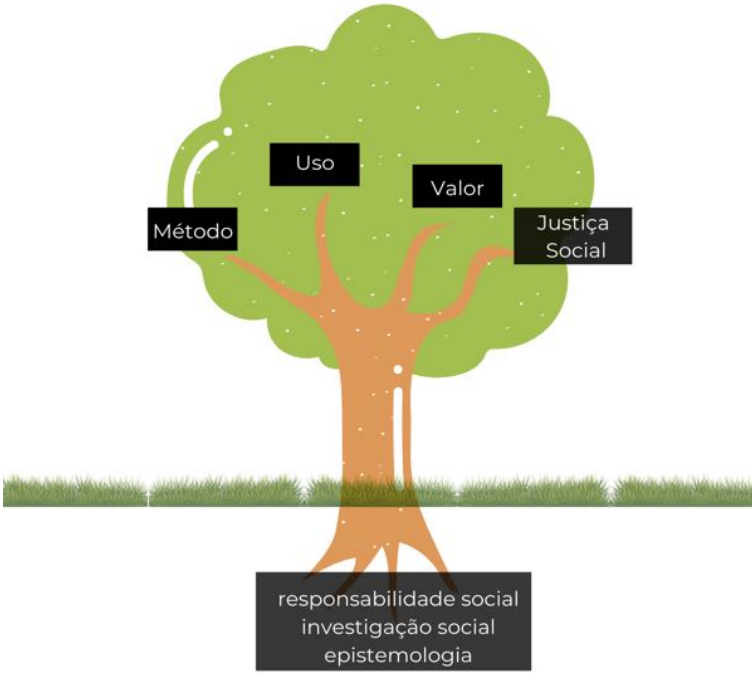
Deste modo, cada um desses conceitos pode ser relacionado, respetivamente, com um dos quatro paradigmas da avaliação que

[11] Alkin (2013, p. 14) aponta para dois tipos possíveis de modelos neste contexto: o prescritivo, que visa guiar a prática dos avaliadores, servindo de exemplo; e o descritivo, que descreve, prediz ou explica a avaliação, tendendo a oferecer uma teoria empírica.

marcam a atualidade: pós-positivista, pragmático, construtivista e transformador (figura 2).

Contudo, as autoras assumem que as teorias, as abordagens e os modelos de avaliação envolvem um sistema complexo e, por isso, sugerem uma metáfora alternativa em que os ramos deveriam estar não numa árvore, mas a flutuar num rio: esta metáfora não só permite a imbricação das águas; também demonstra que muitas forças entram em jogo para determinar a natureza e os efeitos das diferentes correntes oceânicas (Mertens & Wilson, 2018, p. 42).

Figura 1
Ilustração gráfica da metáfora da árvore



Nota. Adaptado pelas autoras a partir de Mertens e Wilson (2018, pp. 40-41)

Figura 2
Os paradigmas da avaliação

Paradigma	**Conceito**	**Descrição**
Pós-positivista	Método	Concentra-se principalmente em projetos e dados quantitativos; pode usar métodos mistos, mas dominam os métodos quantitativos.
Pragmático	Utilidade	Concentra-se principalmente em dados que são considerados úteis para as partes interessadas; defensores do uso de métodos mistos.
Construtivista	Valor	Concentra-se principalmente na identificação de múltiplos valores e perspetivas através de métodos qualitativos; pode usar métodos mistos, mas predominam os métodos qualitativos.
Transformador	Justiça social	Concentra-se principalmente nos pontos de vista de grupos marginalizados, interrogando estruturas sistémicas de poder através de métodos mistos para promover a justiça social e os direitos humanos.

2.2.2. As Abordagens na Avaliação de Programa

A este propósito alguns dos autores já referidos (Stufflebeam & Coryn, 2014; Mertens & Wilson, 2018) realizaram um exame minucioso e sistemático das abordagens desenvolvidas por diferentes investigadores e utilizadas no campo de estudo. Os dois estudos mencionados consideram-se aqui como um importante contributo para a profissionalização na área, uma vez que organizam diferentes possibilidades de realização de uma avaliação de programas.

No seu sistema de classificação, Stufflebeam e Coryn (2014) identificam 23 abordagens de avaliação de programas surgidas entre 1960 e 2000, relacionando-as com o grau de juízo de valor que são capazes de proporcionar (p. 111). Estas abordagens foram estudadas por estes investigadores seguindo como principal lógica a determinação dos seus pontos fortes e fracos, e as circunstâncias nas quais cada uma delas pode ser apropriada e útil. Apontadas como aquelas utilizadas no campo da avaliação atualmente, elas foram separadas entre cinco categorias: *Pseudo-avaliações*[12], *Quase-avaliações*, *Avaliações de Melhoria/ Accountability*, *Avaliações de Advocacia da Agenda Social* e *Avaliações Ecléticas*.

Sob outra perspetiva, Mertens e Wilson (2018) também identificam 23 abordagens de avaliação, mas utilizam o conceito de paradigma para as organizar (p. 42). Importa ter em conta que o uso deste conceito no campo de estudo da avaliação é encontrado no trabalho de Egon Guba (1990), que identificou a utilidade e a relevância dos paradigmas do positivismo, do pós-positivismo, do construtivismo e da teoria crítica para a educação (pp. 20-27).

Assentes nestas reflexões, Mertens e Wilson (2018) utilizam os paradigmas pós-positivista, pragmático, construtivista e transformador, e os ramos de trabalho a eles associados – método, utilidade, valor e justiça social, respetivamente – como estrutura para classificar e examinar as abordagens utilizadas no campo da avaliação, que foram sendo desenvolvidas ao longo da sua consolidação como

[12] Considerando que a avaliação de programa determina o valor e o mérito do objeto de estudo, os autores julgam ilegítima a categoria Pseudo-Avaliações, já que deturpam os resultados ao serem motivadas por objetivos políticos ou profissionais.

disciplina (p. 42). Neste caso, também é realizada uma análise detalhada do enquadramento das suposições axiológica, ontológica, epistemológica e metodológica em cada paradigma[13].

As fronteiras entre os paradigmas e as abordagens de avaliação associadas a cada um deles não parecem ser delimitadas rigidamente, o que pode justificar os diferentes critérios utilizados pelos autores nas formas de organizar o campo da avaliação. Isto explicaria o facto de que, mesmo identificando características semelhantes, Stufflebeam e Coryn (2014) referem as abordagens construtivista e transformadora como tipos de avaliação da categoria "agenda social e advocacia" (p. 191), enquanto Mertens e Wilson (2018) as identificam como paradigmas, servindo de guarda-chuva para outras abordagens de avaliação (p. 129, p. 157).

2.3. A Avaliação em Instituições Museológicas

No contexto museológico, a prática profissional de avaliação é reconhecida como tal nos EUA, na década de 1960, num contexto propício de introspeção e prestação de contas publicamente. Será nesse contexto conturbado pós-Watergate que, tal como outras instituições públicas, os museus se veem pressionados a desenvolver processos de autoavaliação dos seus programas, anunciando uma nova era e outros protagonismos.

A introdução da avaliação nas instituições museológicas teve raízes nos estudos sobre o comportamento dos públicos em exposições e ganhou força sobretudo a partir dos anos 1960, nos Estados Unidos, centrando-se em aspetos educativos, com enfoque nos objetivos de aprendizagem (Pérez Santos, 2000, pp. 25-29).

Na Europa, embora tardia pelas contingências sociopolíticas do pós-Segunda Guerra Mundial, a incorporação da prática da avaliação também assumirá um caráter sociológico, voltado para a noção de *accountability*. A partir dos anos 1970 assiste-se à sua consolidação generalizada – sobretudo nos EUA e norte da Europa – relacionando-se com as mudanças socioeconómicas provocadas pelas políticas

[13] No Relatório de Estágio de Louise Palma, já mencionado, apresenta-se uma síntese do enquadramento das suposições filosóficas assumidas no âmbito de cada um destes paradigmas.

liberais que levaram os museus a assumirem-se plenamente como instituições culturais e educativas, mais voltadas para os públicos e preocupadas em prestar contas publicamente (Korn, 1989, pp. 220-221).

Tal como noutros contextos, as teorias e os métodos utilizados na avaliação em museus também provêm de diversos campos e foram sendo adaptados para examinar programas, exposições e os seus resultados. Para Randi Korn (1989), "o envolvimento na avaliação e investigação no contexto do museu mostra um compromisso com o público, uma busca de excelência e um desejo de compreender e descrever a experiência do museu" (p. 219). Neste sentido, a avaliação e a investigação fornecem informações que apoiam opções, por exemplo, acerca da programação.

Outros autores, como, por exemplo, Graham Black (2005, p. 151), salientam que a função principal da avaliação no campo dos museus é aferir os resultados obtidos nos programas de educação em relação aos objetivos propostos. Já Hooper-Greenhill (2007) acredita que medir o desempenho é uma forma dos museus se posicionarem como lugares de aprendizagem na pós-modernidade (p. 3).

No entanto, no contexto do pós-museu, Isabel Victor chama a atenção para o paradoxo existente quando se fala de avaliação em museus. Para esta autora,

> o paradoxo acontece quando queremos designar algo e a palavra que aparentemente mais se aproxima do que queremos nomear, no caso concreto dos museus – avaliação – não serve, no plano instrumental, para captar a essência da realidade da acção museológica contemporânea em toda a sua vocação social, porque, cada vez mais, o termo avaliação é um eufemismo de públicos, espectacularização do património e mercantilismo da cultura, que o faz refém da museologia tradicional. (Victor, 2006, p. 105)

É importante ter em conta que, em resposta às necessidades da sociedade, o pós-museu modifica as suas abordagens em relação aos públicos, visando uma melhor compreensão das complexas relações

entre cultura, comunicação, aprendizagem e identidade. Além disso, visa trabalhar para promover uma sociedade mais igualitária e justa, tendo noção da sua responsabilidade social e ética na representação, reprodução e constituição de autoidentidades (Hooper-Greenhill, 2007, p. 1).

Desta forma, a educação – reconhecida como uma função especializada das instituições museológicas desde os finais do século XX (Hein, 2006, p. 342) – ganha força na viragem para o século XXI, posicionando os museus como agentes educadores relevantes para a construção social. Esta nova teoria da educação em museus debate-se com a complexa relação entre museus, conhecimento e sociedade e a necessidade de investigar e avaliar a linguagem e as práticas da educação, refletindo criticamente sobre os seus pressupostos centrais e construindo uma visão mais ética, reflexiva e consequente acerca do conhecimento (re)produzido nesses espaços (Semedo, 2020).

Desde logo, a avaliação é uma ferramenta que pode ser utilizada não apenas para aferir resultados, mas que pode também ser direcionada para a realização de diagnósticos. Argumenta-se, portanto, a sua aplicação no âmbito da programação do serviço educativo como instrumento de mapeamento do sistema como um todo e das suas interrelações como primeiro passo para viabilizar a consciencialização e mudança relativamente à programação e às práticas institucionais. O caso que muito sinteticamente seguidamente se apresenta, teve como objetivo central desenvolver uma ferramenta que permitisse um primeiro olhar sobre esta realidade, no contexto específico da Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão (RMVNF).

3. O caso da Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão

A Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão (RMVNF) é uma organização reticular que atualmente reúne 10 museus – Casa de Camilo – Museu. Centro de Estudos, Museu Bernardino Machado, Museu Fundação Cupertino de Miranda - Centro Português do Surrealismo, Museu Nacional Ferroviário - Núcleo de Lousado, Museu da Indústria Têxtil da Bacia do Ave, Museu de Cerâmica Artística da Fundação Castro Alves, Museu do Automóvel, Museu da Guerra Colonial, Casa-Museu Soledade Malvar, Museu de Arte Sacra da Capela da Lapa – e duas coleções visitáveis – Museu da Confraria da Nossa

Senhora do Carmo de Lemenhe e Museu Cívico e Religioso de Mouquim.

A Declaração de Princípios assinada em 2012 afirma que a Rede atua como uma zona de intersecção entre as unidades museológicas que a compõem, servindo-lhes de apoio e promovendo a dinamização através de uma série de atividades. Embora partilhem entre si o mesmo território, estas instituições têm tutelas, níveis de gestão e tipologias de coleções diferentes, mantendo uma programação independente no que diz respeito a atividades educativas.

Importa ressaltar que a avaliação diagnóstica desenvolvida e aplicada no estudo de caso aqui apresentado, surgiu de uma necessidade da RMVNF que procurava responder à mudança de paradigma proposta em 2018 (Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão, 2019, p. 12). Perante a perspetiva de elaborar uma política de educação, era fundamental que a instituição construísse um olhar mais global sobre as práticas do serviço educativo das suas unidades museológicas. Acredita-se que ao fazê-lo, é possível identificar as conexões entre as diferentes partes do sistema, de maneira a fundamentar estratégias futuras para o trabalho em rede.

3.1. Metodologia

A avaliação diagnóstica proposta teve como base a metodologia de avaliação de programa proposta por Mertens e Wilson (2018, pp. 209-334) e moveu-se entre modelos e abordagens encontrados na literatura especializada, de maneira a poder ser utilmente adaptada e aplicada à avaliação de ações no âmbito do serviço educativo da Rede. Para isso, foram traçados objetivos gerais e específicos que respondessem às questões que orientaram o desenvolvimento do estudo (figura 3).

Optou-se por um desenho de métodos mistos simultâneos (Creswell, 2014, p. 231) para a recolha simultânea dos dados quantitativos e qualitativos, com traços de um desenho etnográfico (Creswell, 2014, p. 14) com o foco nas experiências pessoais, nas atividades diárias e no contexto social do quotidiano a partir da perspetiva dos participantes.

Figura 3
Objetivos gerais e específicos traçados a partir das questões da avaliação

Questões de partida	**Objetivos Gerais**	**Objetivos Específicos**
Qual o papel da avaliação diagnóstica na melhoria do serviço educativo e na articulação no contexto de uma rede de museus?	Desenvolver uma metodologia de avaliação diagnóstica voltada para o âmbito do serviço educativo.	Perceber potencialidades, oportunidades, fraquezas e vulnerabilidades no âmbito do serviço educativo.
O que se faz em termos de serviço educativo na RMVNF?	Providenciar um diagnóstico das atividades de educação planeadas e implementadas em 2019.	Mapear "o que", "quando", "por quem" e "quais os recursos utilizados" na realização das atividades serviço.
Qual o perfil dos mediadores-educadores que atuam nos museus da RMVNF?	Traçar o perfil dos colaboradores/ mediadores-educadores que atuam no serviço educativo	Traçar o perfil sociodemográfico dos mediadores-educadores
Como é que o serviço educativo dos museus da RMVNF se articula ou se pode articular entre as instituições e a própria rede?	Compreender os pontos de intersecção entre as instituições da RMVNF.	Procurar a mudança de pensamento e atitudes, inspirando ações neste sentido.

Além disso, a proposta é de um desenho cíclico, sugerindo que a avaliação é um processo contínuo. Ou seja, o retorno do resultado de uma avaliação ao início do ciclo providencia informações relevantes aos seus participantes, apoiando a tomada de decisão e procurando

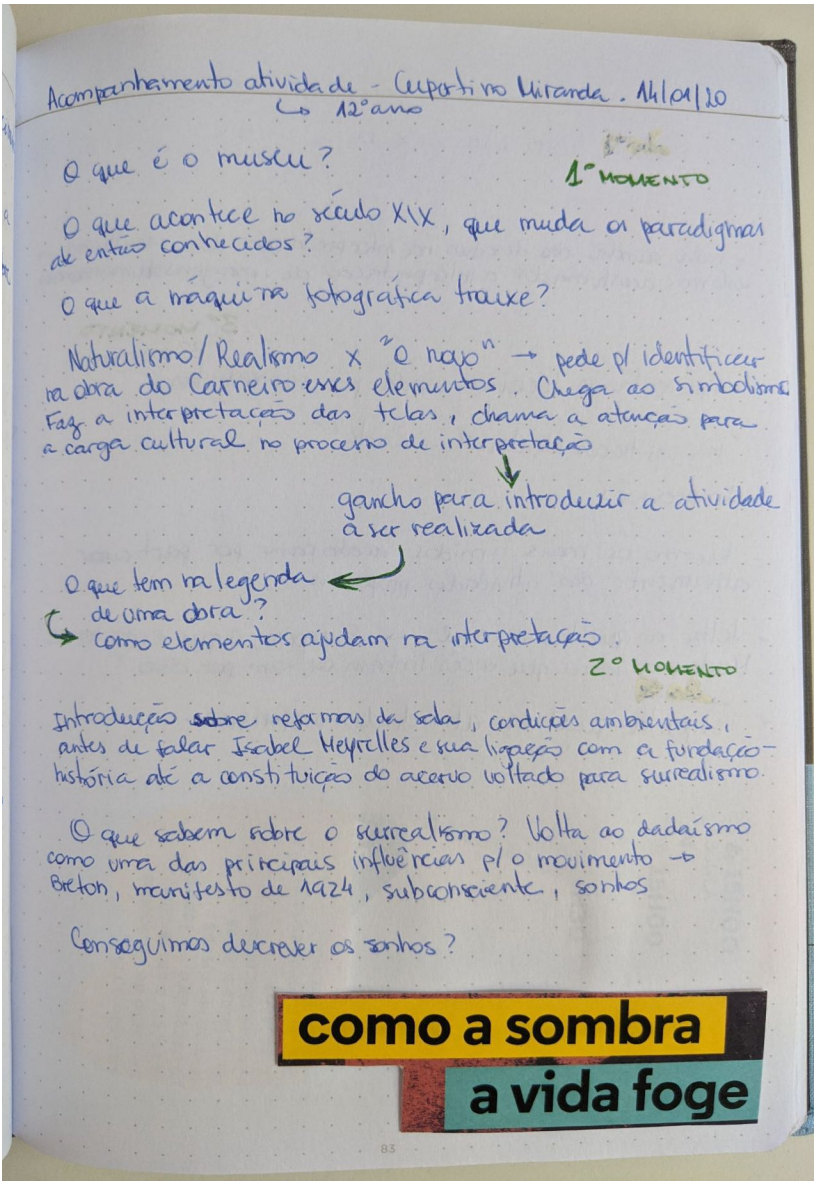
motivar a mudanças de pensamento e atitudes (Mertens & Wilson, 2018, p. 328). Entende-se que o Paradigma Transformador serviu de inspiração a este estudo ao procurar métodos abertos e dialogantes com as partes interessadas, ambicionando motivar as mudanças na e da prática.

A presente avaliação diagnóstica desenvolveu-se em quatro fases.

Um primeiro momento foi dedicado à compreensão das particularidades da avaliação como metodologia de pesquisa, definindo-se a amostra.

A segunda fase apostou na criação dos instrumentos de recolha de dados, desenvolvendo uma ficha de diagnóstico a partir da ficha de levantamento de atividades utilizada pelo Observatório de Educación Patrimonial en España para o levantamento dos dados relativos às atividades planeadas e realizadas. Cada item da ficha foi criado (ou adaptado) para responder às questões colocadas pela avaliação sobre cada atividade do serviço educativo. Para traçar o perfil sociodemográfico dos colaboradores responsáveis pela elaboração e/ou execução das atividades de serviço educativo mapeadas pelo estudo, foi desenvolvido um inquérito online com 15 questões, administrado através da ferramenta Google Forms. A realização deste trabalho no âmbito de um estágio curricular permitiu a aproximação e convivência com as equipas de trabalho, fator fundamental para que os profissionais se envolvessem ativamente, compreendendo-o como um projeto coletivo. No decorrer deste estágio, foi possível conhecer os espaços das unidades museológicas e acompanhar algumas das atividades realizadas pelo serviço educativo dos diferentes museus da Rede. As impressões foram apontadas num diário de bordo (figura 4) que complementou a recolha de dados. Haverá ainda que salientar o contexto em que o estudo se realizou e que se reflete num desenho que teve em conta, por exemplo, aspetos relativos à gestão pública da Rede e às particularidades logísticas decorrentes da distribuição geográfica das unidades museológicas.

Figura 4
Exemplos dos apontamentos pessoais no diário de Louise Palma



- Fala ainda dos desafios na interpretação das esculturas → estamos acostumados à interpretação de imagens bidimensionais

3º MOMENTO

- Apresenta as técnicas usadas por surrealistas

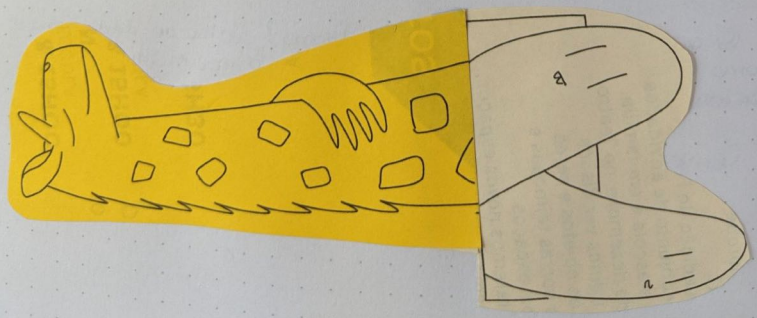
"faz uns traços aleatórios ... é arte!"

Impressões:

- Mesmo os mais tímidos, acabaram por participar ativamente das atividades propostas

- Volta à questão inicial → E agora, o que é um museu? Mudou a ideia que vocês tinham ou nem por isso?

- Pergunta qual das atividades preferiram



A recolha de dados que ocupa a terceira fase, dividiu-se em duas etapas. Primeiro, preencheram-se parcialmente as fichas de diagnóstico com base nas informações recolhidas a partir da revisão de documentos relacionados[14]. Já a etapa seguinte aconteceria em contacto direto com os colaboradores, visando complementar o preenchimento das fichas de diagnóstico e recolher informações de caráter sociodemográfico. Contudo, perante as restrições impostas pela pandemia do Covid-19 esta etapa viria a sofrer adaptações. O impacto na recolha de dados apenas incidiu sobre um profissional por unidade museológica que foi contactado através de chamadas de vídeo e/ou áudio e a revisão das fichas por parte dos colaboradores foi também realizada à distância.

Por fim, todos os dados recolhidos foram sistematizados numa base de dados em excel no Google Sheets, servindo de base para a realização da análise. No caso dos dados oriundos das fichas de diagnóstico, foram criadas categorias gerais de análise, baseadas nas questões que orientaram a elaboração do instrumento: descrição da atividade, conceção e planeamento da atividade e realização da atividade (figura 5).

Criou-se ainda uma nova categoria para incluir lacunas identificadas nesse processo. Estas correspondem a perguntas que não foram respondidas pela inexistência (a) de documentação, já que nenhuma das instituições tinha o processo histórico das suas atividades organizado; (b) de registo, lacuna evidente na análise acerca da realização das atividades, tanto ao nível dos procedimentos, não sendo o registo das atividades uma prática recorrente , quanto dos resultados, identificando-se uma falta de unidade nos critérios para registar visitantes e o números de sessões, impossibilitando a precisão dos dados e / ou a leitura qualitativa dos dados; (c) de análise, uma vez que a maior parte das atividades não foi avaliada, seja porque a avaliação não é considerada parte da elaboração das atividades.

[14] Planos de Atividades Educativas, relatórios anuais elaborados pelas instituições, documentos internos de gestão cedidos pela RMVNF e sítios web das instituições museológicas.

Figura 5

Categorias de Análise com Base nas Questões Orientadoras da Ficha de Diagnóstico

DESCRIÇÃO DA ATIVIDADE	CONCEÇÃO E PLANEAMENTO DA ATIVIDADE	REALIZAÇÃO DA ATIVIDADE
O que é? Qual o historial da atividade?	Quando acontece? Qual é a sua tipologia? Que temas aborda? Para quem se destina? Como é oferecida? Quanto custa para o visitante? Quanto custa para a instituição? Quais conceitos aborda? Quais os seus objetivos? Que modelos de aprendizagem são utilizados? Como se justifica o seu planeamento? Quem faz? Como é divulgada? Com que recursos é planeada? Que métodos interpretativos pretende utilizar? Que domínios de aprendizagem privilegia?	Como é desenvolvida? Onde é realizada? Quem executa? O que produziu? Que resultados atingiu? Quantas pessoas atendeu? Que públicos atendeu? Quantas sessões foram realizadas? Com que recursos é realizada?
METODOLOGIA DE DOCUMENTAÇÃO, REGISTO E ANÁLISE DA ATIVIDADE		

A interpretação dos dados baseou-se também numa análise comparativa das informações coletadas com a bibliografia consultada, as conversas com os colaboradores durante a recolha dos dados e a vivência durante o período de estágio. Os resultados obtidos foram sintetizados numa análise SWOT (figura 6).

Figura 6

Análise SWOT dos Resultados da Avaliação Diagnóstica realizada no âmbito do serviço educativo da RMVNF

3.2. Alguns resultados obtidos

Responderam ao inquérito 19 dos 30 colaboradores inquiridos e foi possível constatar que as equipas são formadas, predominantemente, por profissionais do género feminino (68,4%), de nacionalidade portuguesa, que residem nos distritos de Braga (68,4%) e do Porto (21,1%). É um grupo heterogêneo no que diz respeito à faixa etária, já que 84,2% têm idades entre os 31 e os 60 anos – dado que sugere experiência, estabilidade profissional e carreiras minimamente consolidadas. Apesar de 73,7% dos funcionários terem

cursado o ensino superior, apenas 15% apresentam formação relacionada com a Museologia e o Património.

Nas 10 unidades museológicas, predominam a tutela pública (60%) e a gestão municipal (40%) e tal reflete-se, por exemplo, na predominância dos contratos por tempo indeterminado e nos cargos ocupados – que correspondem, na sua maioria (73,7%), a carreiras gerais da função pública. No entanto, ao mesmo tempo que os dados indicam estabilidade, também indicam uma mobilidade interna reduzida.

Aferiu-se ainda que a maior parte das instituições têm equipas de serviço educativo formadas por um a quatro colaboradores (figura 7), que dividem o seu tempo com outras funções museológicas (figura 8). Ou seja, falamos de equipas reduzidas e multifuncionais.

Através das fichas de diagnóstico, foram identificadas 94 atividades planeadas em 2019 (figura 9). É interessante notar que 65,9% dessas atividades se concentram em apenas três instituições, com relevância na atuação com a comunidade na área educativa. Isto reflete um serviço educativo com maior experiência e melhor estruturado, tanto a nível de equipa, quanto de planeamento; em atividades mais diversas; e numa divulgação mais eficaz.

Um ponto em comum é que nenhuma das 10 instituições possui uma política de educação, confirmando os dados fornecidos pelo "Panorama Museológico em Portugal". Segundo o relatório, a formalização do serviço educativo é pouco frequente nas instituições, tanto em documentos fundadores quanto nos documentos de gestão – "como a lei orgânica (para os serviços da Administração Central), regulamentos (obrigatórios) e estatutos (não obrigatórios)" (Neves, Santos & Lima, 2013, p. 83).

Das 94 atividades planeadas, 15 não foram realizadas. A não realização destas atividades foi atribuída à falta de adesão do público, argumento que conduziu à reflexão sobre a forma como estas foram divulgadas. Verificou-se a predominância do sítio web de cada instituição para a divulgação da sua programação do serviço educativo (figura 10). No entanto, a falta de procura por parte dos públicos também foi atribuída a fatores externos, como a suspensão do transporte providenciado pela Câmara Municipal para transportar grupos escolares aos museus.

Figura 7
Número de colaboradores que atuaram no serviço educativo em 2019

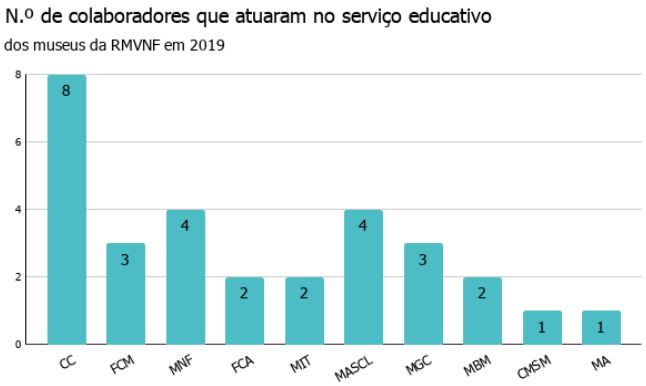


Figura 8
Áreas de atuação dos colaboradores para além do serviço educativo

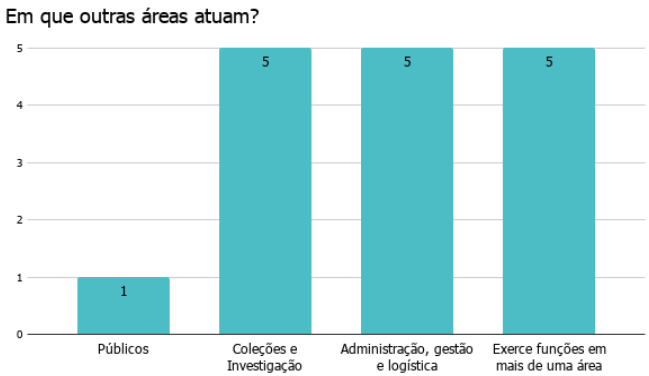


Figura 9
Número de atividades identificadas no serviço educativo, por instituição

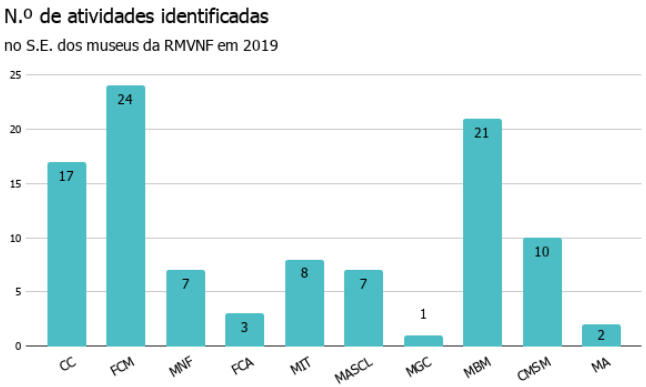
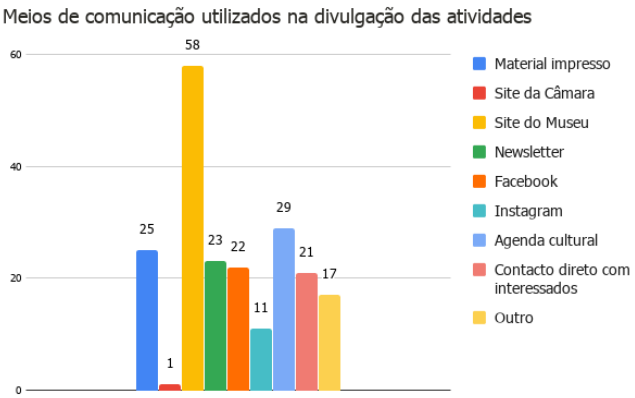


Figura 10
Frequência de utilização dos meios de comunicação na divulgação das atividades



Por outro lado, nas 79 atividades realizadas foi possível identificar uma forte ligação com os públicos escolares. Essa ligação

fica muito clara, por um lado, na tipologia das atividades oferecidas, destacando-se as visitas orientadas para escolas (figura 11), e, por outro, na relação da sua calendarização com o ano escolar (figura 12). Essa presença dos públicos escolares realça a consolidação da visão das instituições da RMVNF como lugar de aprendizagem e elo de ligação com a comunidade e com o território.

Figura 11
Tipologia das atividades oferecidas pelos museus da RMVNF em 2019

Figura 12
Periodicidade com que a atividade foi programada

Ao olhar para os tipos de público contemplados pela programação, nota-se que é muito comum que as atividades sejam pensadas para serem adaptadas ou servirem a "todos os públicos". Ainda assim, o ciclo básico ganha mais atenção na programação – ou seja, há um direcionamento para um público entre 6 e 14 anos, que visita o museu em contexto escolar.

Para além disso, destaca-se que os públicos com necessidades de apoio à aprendizagem aparecem em apenas 10,6% das atividades e três instituições museológicas, as minorias sociais não são consideradas, e os visitantes com necessidades específicas são considerados em 39% das atividades apresentadas como "adaptáveis" por ser possível contornar barreiras físicas, sociais e intelectuais impostas aos visitantes.

No que se refere às lacunas relacionadas com a inexistência de metodologias de avaliação nas instituições, destaca-se a falta de documentação sobre o desenvolvimento de programas, de registo de visitantes e do número de sessões realizadas também apresentava falhas, etc. das atividades do serviço educativo. Visto que nenhuma das instituições inquiridas tinha esses dados disponíveis, este trabalho teve como resultado imediatamente visível a recolha sistemática e organização de dados sobre as atividades, contribuição necessária para a implementação de boas práticas. Resta dizer que a maior parte das atividades não foi sujeita a qualquer tipo de avaliação, seja porque não é compreendida como fazendo parte do programa, seja porque faltam competências neste domínio, sendo esta, portanto, uma fase de trabalho pouco valorizada.

Outros pontos que merecem atenção referem-se à carência no domínio de algumas componentes teóricas do campo da museologia, que se atribuem à falta de uma formação especializada das equipas. Além disso, o orçamento destinado ao serviço educativo ainda é pouco representativo relativamente a outras áreas, e a falta de autonomia dos profissionais em relação ao investimento é notória, exigindo da equipa muita flexibilidade, qualidade que deverá ser considerada como aspeto marcante e positivo. Por fim, nota-se um isolamento das atividades, já que raramente se encontram articuladas em rede, não fazem parte de programas educativos nem de parcerias. Ou seja, apesar de estarem integrados numa organização reticular, os serviços educativos desses museus pouco se articulam.

4. Considerações finais

A realização da avaliação diagnóstica no âmbito dos serviços educativos da Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão permitiu perceber (1) a constituição das equipas de cada unidade museológica, traçando um perfil dos colaboradores que atuam como mediadores-educadores e (2) de que forma as atividades planeadas no ano de 2019 impactaram no trabalho das instituições, no que diz respeito ao investimento de tempo e de recursos financeiros, humanos e materiais. Neste caso, a problemática esteve assente em questões como: "Que atividades foram planeadas e realizadas?", "Por quem?", "Para quem?", "Como?", "Quando?", "Com quais recursos?", para cujas respostas foram desenvolvidos uma ficha de diagnóstico e um inquérito online, cujos dados foram analisados qualitativamente e quantitativamente.

Considera-se que os resultados obtidos demonstram que a integração da prática recorrente da avaliação no âmbito da educação em museus é urgente. Neste sentido, a avaliação diagnóstica mostra-se como um método vantajoso no contexto museológico ao possibilitar que uma organização seja vista na totalidade. Trata-se de uma ferramenta que permite não só conhecer, mas reconhecer o que vem sendo feito no âmbito da educação. No caso apresentado, os resultados apresentados serviram como ponto de partida para a mudança de atitude e perceções sobre a relevância da avaliação como uma prática coletiva a realizar no contexto museológico e à sua integração no quotidiano das equipas como forma de fundamentar procedimentos e promover melhorias no serviço educativo.

Esta proposta de uma reflexão na ação com ação, tendo em vista um impacto concreto na realidade, adaptou uma abordagem de avaliação de programa para desenhar e testar uma avaliação diagnóstica que se apoia nos conceitos discutidos pela revisão de literatura. Ao testar uma abordagem de avaliação, o desenho apropria-se daquilo que melhor se encaixa nos seus propósitos para atingir os objetivos traçados. Em relação à abordagem metodológica aplicada no estudo de caso, realça-se a importância: (1) do acompanhamento no terreno de um membro da equipa que atuou como moderadora e acompanhou de perto o processo de implementação e os ajustes necessários para chegar ao modelo de avaliação; e (2) da colaboração

indispensável dos participantes da avaliação, que contribuíram de maneira relevante para a produção de algumas questões e se mostraram abertos ao estudo proposto. Interessa ainda realçar a relevância da utilização do diário da mestranda como espaço de reflexão acerca não só dos conceitos, mas principalmente das práticas museológicas.

Sabendo-se que este processo de adaptação faz parte da construção da metodologia, a ficha de diagnóstico poderá ser modificada com o intuito de melhor se adaptar a diferentes interesses e facilitar o alcance dos objetivos propostos pela avaliação, podendo servir de base para outras avaliações diagnósticas.

Por fim, importa destacar que houve condicionantes próprias ao processo de trabalho – como a inexistência de um glossário em língua portuguesa no domínio da avaliação aplicada à Museologia e a necessidade de adaptação no que diz respeito à recolha de dados no contexto da pandemia.

Referências

Aires, L. (2011). *Paradigma qualitativo e práticas de investigação educacional*. Repositório Aberto da Universidade Aberta. http://hdl.handle.net/10400.2/2028.

Alkin, M. C. (2013). Comparing evaluation points of view. In Alkin, M. C. (Ed.). (2013). *Evaluation roots: A wider perspective of theorists' views and influences*, pp. 13-19. Sage Publications (2ª ed.).

American Evaluation Association. (2011). *Public statement on cultural competence in evaluation*. Fairhaven: Author. https://www.eval.org/ccstatement.

American Evaluation Association. (2018). *American Evaluation Association Guiding principles for evaluators: 2018 Updated guiding principles*. https://www.eval.org/p/cm/ld/fid=51.

Black, G. (2005). The engaging museum: Developing museums for visitor involvement. Londres: Routledge.

Camacho, C. F. (2007). Serviços educativos na Rede Portuguesa de Museus: Panorâmica e perspectivas. In Barriga, S., & Silva, S. G. (Coord.). *Serviços Educativos na Cultura*. (pp. 26-41). Porto: Setepés.

Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão. (2018). Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão: a nossa identidade, o nosso futuro [brochura].

Creswell, J. W. (2014). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). Los Angeles: Sage Publications.

Christie, C. A., & Alkin, M. C. (2013). An evaluation theory tree. In Alkin, M. C. (Ed.). (2013). *Evaluation roots: A wider perspective of theorists' views and influences*, pp. 20-64. Sage Publications (2ª ed.).

Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (Eds.) (2005). *Handbook of qualitative research.* (3ª ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). The Sage *Handbook of qualitative research*. (5ª ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.

Greene, J. C. (2000). Understanding social programs through evaluation. In: Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (Eds.). *Handbook of qualitative research* (2ª ed.), (pp. 981-1000). Thousand Oaks: Sage Publications.

Guba, E. G. (1990). The paradigm dialog. In *Alternative Paradigms Conference, Mar, 1989, Indiana U, School of Education.* São Francisco: Sage Publications.

Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1989). *Fourth generation evaluation*. Newbury Park: Sage Publications.

Hein, G. E. (1999). Is meaning making constructivism? Is constructivism meaning Making? *The Exhibitionist, 18*(2), 15-18. http://www.george-hein.com/downloads/Hein_isMeaningMaking.pdf.

Hein, G. E. (2006). Museum Education. In Macdonald, S. (Ed.) (2006). *A companion to museum studies* (pp. 340-35). Oxford: Blackwell.

Hooper-Greenhill, E. (Ed.). (1991). *Writing a museum education policy*. University of Leicester, Department of Museum Studies.

Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres: Routledge.

Joint Committee on Standards for Educational Evaluation (2010). Program Evaluation Standards. https://evaluationstandards.org/program/.

Korn, R. (1989). Introduction to Evaluation: Theory and Methodology. In: Berry, N. & Mayer, S. M. (Eds.). *Museum education: history, theory, and practice*. (pp: 219-238). Reston: National Art Education Association.

Lincoln, Y. S., Lynham, S. A., & Guba, E. G. (2015). Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences, revisited. *The Sage handbook of qualitative research*, *5*, 213-263.

Mertens, D. M. (2009). *Transformative Research and Evaluation*. Nova York: The Guilford Press.

Mertens, D. M., & Wilson, A. T. (2018). *Program evaluation theory and practice*. Nova York: Guilford Publications.

Neves, J. S., Santos, J. A., & Lima, M. J. (2013). *O Panorama Museológico em Portugal: Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*. Direção-Geral do Património Cultural. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicacoes/opanoramamuseologicoemportugal_bq.pdf.

Patton, M. Q. (2015). *Qualitative research and methods: Integrating theory and practice*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Pérez Santos, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos: metodologia y aplicaciones*. Gijón: Trea.

Semedo, A. (2020). Border Pedagogy and Empowerment Education in Museums. In Alonso Tak, A. e Pazos-López, A. (2020). Socializing Art Museums. Berlin/Munich/Boston: De Gruyte.

Semedo, A. (2019). *Toolbox: Museus. Património. Educação*. (Documento não publicado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Stufflebeam, D. L., & Coryn, C. L. (2014). *Evaluation theory, models, and applications* (2ª ed.) São Francisco: Jossy-Bass.

Tarsilla, M. (2010). Inclusiveness and social justice in evaluation: Can the transformative agenda really alter the status quo? A conversation with Donna M. Mertens. *Journal of MultiDisciplinary Evaluation, 6*(14), 102-113. https://journals.sfu.ca/jmde/index.php/jmde_1/article/view/281/280.

Trochim, W. M. K. (1998). An evaluation of Michael Striven's "Minimalist theory: the least theory that practice requires". *American Journal of Evaluation*, *19*(2), pp. 243-249. https://doi.org/10.1177/109821409801900211.

Victor, I. (2006). O paradoxo do termo avaliação em museus. um problema da maior relevância para a museologia contemporânea. *Cadernos De Sociomuseologia*, *25*(25). https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/426.

MUSEUS, MITOS, ESPAÇOS DE FRONTEIRA: ATRAVESSAMENTOS

Teresa Cristina Scheiner
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-3361-109X

Tu me disseste que, quando se acredita que
uma relíquia é verdadeira,
sente-se o seu perfume.
(Umberto ECO. Baudolino, p. 248)

1. Introdução

Recebemos há alguns dias, através de Per Rekdal, companheiro de muitos anos e membro honorário do ICOM, a notícia do falecimento, aos 97 anos, de Kenneth Kaunda, herói nacional e primeiro presidente da Zâmbia independente. Atuando desde os anos 1940 na vanguarda da luta pela libertação do domínio britânico, Kaunda fundou o Congresso Nacional Africano da Zâmbia e veio a chefiar o Partido da Independência Nacional Unida (*United National Independence Party* - UNIP), onde adotou e disseminou táticas de desobediência civil. Com a independência da Zâmbia, em 1964, lograda sem derramamento de sangue, tornou-se presidente do país. Durante sua gestão lutou pelo desenvolvimento da Zâmbia e incentivou as boas relações com os países vizinhos, participando de tentativas para acabar com a guerra civil em Angola[15]. Muito popular, ficou reconhecido como pacificador[16],

[15] Kenneth David Kaunda (★ Lusaka, 28.04.1924 / ✚ 17.06.2021) foi o primeiro presidente da Zâmbia após a independência do país do Reino Unido. Envolveu-se na luta pela independência desde os anos 1940, quando o país era conhecido como Rodésia do Norte. Governou entre 1964 e 1991. Em 1972, devido a surtos de violência tribal e interpartidária, fez uma emenda à Constituição, que se sucedeu à Declaração de Choma, proibindo todos os partidos políticos, exceto a UNIP. Foi responsável pela aquisição de

como comprovam suas palavras num discurso de campanha, feito em 1991: "Paz, unidade, amor. Uma Zâmbia, uma nação. É nisto que eu acredito e é isto o que temos. Olhem ao redor da África, o que vocês veem? Fome. Guerra. Caos. Vejam seus pobres irmãos no Zaire, Angola, Moçambique, Etiópia, Uganda. Zâmbia está em paz, e não aos pedaços" [17].

Tivemos a sorte de conhecer este importante líder em 1990, ao visitar a Zâmbia com o ICOFOM, para debater as relações entre Museologia e o Meio Ambiente. O evento, realizado em Livingstone e Mfwe, incluiu debates com os ministros de governo, visitas a museus tradicionais, sítios arqueológicos, reservas de animais selvagens e aldeias em processo de musealização; e culminou com um jantar oficial com o Presidente, em sua residência em Lusaka. Interessado em nosso trabalho, Kaunda nos fez muitas perguntas e revelou interesse em estreitar laços com o ICOM, para o desenvolvimento de projetos ligados aos museus e ao patrimônio[18].

---

participações majoritárias em importantes empresas estrangeiras. A crise do petróleo de 1973 e uma queda nas receitas de exportação colocaram a Zâmbia em situação de crise econômica. A pressão internacional forçou Kaunda a mudar as regras que o mantinham no poder e ele terminou por ser substituído em 1991 por Frederick Chiluba, líder do Movimento para a Democracia Multipartidária, eleito naquele ano. Mas permaneceu lembrado com carinho pela população, por sua atuação como libertador e por ter mantido a estabilidade no país durante se governo. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Kenneth_Kaunda. Acesso em 26.06.2021;

[16] Alguns o conheciam como "o Gandhi africano" pelo seu ativismo não violento e por ter conduzido a antiga Rodésia do Norte à independência, sem derramamento de sangue. In: Agencia Luisa, 18.06.2021. In: https://www.dw.com/pt-002/l%C3%ADderes-africanos-lamentam-morte-de-kenneth-kaunda/a-57949394. Acesso em 28.06.2021.

[17] "*Peace, unity, love. One Zambia, one nation. That is what I believe and that is what we have. Look around Africa, what do you see? Starvation. War. Chaos. Look at our poor brothers in Zaire, Angola, Mozambique, Ethiopia, Uganda. Zambia is at peace, not in pieces.*" In: https://www.legacy.com/news/celebrity-deaths/kenneth-kaunda-1924-2021-zambias-former-president-and-liberator/. Acesso em 28.06.2021.

[18] O sucesso desse complexo programa resultou da eficácia organizadora de Maniando Mukela, membro do ICOFOM e, naquele momento, Presidente do Comitê Nacional do ICOM na Zâmbia. O evento, realizado num momento em

A história de Kaunda nos faz relembrar algumas dimensões do Museu: a sua estreita relação com o mito; sua importância no discurso da historia; a participação na vida comunitária; a relação entre museus e movimento contra-colonial. E nos faz lembrar, também, o quanto todas essas dimensões, ainda que não geradas em tempo recente, são atuais e pertinentes ao debate contemporâneo.

2. O discurso da História e o mito político no Museu

Iniciemos pelas relações entre o Museu e o Mito, indicando mais uma vez como essas relações podem impregnar o discurso da história.

Em seu brilhante livro "Mitologia do Museu", Bernard Deloche (2010) faz uma apreciação crítica das relações entre a ideia de Museu no contexto do pensamento ocidental e os mitos e ideologias da Modernidade. Apresentando como *lócus* de gênese do museu as transformações éticas e epistêmicas derivadas da Revolução francesa, lembra que a "instituição museu" se desenvolve no âmbito de uma ideia de "cultura" considerada como bem do Estado (ainda que bem simbólico, dotado de valor monetário). Nesse contexto, o museu se apresenta como "realidade social concreta, beneficiando-se do reconhecimento público referendado pelo sistema legislativo"[19] (Deloche 2010, p. 9. [Trad. Nossa]) - o que o tornaria símile da escola e de outras instituições equivalentes.

Deloche recorre à teoria do mito de Roland Barthes[20], fundamentada no conceito marxista de ideologia[21] como representação deformada e ilusória da realidade, sem autonomia, baseada no aspecto intelectual e abstrato das coisas. E lembra que, ainda que a fala do mitólogo seja uma metalinguagem, ela cria mundos simbólicos plenos de significações. Neste sentido, poderia existir uma mitologia do

---

que a presidência do ICOM era exercida por um africano, também membro do ICOFOM (Alpha Oumar Konaré, do Mali), transformou-se, para todos os participantes, numa experiência inesquecível. Em 2010, Mukela recebeu o título de Membro Honorário do ICOM, pelos serviços prestados à Organização.

[19] *Le musée est une institution, c'est-à-dire une réalité sociale concrète bénéficiant d'une reconnaissance publique cautionnée par le système législatif.*

[20] Barthes, R. *Mythologies*. Paris, Le Seuil, 1957.

[21] Marx, K., Engels, F. A Ideologia Alemã [1845-46].

Museu; ou talvez uma *utopia* do Museu, se considerarmos que utópico significa, etimologicamente, *sem lugar*. Mas ao fazer uma leitura do mito, Deloche indica que a instancia em que verdadeiramente se insere o Museu é a de uma "*ucronia*"[22], ou seja, uma representação a-histórica do real.

Em trabalhos anteriores[23] já havíamos utilizado argumento similar ao escrever sobre a ideia de Museu no pensamento ocidental[24], fazendo uma apreciação crítica das relações entre o Museu e o Mito, a partir de Barthes. O Mito está presente no âmbito do Museu desde a gênese mesma do fenômeno, estendendo-se às suas diferentes representações; ele ali se instala e se revela como linguagem, gerando uma fala reificada que muitas vezes se sobrepõe aos fatos reais, ocultando-os ou diminuindo a sua potencia.

Esta relação se dá de forma complexa, em diversos níveis, ou camadas relacionais:

a) na primeira, o Museu é atuado como espaço ideal para a manifestação do mito, seja qual for a forma por este assumida; espaço ritual, permite ao sujeito transcender seus limites, "situando-se ao lado dos deuses e dos heróis míticos" (Scheiner 1998, p. 27; 2008, p. 62) e também de todos os que impregnaram suas respectivas coletividades com atos transformadores e/ou visões imaginárias;

b) a segunda camada consagra o museu como instancia de criação do mito: e o primeiro mito será o objeto, ou qualquer elemento da natureza elevado à categoria de objeto – "metáfora do museu, materialização das relações entre o humano e o real" (Ibid., p. 28). O museu fala à sociedade através do objeto, "presentificado, numinosamente, na exposição" (Ibid., ibidem). O mito do objeto se

---

[22] Neologismo criado no século 19 por Charles Renouvier (1876) sobre o modelo do termo "utopia" (sem-lugar) e designando, por sua vez, "um lugar fora do tempo, real mas totalmente privado de história" (Ibid., p. 11. [Trad. Nossa] - *Il semble toutefois que le terme d'uchronie puisse (…) designer non pas une histoire fictive mais la négation de toute histoire.*

[23] Scheiner 1998, 1999, 2000, 2008.

[24] A teoria do Mito foi argumento de Dissertação em Comunicação e Cultura, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Ver Scheiner, Teresa. Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu – gênese, ideia e representações no pensamento ocidental. RJ: ECO/UFRJ, 1998. Cap. 01.

reatualiza, assim, pela mística e pelo ritual, principalmente nos casos em que o fenômeno Museu se desvela sob a forma de um modelo que articula obrigatoriamente espaços e objetos – e que denominamos Museu Tradicional: pois é essencialmente através do objeto que o museu se dirige ao corpo social.

c) na terceira camada o próprio museu é o mito – "e a história da cultura nos relembra imediatamente os grandes museus míticos do ocidente, que buscam ser a enciclopédia de tudo o que a natureza e o humano já produziram" (Scheiner 1998, p. 29; 2008, p. 64) ou conquistaram: o Louvre, os museus da Smithsonian Institution, o Museu Britânico, o Hermitage, o Museu do Prado, o Museu do Ar e do Espaço de Washington - todos eles guardando em seus acervos um considerável número de objetos icônicos, míticos, da história da humanidade.

Em todas essas dimensões, percebe-se o deslocamento entre a coisa em si e o modo como ela é apresentada. É como se esses museus apenas existissem para ser, eles mesmos, objetificados, instrumentalizados, sujeitos a narrativas performáticas do real. Alijados do acontecimento, não representam - apenas *referem* as dobras do real às quais estão vinculados.

Lembremos que para Barthes (1993 [1957]), o mito é uma fala - uma mensagem, um modo de significação, uma forma que se configura por meio de representações que lhe servem de suporte. Tudo pode constituir um mito, desde que julgado por um discurso. O que define o mito não é o objeto de sua mensagem, mas o modo como esta é enunciada: qualquer representação pode servir de suporte à fala mítica. Aqui, cabem todos os signos: a escrita, a imagem (linguagem-objeto) e mesmo os objetos materiais; tudo é usável, desde que possa relacionar-se ao mito para destacar sua função significante[25]. Certos objetos se inscrevem, de forma temporária ou por um longo tempo, no âmbito do mito; mas nunca para sempre, já que nenhum mito é eterno:

[25] "Neste sentido, o mito funcionaria como um sistema semiológico segundo, na medida em que considera apenas uma totalidade de signos, ou seja, um signo global através do qual o mito se representa. Poderíamos ainda entender a existência, no mito, de dois sistemas semiológicos, um formado pela língua (relação linguagem-objeto) e outro, onde o próprio mito funcionaria como metalinguagem" (Scheiner 1998, p. 11; 2008, p. 57).

"a vida e a morte da linguagem mítica dependem dos discursos que se articulam sobre o real" (Scheiner 2008, p. 57). Neste processo, importa especialmente o *conceito,* que dá significado ao mito e o reatualiza; mas sempre associado a um saber confuso, nebuloso, que encontra coerência no próprio mito. Pode-se mesmo dizer que a característica fundamental do conceito mítico é a de ser apropriado: para Barthes, o mito tem como função deformar, e não fazer desaparecer o sentido.

É possível identificar aqui duas faces significantes: uma face plena (o sentido) e uma face vazia (a forma), que se alternam, promovendo por sua vez uma alternância entre o sentido do significante e a sua forma, entre uma linguagem-objeto (que fala *as* coisas) e uma metalinguagem (que fala *das* coisas), entre consciência significante e uma consciência da representação. Essencialmente ambíguo, o mito se perpetua no tempo como fala, definido pela força de sua intencionalidade - mas sempre de forma parcial, dando origem às mais diversas interpretações. Pode ser entendido como símbolo, álibi ou presença, e assim, vivenciado simultaneamente como história verdadeira e narrativa do irreal. Por ser uma fala excessivamente justificada, naturaliza o conceito, apresentando-o como ideia inocente, desprovida de intenções; e o faz a partir de qualquer sentido, negando e corrompendo tudo, até mesmo o próprio movimento que se lhe opõe.

Ao privilegiar a metalinguagem, a fala mítica elimina a qualidade histórica das coisas, apaga a memória de sua produção, abrindo espaço para uma representação *ucrônica* do Real: apresenta o real histórico, político, definido, sob uma forma apolítica e naturalizada, que suprime a complexidade dos atos humanos para recriar "um mundo onde não há contradições nem profundezas: um mundo plano, que se ostenta em sua evidencia e onde as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias" (Scheiner 1998, p. 14).

Mas é preciso perceber que tanto a forma como o conceito do mito são históricos por natureza; e isso indicaria que a sociedade atual, burguesa em sua essência[26], é o campo privilegiado das significações míticas:[27]

---

[26] O estatuto profundo da burguesia, consolidado a partir de 1789, teria reificado um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem, uma determinada ideologia que vêm se expressando historicamente através de conceitos míticos tais como a Identidade, a Cultura, a Nação, o Capital –

> A burguesia absorve na sua ideologia toda uma humanidade que não possui um estatuto profundo, e que só pode vivê-lo no imaginário: expandindo as suas representações através de um catálogo de imagens coletivas, "consagra a diferenciação ilusória das classes sociais (...), transforma a realidade do mundo em imagem do mundo, a História em Natureza"[28]. E o faz de modo a inverter a imagem que projeta: o estatuto da burguesia é particular, e portanto histórico - mas o homem que ela representa é tomado como universal.

Ora, o Museu - esse *museu-instituição* do qual ainda trata a Teoria Museológica, construto da Modernidade, é um dos mitos da sociedade burguesa:[29] representação criada para instituir a burguesia como detentora dos processos e produtos da memória do mundo,

---

fundamentados por uma logica sutil, onde nem sempre o termo 'burguesia' aparece, pois esta é a classe social que não quer ser denominada. E é com uma fala elaborada a partir desses conceitos que a burguesia reconfirma o seu estatuto, universalizando as suas representações (Barthes 1993, apud Scheiner 1998, p. 13; 2008, p. 58).

[27] A ideologia burguesa a tudo preenche: pode, sem encontrar resistência, apresentar o teatro, a arte, o homem burguês, como o teatro a arte, o homem eternos. Tudo, na nossa vida cotidiana, é tributário da representação que a burguesia criou, para ela e para nós, sobre as relações entre o homem e o mundo. Praticadas ao nível nacional (ou mundial), as normas burguesas são vividas como leis evidentes de uma ordem natural: quanto mais a burguesia propaga as suas representações, tanto mais elas se naturalizam (Scheiner 2008, p. 58).

[28] Barthes 1993 [1957], p. 162.

[29] Se a ideologia burguesa pode, sem encontrar resistência, apresentar o teatro, a arte, o homem burguês, como o teatro a arte, o homem eternos, também pode apresentar o museu burguês como o museu eterno, como o único museu possível na história da humanidade. (...) de todos os produtos e representações da burguesia, o museu é o que menos tem sido percebido enquanto mito, e isso tem permitido que venha sendo usado, quase sempre, para gerar uma fala reificada sobre as relações entre o homem e o mundo (Scheiner 1998, p. 14).

tomou como modelo paradigmático o Louvre, "instituído na França [...] como espaço de poder real e redefinido precisamente a partir de 1789 como produto cultural da revolução que legitimou, no mundo ocidental, o estatuto burguês" (Scheiner 1998, p. 14). Espaço ideal para a manifestação do mito, o Museu instituído acolhe e legitima a existência de todos os tipos de personagens exemplares e criadores: o herói, o santo, os xamãs e feiticeiros, os poetas, os sábios, os bardos, os cientistas, os artistas, os profissionais da mídia; pode também ser uma instancia de criação de mitos – sendo o primeiro deles, o objeto.

Deloche trata em seu livro de todas as representações do Museu; mas seu construto se ajusta precisamente ao que assinalamos como Museu Tradicional – e nesse caso, concordamos com o autor, quando diz que o museu "faz passar por perene o produto de uma convenção", negando seu caráter institucional, "convencional e historicamente datado" (Deloche 2010, p. 11 [Trad. Nossa])[30]. No museu institucionalizado, toda coleção se apresenta de forma ucrônica, gerando uma "pseudo-cronologia não orientada", onde o tempo se transmuta em espaço (Ibid., p. 12). Negando a historicidade das coisas, o museu pode declarar-se intemporal, apresentar-se como "uma realidade mineralizada, fossilizada, totalmente privada de história. Pura essência" (Ibid., p. 20)[31], onde o que se valoriza é o patrimônio sob uma forma "estável, exemplar, íntegra e perene" (Ibid., p. 23)[32]. Neste sentido, o Museu Tradicional seria mítico em sua essência.

Deloche lembra ainda que a condenação do efêmero, promovida pelo pensamento ocidental a partir de Platão, associou-se a uma depreciação do sensível, revelada, no âmbito do Museu instituído, pela prevalência da visão sobre os demais sentidos.

Acreditar num museu cuja gênese corresponde à ética e à estética de uma França revolucionária significa reconhecer a importância da reivindicação do Estado sobre as riquezas culturais, agora percebidas como propriedade pública – o que justificaria a

---

[30] *Bref, le musée est une institution qui cherche à nier son caractère institutionnel, c'est-à-dire conventionnel et historiquement daté.*

[31] *...une réalité minéralisée, fossilisée, totalement privée d'histoire. Une pure essence.*

[32] *Ce qui se traduit par la valorisation du stable et de l'exemplaire, de l'intègre et du pérenne...*

nacionalização de bens patrimoniais considerados relevantes para o país. Opondo-se às coleções privadas abertas à visitação, este novo "museu" remeteria aos cânones do Direito e da Justiça indicados no Contrato Social[33]; e reafirmaria os ideais de uma democracia onde o sujeito só se reconhece em liberdade graças ao Estado, como cidadão. Nesse contexto, o museu se torna "instrumento oficial de valorização de testemunhos históricos e materiais do humano", assim convertidos em "relíquias congeladas" (Ibid., p. 24). Pode também transformar-se em local de culto e reclusão, tornando inalienáveis (e inalcançáveis) os bens sob sua tutela; e transformando seus conteúdos em lei universal. Fundamentado numa ideia de patrimônio como dogma (Choay 1992, apud Deloche 2010, p. 32), o museu assim constituído tenderia a impor suas diretrizes pela culpabilização social, fazendo uso de temas como a proteção ao meio ambiente, a adoção de cânones sociais mais abertos e a democracia cultural. Tais movimentos incluiriam a instrumentalização de conceitos falsamente "naturais" ou "universais", como o patrimônio cultural e o patrimônio imaterial. Deloche aponta que

> a culpabilidade imposta pelo museu não é mais do que um caso particular de um fenômeno mais geral, que afeta a sociedade como um todo. (...) Buscamos considerar como um sistema de valores absoluto e insuperável o que em realidade não é senão o fruto todo relativo e talvez muito contestável de uma conquista histórica (Deloche, 2010, p. 33).

Aqui o patrimônio cultural se revela, como toda ideologia, um produto tardio e pouco legítimo, resultante do movimento de transformar bens privados em propriedade pública. Ora, "um conceito importado do Direito e da Economia para o campo simbólico aparece ainda mais suspeito quando é sub-repticiamente convertido em pura riqueza moral, coletiva e desinteressada. Trata-se de um pseudo-

[33] Rousseau, J. J. *Du Contrat Social, ou Principes du Droit Politique*. Amsterdam: Marc Michel Rey, 1762.

conceito" [34](Ibid., p. 34), recentemente enriquecido pela ideia de patrimônio imaterial, construto já contemporâneo mas que na verdade contribui para justificar as experiências de mercantilização de coleções, transvestidas em movimentos de amplificação de museus e patrimônios para diferentes países.

Ao buscar ampliar o construto do museu instituído, Deloche lembra que o museu pode ser simultaneamente uma máquina de fabricar objetividades e um espaço de apresentação sensível – e nesse sentido, "todo objeto de museu será, por principio, imaginário, e nessa condição, substituto de si mesmo" (Ibid., p. 28)[35]. Todo museu operaria, assim, como um sistema duplo de signos: denotação / conotação (Davallon 1999, apud Deloche 2010, p. 38-39), podendo elaborar seu discurso sob a forma de percursos interpretativos lineares, ou não-lineares - como proposto por McLuhan, Parker e Barzun (2008 [1969]).

Deloche identifica, ainda, três planos de significação desenhados pela ucronia museal. O primeiro serviria para lembrar que existem valores estáveis, "uma ordem de mundo onde nada é caótico, a despeito das aparências" [36] (Ibid., p. 44), ordem essa vinculada às ideias do belo e do bem. Este plano remeteria ao que Deleuze considerou uma "visão moral do mundo", exemplificada por essências inalteráveis e indestrutíveis, e explicaria porque a visita ao museu provoca uma ruptura com o mundo exterior: "os objetos estão lá, (...) subtraídos ao tempo, congelados para sempre, ancorados no universal e no intemporal"[37] (Ibidem), permitindo-nos aceder ao suprassensível. O segundo plano desvela o fato de que essa essência intemporal não é platônica, mas sim humanista, influenciada pelas ideias do Renascimento e de Kant, que percebem a prevalência do humano sobre a natureza. Já o terceiro plano demonstra que o museu é "testemunho e veículo de valores menos universais do que pretende. Pois são os valores de nossa civilização ocidental" (Ibid., p. 45-46), historicamente

---

[34] *Un concept importé du droit et de l'économie dans le champ symbolique apparaît d'autant plus suspect qu'il s'est subrepticement converti en une pure richesse morale, collective et désintéressée. Il s'agit d'un pseudo-concept* (…)

[35] *Tout objet de musée est donc par principe imaginaire et, à ce titre, toujours un substitut de lui-même* [Trad. Nossa].

[36] "*une ordre du monde où rien n'est chaotique, en dépit des apparences*".

[37] "*les objets que nous percevons sont là (…) soustraites au temps, figées à jamais*" (…)

datados e geograficamente localizados, que lhe servem de parâmetro - ainda que esse "ocidente" seja o produto aculturado de múltiplos entrecruzamentos do humano; e que as culturas consideradas como "outras" sejam apropriadas, desvitalizadas e reduzidas, no museu (*nesse* museu), a objetos de coleção. Este é também o argumento que justifica a promessa de usufruto de um "capital cultural" (Ibid., p. 50), enquanto prosseguem cada vez mais ativas as operações privadas do capital, que resultam em aumento exponencial do patrimônio econômico de alguns poucos grupos minoritários.

Caberia, então, perguntar: a quem interessa que o Museu permaneça sendo percebido, hoje, apenas como instituição? A quem interessa exacerbar a questão patrimonial como a grande solução para os enfrentamentos socioeconômicos dos diferentes grupos culturais? A quem interessa seguir acreditando num relato - este, sim, mítico - de um Museu que se origina sempre da experiência europeia, ou melhor dizendo, da experiência francesa?

De nossa parte, seguimos considerando o Museu como fenômeno[38] – a partir de uma origem certamente mítica (talvez europeia, mas certamente não-francesa), mas desvelada de modo complexo: simultaneamente evento, acontecimento, fluxo, presentificação, apresentação, representação. Nesse construto, cabem todos os tempos e todos os espaços da presença humana no planeta, e ainda o processo de memória humana e seus produtos materializados: os lugares, monumentos e objetos. Cabem, ainda, todos os modos e formas do patrimônio: o patrimônio genético, micro-celular; a geodiversidade; o patrimônio biológico, responsável pelas diferentes configurações fito-zoo-ambientais; a vida humana - o corpo como patrimônio (e todas as suas injunções éticas, políticas, ideológicas, comportamentais).

O Museu Tradicional, instituído, seria apenas uma das muitas representações possíveis do fenômeno Museu.

De forma generalizada, o fenômeno Museu seria também a-tópico, utópico e ucrônico – desdobrando-se por entre e para além de todos os tempos e espaços, todas as dimensões do real. Mas cada uma de suas faces, ou formas representacionais, apresenta de modo muito particular essa relação.

---

[38] Ver Scheiner 1992, 1998, 1999, 2008.

O Museu Tradicional não é certamente a-tópico, já que se constitui e existe num espaço material definido; mas é quase sempre *utópico* e *ucrônico*, como tão bem aponta Deloche. Por mais que se renove na forma e no conteúdo, ampliando a sua potencia como interpretante sensível das coisas, sua essência se ancora num inevitável caráter de permanência, deslocamento do real, redução da complexidade, linearização do tempo. Neste sentido, pode verdadeiramente abrir espaço para o mito. É também o lugar fundamental do objeto tornado símbolo, signo e referente - e muitas vezes, ícone absoluto de certos modos de interpretar o real.

Exemplo notável dessa qualidade é o Museu dos Arquivos Nacionais dos EUA, em Washington, que abriga na mesma sala os três documentos constitutivos da individualidade política norte-americana: a Declaração de Independência (1776)[39]; a Constituição dos Estados Unidos (1787) – assinada por George Washington e mais 38 representantes de 12 estados, e que se dirige ao país e ao mundo em nome do povo[40]; e a Carta de Direitos do cidadão norte-americano (*United States Bill of Rights – 1789-91*). Esses três documentos, conhecidos como as Cartas da Liberdade (*Charters of Freedom*), vêm há mais de duzentos anos assegurando os direitos civis do povo norte-americano. Nada mais emblemático e relevante para uma sociedade que se constituiu e se pensa como exemplo maior de Nação aberta e democrática, consolidada na luta pelos direitos humanos, pela igualdade social e pela participação de todos os cidadãos nos processos decisórios da política interna e global. Os documentos são reais, um espetacular conjunto de objetos originais de incalculável valor patrimonial e museal, patrimônio histórico e político da Humanidade.

---

[39] O texto da Declaração refere a Independência como uma necessidade lógica e histórica: "*When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another*"(…). *Declaration of Independence*. *In: https://museum.archives.gov/founding-documents*. Acesso em 30.06.2021.

[40] *We the People of the United States, in Order to form a more perfect Union, establish Justice, insure domestic Tranquility, provide for the common defence, promote the general Welfare, and secure the Blessings of Liberty to ourselves and our Posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America (7.9.1787). Constitution of the United States. In: https://museum.archives.gov/founding-documents*. Acesso em 30.06.2021.

Seu conteúdo comprova que o discurso da "decolonialidade" não é absolutamente novo, e que verdadeiramente é possível a um grupo social desligar-se do jugo colonialista e constituir-se como estado nacional livre e soberano.

Está registrada, nesse museu, a relevância do fato histórico: os Estados Unidos da América existem desde 1776 como Nação livre e organizada. A existência e presença desses objetos são testemunho indiscutível do fato. Quanto a ser uma democracia que garante a todos igualdade sociopolítica e oportunidade de participação, não é preciso maiores registros para indicar que é aí onde, precisamente, o mito se instala.

Toda essa reflexão sobre o museu e o mito teria valor apenas teórico, ou acadêmico, se não conhecêssemos os efeitos lesivos de uma percepção incompleta ou distorcida do real sobre o imaginário coletivo. Os muitos anos de vivencia na Museologia nos mostraram que quando um museu apresenta e/ou interpreta os fatos de maneira incompleta, rasa ou distorcida, os objetos apresentados como evidencia contribuem para reificar a abordagem mítica ou ucrônica do real, permitindo que se instaure, na razão e na emoção dos usuários, uma "realidade" paralela, que pode muito bem servir para reiterar e garantir a permanência de certos mitos e situações.

O universo da Museologia é pleno de museus dedicados à reificação mítica de personagens e/ou momentos políticos, a partir da presença de objetos icônicos: a coroa de D. Pedro II; a carta de Getúlio Vargas; os mísseis do Museu Nacional da Revolução Islâmica e Sagrada Defesa[41], em Teerã, Irã. Em todos os casos, a narrativa apresentada foge à historiografia crítica, e a interpretação dos fatos se articula através desses momentos e personagens. O que importa não é a precisão do acontecimento, mas a manutenção do mito - por sua vez, instrumentalizado para atender a interesses que estão sempre além do fato histórico. Qualquer que seja o objeto, o fato, o personagem, a forma e o tamanho do museu, o que importa é a eficácia do processo de aderência simbólica gerado por essas articulações. Este é o caso da sociedade norte-americana, onde amplos segmentos acreditam verdadeiramente habitar um paraíso democrático incondicional.

---

[41] *National Museum of the Islamic Revolution and Holy Defense*. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Defense_Museum. Acesso em 24.06.2021.

Quanto à capacidade de fabricar o mito, voltemos ao personagem do Presidente Kaunda. No Museu Político de Lusaka, capital da Zâmbia, estão dispostos, para admiração pública, objetos "mágicos", que teriam ajudado Kaunda a vencer a revolução que libertou o pais do jugo colonialista – "por terem o poder de fazer com que se tornasse invisível aos inimigos" (Scheiner 1998, p. 28; 2008, p. 63). Fomos pessoalmente apresentados a esses objetos por um historiador que relatou, emocionado, a sua força de transmutação; e percebemos que algumas pessoas verdadeiramente acreditavam que Kaunda, ao segurar um daqueles objetos, teria ficado invisível. Para essas pessoas tais objetos têm *mana*, uma força especial que lhes é conferida pelos espíritos; e certamente tiveram protagonismo no encaminhamento dos fatos que levaram à independência do país. Aqui o objeto é usado como "síntese material do mito", como um *avatar*; e o museu, criado para dar ao povo o testemunho da sua força simbólica e da sua existência, reafirma e reatualiza a prova de sua eficácia. No caso da Zâmbia, teria sido mais fácil e inspirador lutar pela independência ao lado de um herói mítico, do que lutar ao lado de um oponente do regime colonial. O museu colabora, assim, para a fabricação e a manutenção do mito, sob dois aspectos essenciais: o mito Kaunda e o mito da libertação do jugo colonial - reificando a ideia de que uma "nação livre" do colonizador estará, também, livre dos problemas e questões que impedem seu desenvolvimento.

Numa perspectiva de realidade, lembremos que Kaunda assumiu a liderança de um país com 75 grupos étnicos, apenas unidos pelas fronteiras políticas definidas pelas potencias coloniais. Segundo Peltz (2021)[42], dos três milhões e meio de habitantes, a maioria vivendo abaixo da linha de pobreza, apenas uma centena tem formação acadêmica. Ainda assim, logrou manter a união nacional, a partir de um ideário que ficou reconhecido como "humanismo zambiano": mescla de valores cristãos, tradições africanas e princípios orientadores socialistas. Atuando como mediador em crises políticas da região, buscou diálogo com o governo sul-africano ainda em tempos de *apartheid* e tentou minorar a situação de Angola durante a Guerra civil;

[42] Daniel Peltz, 17.06.2021. In: https://www.dw.com/pt-002/fil%C3%B3sofo-e-potentado-morre-kenneth-kaunda-fundador-da-z%C3%A2mbia/a-57940104. Acesso em 28.06.021.

ao mesmo tempo, apoiou movimentos de libertação na Namíbia e no Zimbabwe. Com o passar dos anos, instaurou um estado monopartidário. Nacionalizou as minas de cobre do país, mas com a alta dos mercados mundiais, o custo das importações e a falta de acesso ao mar, a economia da Zâmbia entrou em colapso nos anos 1970 e a população começou a revoltar-se, terminando por eleger seu opositor, em 1991.

Este resumo da trajetória de Kaunda revela que ele foi certamente um líder emblemático, libertador de seu país e bom articulador político; mas também um dirigente autoritário, que instituiu um sistema monopartidário e perseguiu oponentes. Sua importância foi, entretanto, reconhecida por seus pares, dirigentes de outros países africanos, que lamentaram sua morte, elogiando seu "papel proeminente no movimento de libertação anticolonial do continente" (Ibid.). De certa forma, o mito prevaleceu sobre os fatos.

3. Museus, deslocamentos, espaços de fronteira

O mundo das artes e da literatura ofereceu, desde sempre, relatos baseados na ideia de atravessar fronteiras, encetar percursos em direção a espaços desconhecidos: a Odisseia, a *Chanson de Roland*, as campanhas de Alexandre, as memórias de Marco Polo, as sagas das navegações, a Carta de Caminha, as Viagens ao Brasil, de Hans Staden. Todos esses relatos, e muitos mais através da história, falam em vencer distancias geográficas, entrar em contato com o Novo, o Inesperado, o Diferente. Outros relatos oferecem percursos por espaços imaginários, ainda que baseados na evidencia real: as Vinte Mil Léguas Submarinas; a Viagem ao Centro da Terra; o navio de Twain[43], que navega na gota de água de uma lamina de microscópio; as sagas de piratas; o Pássaro Azul, de Maeterlinck. Todos eles viajam por universos alternativos. E cada um deles, a seu modo, faz o registro da Busca, do Encontro, do Contato e da Transformação.

Mais difícil do que atravessar o espaço é atravessar o tempo, movimento só possível por deslocamento onírico, perceptual, já que os códigos da Física nos ensinam não ser possível deslocar o corpo no tempo, projetar-nos para além das três dimensões que limitam nossa

[43] Mark Twain, "*The Great Dark*", 1898.

condição material. Fantasia predominante no panteão dos movimentos inalcançáveis aos seres viventes, viajar no tempo é uma perspectiva que, desde sempre, nos fascina. E se?...

Relatos míticos sobre o deslocamento no tempo são quase tão antigos quanto a cultura humana: possivelmente fundamentaram as teorias reencarnatórias; e estão presentes em textos emblemáticos das culturas da Tradição, onde personagens experimentam o tempo em distintas dimensões, projetando-se para o passado ou para o futuro. Jones (2021) [44] aponta como exemplos o Ramayana, texto clássico hindu que relata a saga de *Kakbhushundi* ou *Shri Kak Bhusundi*[45], um ser imortal devoto de Rama, destinado a permanecer na Terra até o final dos tempos de trevas (Kali Yuga); os textos do cânone Páli – a mais antiga e completa coleção de textos sagrados da literatura budista, alguns atribuídos ao próprio Buda[46] - onde está escrito que os Devas[47] vivenciam cem anos humanos num só dia; e a lenda japonesa Urashima Taro, onde um homem visita o palácio do Deus Dragão, e ao retornar percebe que 300 anos se haviam passado. O mesmo tema pode ser encontrado na literatura moderna, com histórias como a de

---

[44] Jones, Josh. In: https://www.openculture.com/2018/02/whats-the-origin-of-time-travel-fiction.html. Acesso em 27.06.2021.

[45] O termo "Kak" significa corvo e está associado à saga do personagem, que em sua última encarnação foi transformado num corvo, decidindo viver sob essa forma. Originalmente um sudra de Ayodhya, Kakbhushundi foi agraciado com o dom de viver mil vidas e a habilidade de escolher a forma física que desejasse; renascido como Brahmana, recebeu de Rama a vida eterna e a visão sem limites; e tornou-se o narrador dos eventos da vida de Rama, de quem recebeu o dom de viajar através do tempo. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Kakbhushundi. Acesso em 27.06.2021.

[46] In: https://www.britannica.com/topic/Buddhism/The-Pali-canon-Tipitaka. Acesso em 27.06.2021.

[47] Na tradição hindu, Devas são seres celestiais associados aos diferentes aspectos do Cosmos – como Brahma, Vishnu e Shiva, que formam a trindade hindu conhecida como Trimuthi e dirigem o cosmos e os processos de criação. Na tradição budista, são seres extra-humanos, invisíveis aos homens (mas não deuses) e que vivem longamente, mas não são imortais - embora, ao morrer, possam reencarnar sob outras formas. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Deva_(budismo). Acesso em 27.06.2021.

Rip Van Winkle, de Washington Irving (1819)[48]; o livro Olhando para o Passado (*Looking Backward*), de Edward Bellamy (1888), cujo personagem adormece e acorda 112 anos mais tarde (o ano 2000), numa utopia socialista; ou ainda a conhecida obra de H. G. Wells, A Máquina do Tempo (*The Time Machine - 1895*), cuja ação se passa num futuro distante – o ano 802701: obra anterior às teorias da Relatividade, apresenta uma visão quase profética sobre o conceito de espaço-tempo, que poderia indicar, inclusive, alguns argumentos das novas tecnologias, como a desmaterialização e a geração de imagens em tempo real.

Jones (Ibid.) lembra que a uma percepção arcaica de tempo cíclico sobrepôs-se a ideia do tempo linear, reforçada pelas teorias da evolução – que associaram a evolução biológica e cultural à noção de progresso; na literatura, isto serviu de base para o que se denominou "romance utópico". Mas a utopia é agora centrada nas viagens no tempo, desconstrói o *cogito* linear passado-presente-futuro, engendrando uma obsessão com os princípios de causa e efeito. Pensar o retorno ao passado coloca a questão: isto pode mudar o presente - e o futuro?

Tanto a literatura como as artes cênicas vêm abordando de modo reiterado essa questão, em trabalhos emblemáticos como a trilogia De volta para o futuro (*Back to the Future* – 1985, 1989, 1990), de Zemeckis e Gale[49] - onde o personagem projeta-se em diferentes tempos; O Feitiço do Tempo (*Groundhog Day*), de Ramis e Rubin (1993)[50] – que questiona a relação entre o personagem e o tempo presente; *Futurama*, de Groening (1999-2003), passada no século 31; ou *Primer,* de Shane Carruth (2004), que se fundamenta na teoria matemática para apresentar uma alegoria da "viagem no tempo dentro

[48] O conto relata a história de um holandês-americano da América colonial, que toma a bebida oferecida por misteriosos holandeses que havia encontrado e adormece nas montanhas Catskill. Ao acordar, 20 anos mais tarde, havia perdido a Revolução Americana. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Rip_Van_Winkle. Acesso em 27.06.2021.

[49] In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Back_to_the_Future. Acesso em 28.06.2021

[50] In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Groundhog_Day. Acesso em 28.06.2021

da viagem no tempo dentro da viagem no tempo”[51]. Citemos ainda Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*) de J. K. Rowling (2004), em que Harry e Hermione viajam de volta no tempo com a ajuda de um objeto mágico, o Vira-Tempo. Mais recentes são as séries televisivas criadas e/ou associadas à Netflix, e que têm como base a ideia de atravessar diferentes “camadas” de tempo: *Travelers (*Brad Wright*, 2016)* – onde a consciência de personagens do futuro é colocada no corpo de pessoas do presente, que se tornam “hospedeiros” dessas mentes do devir[52]; *Outlander* (Gabaldon, livro – 1991; série: 2014...) em que a personagem principal atravessa, em 1945, um portal no espaço-tempo, sendo transportada para 1763 - e passa a viver nessa época[53]. Não podemos esquecer os personagens que estão para além do tempo, como os muitos vampiros, a começar pelos emblemáticos *Drácula* (Stoker, 1897) e *Nosferatu (*F.W. Murnau*, 1922)*; ou ainda *Highlander* (Mulcahy, 1986) – guerreiro escocês que se tornou imortal em 1536 e “revive” no século 20[54].

Estes são apenas alguns dos incontáveis exemplos que poderíamos mencionar. Eles nos lembram que cruzar fronteiras, físicas ou simbólicas, foi sempre um desejo do animal humano, que busca projetar o corpo, a mente e os sentidos em todas as dimensões perceptuais. É um movimento metafórico, que traduz a verdadeira

---

[51] […] “*with time travel within time travel within time travel*.” Josh Jones, in Op. Cit. Ver ainda https://pt.wikipedia.org/wiki/Primer_(filme). Acesso em 30.06.2021. Outra obra que obteve imenso sucesso editorial nos anos 1980 foi *Operação Cavalo de Troia*, de J. J. Benítez (1986), em que o personagem retrocede no tempo até os anos 30 da Era Cristã e se encontra com Jesus Cristo.

[52] A transferência requer a localização exata do alvo, possibilitada por smartphones e GPS do séc. 21. Cada viajante, usando mídias sociais e registros públicos referentes a seus alvos, deve manter a vida pré-existente do hospedeiro enquanto realiza missões. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Travelers_(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o.. Acesso em 28.06.2021.

[53] In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Outlander_(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o. Acesso em 28.06.2021.

[54] In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Highlander. Acesso em 28.06.2021

essência do desejo: alcançar todas as dimensões do tempo e do espaço, atravessando as múltiplas dimensões do real.

Lembremos que as fronteiras geopolíticas nem sempre precisam ser nitidamente demarcadas, podem apresentar-se de forma difusa; nem precisam estar numa área continua, podendo abranger áreas limítrofes, com qualidades diferenciadas. Podem dividir qualquer coisa, de territórios físicos a classes sociais e econômicas. Aqui o foco essencial não é a fronteira, a divisa, o limite, mas a possibilidade do deslocamento – o movimento de passagem que nos impulsiona rumo a diferentes planos de realidade. É um deslocamento horizontal. E se viajar no espaço é, ainda nos dias atuais, uma aventura, mais fascinante é a perspectiva de viajar no tempo, atravessar as muitas dimensões vivenciais do que entendemos como "passado" ou "futuro", num deslocamento vertical. Mas a "viagem" mais completa e radical é a dos planos imersivos do mental, que une matéria, sensação e sentimento, projetando-nos em todos os tempos, espaços e direções, desde e para o Museu Interior - como Alice nos País das Maravilhas; ou 'habitando' os universos digitais[55]. Aqui, coloca-se a questão: onde, exatamente, estamos nós? Afinal, todos gostaríamos de ser John Malkovich, ainda que por quinze minutos.[56]

A viagem é também o lugar da experiência, matriz do aprendizado pela vivencia do deslocamento. Importa, então, estar no controle do deslocamento, saber onde, quando, como e porquê se faz a passagem. Deve-se ainda lembrar que este será sempre um ato puramente individual, ainda que se dê no âmbito de uma coletividade: mesmo operada em grupos, a experiência da passagem é sempre una, personalíssima – e mobiliza todos os sentidos do viajante, toda a sua consciência lógica e sensível, e ainda os diferentes planos do inconsciente.

---

[55] Exemplos emblemáticos dessa linha interpretativa são os filmes *Matrix e Matrix Reloaded*, das irmãs Wachowski (1991, 2003), que descrevem "um futuro *distópico* no qual a realidade, como percebida pela maioria dos humanos, é, na verdade, uma realidade simulada". In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Matrix. Acesso em 01.07.2021.

[56] Em *Quero ser John Malkovich* (Kaufman, 1999) os personagens podem penetrar no cérebro do artista e lá permanecer por quinze minutos. Aqui, trata-se de uma viagem por diferentes planos de consciência. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Being_John_Malkovich . Acesso em 01.07.2021.

Este é o movimento que está na base da experiência do Museu como viagem: o continuado deslocamento da mente e dos sentidos. Ao tempo histórico, cronológico, sucede-se o tempo social, cotidianizado; e sobre este, dobram-se as camadas do tempo real. Todas essas dimensões imergem no tempo onírico dos deslocamentos, em que o sujeito é senhor de todas as dimensões que atravessa – e que o atravessam[57].

O Museu Tradicional, com seus objetos deslocados no tempo e no espaço, faz um convite à viagem, atua como um portal para outras dimensões – perceptuais e do conhecimento. É possível, sim, atravessá-las, como o visitante dos quadros de Kurosawa[58] - passando a "habitar" o tempo, o lugar e os personagens representados nesses objetos. Mas nem todos logram fazer a passagem: como um personagem de *Outlander*, o visitante pode parar em frente à pedra, admirá-la, até tocá-la, mas nem sempre mergulhará em outras dimensões. Estão presentes o lugar, o objeto, a vontade: mas falta a sintonia vibracional que é apenas dada pela identificação, pelo desejo intenso de estar naquela outra dimensão, naquele outro tempo ou lugar. Projetar-se em direção a outros mundos, outras esferas do real, é quase uma experiência mágica: *re-ligare*. Só a vivencia quem está habitado pelas musas. Sem saber (ou poder) fazer a passagem, o "viajante" perde-se na ucronia e apenas percebe a dimensão utópica do museu.

Eis porque são tão celebrados os Museus de Território, especialmente os museus comunitários: aqui, coloca-se em marcha a "mecânica identitária" (Deloche 2010, p. 50) segundo a qual os museus podem ser adaptados a sucessivas propostas ideológicas.

---

[57] Ver Scheiner 2004, cap. 02.

[58] Nos referimos aqui ao magnífico filme "Sonhos" (*Yume*), do diretor japonês Akira Kurosawa (1990): numa das histórias, o personagem penetra no quadro "Os Corvos" de Van Gogh, em exposição num museu – e vivencia um encontro com o pintor. Realizado antes do desenvolvimento das tecnologias digitais, o que Kurosawa oferece e representa é o mergulho onírico do visitante, na relação direta com o objeto exposto. Ver https://pt.wikipedia.org/wiki/Yume#Corvos[13]. Acesso em 29.06.2021.

3.1. Museus e Comunidades: participação

Deloche (2010, p. 51) nos lembra que o museu, assim como o mito, é "uma forma, uma matriz à qual podem colar-se as mais diversas ideologias, para o lucro de beneficiários igualmente múltiplos", a partir do modelo arquetípico universalista, cujos valores são assim reatualizados sob a forma de "novas figuras que elas vêm indiretamente legitimar"[59] (Ibid.). Este é bem os caso de alguns museus de território, mitificados como a grande proposta da democracia museal – num processo que tende a "apagar" ou a remeter, para um plano de fundo, a verdadeira trajetória desse modelo representacional.

Originados das experiências do museu a céu aberto em meados no século 18 e multiplicados ao longo dos séculos 19 e 20, os museus de território desdobraram-se em diferentes representações: museus a céu aberto, museus de sítio, áreas naturais musealizadas, geosítios, paleosítios, paisagens culturais, aldeias musealizadas, museus comunitários... e finalmente os ecomuseus. Mas, enredadas na malha sedutora de uma utopia democrática que a tudo generaliza, tais representações são frequentemente reduzidas ao submodelo do museu comunitário, ou ao ecomuseu.

Sabemos que o modelo do Museu Tradicional, gerado e consolidado no continente europeu a partir de um humanismo renascentista, foi exportado pela via colonialista para as mais diferentes regiões do mundo[60] - e nelas, naturalizado como a única forma de museu possível. Quando as experiências de museus a céu aberto comprovaram ser possível a existência de outras formas e manifestações do fenômeno Museu, o Museu de Território ganhou força e significado como representação de grupos comunitários específicos. Nada mais aberto, democrático e positivo, se esta nova experiência não tivesse sido instrumentalizada em favor de ideologias

---

[59] *Le musée [...] est une forme, une matrice dans laquelle peuvent se couler les idéologies les plus diverses au profit de bénéficiaires également multiples (...) que les valeurs qu'il revendiquait rejaillissent sur les nouvelles figures qu'elles viennent indirectement légitimer.*

[60] Ver Scheiner 1998, Caps. 01 e 02.

específicas, do nacional-socialismo[61] ao materialismo dialético. Foi nesse contexto que se configurou o ecomuseu, que Deloche (2010, p. 72) considera uma "nova utopia", e cujo exemplo maior e mais emblemático é o Ecomuseu do Creusot, na Borgonha, França. Definido por Rivière (1977) e nomeado por Varine (1992), o ecomuseu seria a síntese das relações de empoderamento de determinadas comunidades sobre seu território geográfico e simbólico e sobre seu patrimônio, servindo de "espelho" da história desses grupos e de suas práticas socioculturais. Deloche (Op. Cit., p. 73) pergunta: seria esta uma utopia realizada?

A ideia de museus criados desde a base é certamente fascinante, e serve bem à proposta de operar o Museu como instrumento de resistência política e social. É politicamente correta, e bem sintonizada com os movimentos de valoração identitária das mais diferentes coletividades, especialmente as que habitam um território delimitado e as que têm (ou tiveram) problemas com o trato colonial. Mas o que muitos ainda desconhecem (ou desconsideram) é que a narrativa do empoderamento comunitário gestada a partir do Creusot e tão bem disseminada em inúmeros países[62] a partir dos anos 1980 coloca em segundo plano três fatos incontestáveis.

O primeiro deles, já admitido por Varine[63], é que ecomuseus são quase sempre criados desde o alto, como o foi o Creusot: em entrevista realizada em 2020 com Hugues de Varine para sua tese, Valença registra que

> o Ecomuseu da Comunidade urbana Le Creusot-Montceau-Les-Mines - Museu do Homem e da Industria foi a expressão de uma articulação politica capaz de transformar a criação de um museu em símbolo de uma museologia comunitária que se difundiu pelo mundo. Ali, foram consideradas as necessidades e demandas daquela comunidade, refletindo suas questões, na preservação da região e permanência no território. Mas, fica evidente que

[61] *Heimatmuseen* - Alemanha, anos 1920-40.
[62] Incluindo o Brasil.
[63] Apud Valença, V. R. 2021, Conclusões.

> desde sua origem o ecomuseu surge de cima para baixo, seja por interesses políticos, articulação de técnicos e/ou especialistas que veem no grupo e território um meio de desenvolver tal região, que pode ou não contribuir diretamente para a comunidade local (Valença 2021, p. 539).

Entendido como uma revanche do mundo operário sobre a economia capitalista que havia feito florescer o Creusot (Deloche 2010, p. 73), o ecomuseu substituiu os valores humanistas pelos valores "de um grupo vivo ocupando um território circunscrito" [64] (Maure 1995, apud Deloche 2010, p. 73). O modelo do ecomuseu, bem ancorado no território e nas realidades cotidianas de uma dada comunidade, não é a-tópico e nem ucrônico: mas sua vinculação aos ideais de participação comunitária o define como uma nova utopia, capaz de engendrar novas diretrizes para a prática museológica, como a Nova Museologia; e novos construtos teóricos, como os "museus de sociedade" (Deloche 2010, p. 74). Mais que um mito, o museu comunitário, apropriado pelo discurso da participação popular, transformou-se num símbolo, em processo muito similar ao do museu tradicional.

O segundo fato a relembrar é que a gestão dos ecomuseus e museus comunitários nem sempre se faz desde a base: na maioria dos casos, resulta de uma articulação complexa e delicada entre as instancias responsáveis pela criação desses museus, as lideranças comunitárias locais e outros grupos de interesse, que variam de caso a caso[65] – mas que podem operar a partir do exterior do território geográfico e simbólico do museu[66]. Ecomuseus e museus comunitários "tentam promover o desenvolvimento sustentável e a cidadania através do patrimônio e da participação local" (Valença 2021, p. 540);

---

[64] *Les valeurs véhiculées n'étaient plus celles de l'humanisme universel et abstrait mais celles d'un groupe vivant occupant un territoire nettement circonscrit.*

[65] Valença comprova em sua tese que "a maioria dos ecomuseus no Brasil vem de iniciativas do alto e que em geral não são geridos pelas comunidades: a comunidade atua como parceira ou na participação em atividades e projetos". Valença 2021, p. 544.

[66] Ver Maggi 2005; Varine 2020.

este é um processo que requer continuada negociação, e onde nem sempre prevalecem os interesses das comunidades envolvidas.

O terceiro fato é que nem todos os museus comunitários são museus de território. Lembremos uma vez mais as emblemáticas experiências desenvolvidas a partir dos anos 1950, e que contribuíram para ampliar as dimensões relacionais dos museus com seus públicos: o Museu Nacional Boubou Hama, em Niamey, Nigéria (1959) – meio caminho entre museu tradicional e museu de território; o Museu de Anacostia (*Anacostia Neighborhood Museum* - Washington, 1967)[67], museu tradicional idealizado por Sir Dillon Ripley, Secretário da *Smithsonian Institution*, como projeto extramuros e desenvolvido pelo pastor John Kinard, ativista local; a *Casa del Museo* (México, 1972)[68]; e outras experiências já bem conhecidas dos estudiosos de museus.

Em todos esses casos, a utopia e a ucronia deram lugar a abordagens engajadas e interativas, projetando a narrativa museológica em direção às realidades de comunidades específicas no tempo presente; e encorajando a participação dos visitantes nas exposições.

Estavam diluídas as fronteiras entre Museu Tradicional e Museu de Território, entre o "museu do objeto" e os "museus de sociedade". Os museus aqui referidos, em todas as suas representações, de certa forma comprovaram ser possível realizar sua utopia (Deloche 2010, p. 82), recusando-se a desligar-se da vida real.

3.2. Museu Tradicional, museologias associativas e participação -

Ao analisar a trajetória e as dinâmicas dos museus de território e museus comunitários percebemos, ainda, que os modelos de prática museológica neles desenvolvidos foram impregnados pelas metodologias participativas implementadas e difundidas pelos museus

[67] O museu denomina-se hoje Museu Comunitário de Anacostia e prepara-se para reabrir, após ter sido fechado devido à pandemia. In: https://anacostia.si.edu/. Acesso em 29.06.2021.

[68] Projeto experimental idealizado por Mario Vázquez e desenvolvido pelo Museu Nacional de Antropologia do México a partir de 1972, para difundir na periferia da cidade do México suas ações e exposições. In: GARCÍA, Coral Ordoñez. *La Casa del Museo, Mexico City. Une expérience de "musée integré"*. In: *Museum International 1975*, (27) 2, p. 71-77.

exploratórios, submodelo do Museu Tradicional que remonta aos anos 1930[69]; e reatualizadas pelos centros de interpretação das áreas naturais patrimonializadas e musealizadas, alguns dos quais remontam às primeiras décadas do século 20. A partir dos anos 1960, museus tradicionais de todo o mundo adotaram narrativas menos lineares[70] e abertamente multissensoriais, incorporando os dispositivos mediáticos e metodologias expositivas disponibilizados pelas tecnologias emergentes; alguns tornam-se mesmo "laboratórios culturais interativos" (Deloche 2007, apud Deloche 2010, p. 75).

Mas é verdade que as experiências dos museus comunitários e ecomuseus contribuíram positivamente para a prática museológica, influenciando as relações entre os museus do modelo Tradicional e seus públicos: dedicados a produzir "valores estáveis e definitivos destinados a servir de paradigmas duráveis a toda a sociedade"[71] (Deloche 2010, p. 52), museus tradicionais passaram a dedicar-se a grupos sociais específicos, assumindo narrativas mais complexas sob formas mais simples, identificadas com os interesses e necessidades de dadas coletividades; e chamando essas coletividades a participar diretamente da sua produção.

Cabe entretanto indicar que nenhuma dessas iniciativas escapa à máquina capitalista: museus precisam ser "sustentados e alimentados pelo circuito econômico"[72] (Tobelen 2005, Mairesse 2005, apud Deloche 2010, p. 60); e por mais aberta e democrática que seja a sua proposta, estarão sempre incluídos nas dinâmicas que reforçam e perenizam as desigualdades sociais. Este é o caso dos inúmeros museus comunitários e ecomuseus associados à indústria do Turismo; e também da pretensa "abertura" dos museus tradicionais ortodoxos

---

[69] Ver *Palais de la Découverte*, criado por Jean Perrin em Paris entre 1934 e 1937. O museu tinha como objetivo "mostrar a todos os públicos a ciência em processo"; e *Exploratorium*, museu de ciência e arte criado e implantado em 1969 por Frank Oppenheimer em São Francisco, com exposições exploratórias que estimulam o aprendizado informal. In: https://www.palais-decouverte.fr/fr/accueil/. / https://en.wikipedia.org/wiki/Exploratorium. Acesso em 29.06.2021.

[70] Ver McLuhan et al, 2008.

[71] *[...] Produire des valeurs stables et définitives destinées à servir de paradigmes durables à toute la société [...]*

[72] [...] *le musée a besoin d'être soutenu et alimenté par le circuit économique*

em direção a outros países, criando franquias de suas marcas que os transformam em atores transnacionais de suas próprias coleções. Exemplos desta tendência são o Guggenheim Bilbao (1997), o Louvre Abu-Dhabi (2007) e o Hermitage Amsterdam (2009)[73].

4. O Museu Re-imaginado: Museologia e Transformação

Pensar a prática museológica para além da máquina capitalista, buscar propostas que logrem articular os interesses e desejos de coletividades específicas é o desafio que se coloca, hoje, para os museus – sejam eles tradicionais ou de território, materiais ou digitais, universalistas ou comunitários. Tal desafio pode ser atuado sob a forma de movimentos de resistência, engendrando práticas que tenham ressonâncias positivas em âmbito local ou regional. Este é o caso das iniciativas de economia criativa em museus, já apontadas em trabalhos como o de Argenta (2018)[74]. Há, contudo, um risco de que tais práticas não venham a constituir soluções, nem temporárias nem definitivas, dada a avassaladora tendência da cultura contemporânea a esvair-se no *quantum* econômico; e a imperativa rapidez com que se promove a mudança e a inovação[75].

O tema da economia criativa aflorou como "questão" com a Modernidade e o desenvolvimento das mídias e da indústria cultural; ganhou relevo com o advento das TICs e das indústrias criativas (1995-2005); e consolidou-se no cenário mundial com a configuração das Humanidades Digitais – quando, à economia industrial, somou-se a ideia de uma "economia do conhecimento". Ganhou especial consistência a partir do ano 2000, quando a União Europeia lançou a "Estratégia de Lisboa", determinando que em dez anos a UE deveria tornar-se a área mais competitiva do mundo em economia do conhecimento. Liefooghe (2010, p. 181) comenta que, em 2008, a

---

[73] In: https://theartsjournal.net/2017/01/21/the-museum-as-a-transnational-actor/. Acesso em 30.06.2021

[74] Argenta, Denise (2018). A Economia do Intangível: um estudo sobre o potencial de Economia Criativa em Museus do Oeste de Santa Catarina. Tese (Doutorado). RJ: Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Orientação: T. Scheiner.

[75] In: https://www.cairn.info/revue-innovations-2010-1-page-181.htm . Acesso em 30.06.2021.

Comissão de Bruxelas decretou que 2009 seria "o ano europeu da inovação e da criatividade"[76]. É preciso lembrar que na economia globalizada o sistema produtivo é flexível e se apoia "sobre a inovação permanente e uma mão de obra muito qualificada que alimenta ao mesmo tempo a indústria e os serviços" [77] (ibid.). Não por acaso, a inovação tornou-se o novo "mantra" da área de Planejamento e Desenvolvimento, com forte ressonância no âmbito da Academia e da gestão de processos e produtos culturais[78], aliado à ideia de criatividade - fundamentando a proposta de um novo modelo de desenvolvimento. Nas ciências humanas, essa criatividade é revestida de um componente artístico (ou poético) que impregna a ideia de uma "economia da cultura".

Liefooghe (2010, p. 184-186) indica uma distinção entre a economia da cultura - que trata da valoração econômica das praticas artísticas e do patrimônio, influenciando as políticas culturais, e a economia da criatividade - que estuda o desenvolvimento das industrias criativas como o cinema, a música, as industrias do luxo, a publicidade, a moda, a arquitetura. Mas pondera que os limites entre essas duas áreas não são precisos e nem fechados, e que as classificações variam segundo os autores que a elas se dedicam. Um dos pontos de convergência seria a ultrapassagem "da dialética conflitual entre criação artística e valorização econômica da criatividade"[79] (Ibid., p. 185), diminuindo os espaços de fronteira entre os âmbitos tradicionalmente chamados "patrimonial" e de "criação cultural"[80].

---

[76] *[…] 2009 sera « l'année européenne de l'innovation et de la créativité ».*

[77] *[…] le système de production flexible mise sur l'innovation permanente et une main-d'œuvre très qualifiée irriguant à la fois l'industrie et les services*

[78] Liefooghe (2010, p. 181) lembra que Schumpeter já colocava a criatividade e a inovação no centro do processo de evolução do capitalismo.

[79] *[…] Le dépassement récent de la dialectique conflictuelle entre création artistique et valorisation économique de cette créativité.*

[80] A esse respeito, ver Miceli, Sérgio (1984). Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. RJ: Rev. Adm. Empr., 24 (1), Mar 1984. https://doi.org/10.1590/S0034-75901984000100002. In: https://www.scielo.br/j/rae/a/LS55XsFfV6n5HzJVxqTptxD/?lang=pt. Acesso em 30.06.2021

As duas primeiras décadas do século 21 assistiram ao crescimento e pluralização de propostas de desenvolvimento criativo associadas à indústria, à ciência e à arte. A ideia de "cidade criativa" (Landry 1900, apud Liefooghe 2010, p. 182) impregnou as estratégias do desenvolvimento urbano, chegando a influenciar as diretrizes da UNESCO, que em 2004 criou uma Rede de Cidades Criativas (*UNESCO Creative Cities Network* - UCCN) "para promover a cooperação com e entre cidades que identificaram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável"[81]. Isto significa que agora, para a UNESCO, a criatividade é patrimônio humano. A Rede, integrada por "246 cidades de mais de 80 Estados-membros da UNESCO" [82] atua como plataforma de intercambio e cooperação para implementar os "17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 das Nações Unidas, notadamente o Objetivo 11 sobre cidades e comunidades sustentáveis" (UNESCO, 2020). As ações focalizam essencialmente as áreas do artesanato e arte folclórica, design, cinema, gastronomia, literatura, mídia e música; mas o que todas essas cidades têm em comum é "o desejo de colocar a criatividade no centro do seu futuro"[83] .

É evidente que as cidades assim nomeadas se beneficiam de toda a sorte de insumos para o desenvolvimento, especialmente no que se refere ao turismo e às mídias criativas. Nesse contexto, museus são pensados como parte do mobiliário e dos serviços urbanos, como "*commodities*" que podem adequar-se às novas estratégias socioeconômicas. Esta é, como já sabemos, uma proposta capciosa, que pode garantir novos e amplos recursos para os museus tradicionais, especialmente aqueles considerados emblemáticos em cada país; mas também direciona e limita a sua atuação. É o caso do programa Europa Criativa 2014-2020, da Comunidade Europeia, que mobiliza fundos da ordem de 1.46 bilhões de Euros, oferecendo suporte aos setores da cultura e audiovisual. Seria ingênuo imaginar que os museus

---

[81] In: https://pt.unesco.org/covid19/cultureresponse. Acesso em 30.06.2021.

[82] Dez destas 246 cidades estão no Brasil: Belém (PA), Belo Horizonte (MG), Florianópolis (SC) e Paraty (RJ) - gastronomia; Brasília (DF), Curitiba (PR) e Fortaleza (CE) - design; João Pessoa (PB) - artesanato e artes populares; Salvador (BA) - música; e Santos (SP) – cinema. In. Op. Cit.

[83] […] *their desire to put creativity at the heart of their future.* In: https://unesco.org.uk/creative-cities/ Acesso em 30.06.2021.

beneficiados teriam completa liberdade para definir, nesse contexto, seus programas e estratégias de ação.

Tomemos como exemplo o grupo de trabalho Museus e Industrias Criativas, criado em 2014 no âmbito da Rede Europeia de Organizações de Museus (NEMO). A partir de 2015, o grupo desenvolveu uma metodologia "para medir a sinergia quando museus e industrias criativas atuam juntos para desenvolver novos produtos e serviços. O objetivo é destacar os museus como importante base de apoio para as industrias criativas" [84] ou para se tornarem, eles mesmos, instancias criativas e inovadoras. Em 2018, o tema do Ano Europeu da Cultura - "Nosso Patrimônio: onde o passado encontra o futuro" (*Our heritage: where the past meets the future*) deu o tom das ações do setor de museus no continente: o Museu do *Design*, em Londres, foi agraciado com o premio de Melhor Museu Europeu.

Ainda assim, em sua maioria, os dirigentes de museus parecem ter dificuldades em incorporar essas novas diretrizes: pesquisas realizadas pelo GT do NEMO entre 2015 e 2017 revelaram que o desempenho dos museus europeus no âmbito das industrias criativas "foi, em geral, apenas vagamente reconhecido"[85]. Outro relatório recente do grupo, "Premio Museu Europeu – um guia para o trabalho de qualidade em museus"[86] (2018), comprovou que a avaliação da qualidade publica dos museus, parâmetro absoluto em todas as estratégias avaliativas de museus para efeito de premiação, permaneceu praticamente inalterada desde 1977; o que mudou foram os critérios de avaliação. Entre as mudanças significativas o relatório indica a criação do "Premio Patrimônio em Movimento" (*Heritage*

---

[84] […] *measuring the synergy when museums and the creative industries work together to develop new products and services. The aim was to highlight museums as an important support base for creative industries […]*. In: https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_2018_Publication_Museums_and_Creative_Industries_Case_Studies_from_across_Europe.pdf . Acesso em 30.06.2021.

[85] *With some remarkable exceptions, the surveys undertaken by the Group show that museums' role in the context of creative industries across continental Europe has, in general, only been vaguely recognized. NEMO Report 2017*. Op. Cit.

[86] *Museum Awards – A Guide to Quality Work in Museums, coordinated by Margherita Sani. Op. Cit.*

Motion Award)[87], que celebra os melhores produtos multimídia gerados pelos museus: *apps, websites*, conteúdos *online, games*, experiências interativas, filmes, vídeos e similares[88] - todos vinculados às tecnologias digitais. O relatório finaliza afirmando que "é realmente necessário dar mais ênfase ao uso das industrias criativas em museus como um meio essencial para promover serviços públicos de alta qualidade"[89]. Eis aí, colocada claramente, a intenção de usar o Museu como *commodity* – e de privilegiar museus que se apresentam sob a forma de dispositivos digitais.

Não se trata, aqui, do Museu Virtual, representação legítima e essencialmente criativa do fenômeno Museu; mas sim do uso instrumentalizado do Museu Tradicional em todas as suas dimensões[90], apoiado no uso (equilibrado ou não) das novas tecnologias. Se em alguns casos essas tecnologias podem realmente aportar ganhos para os museus - especialmente no que tange às metodologias de exposição e de interação com os públicos, com a introdução de dispositivos e artefatos inovadores e a sintonização com novas mídias sociais, como o Instagram, o Facebook, o Twitter[91], em outros casos elas poderão vir a sobrepor-se aos modos e formas mais "presenciais" de relação entre museus e seus públicos, que sempre privilegiaram as sensibilidades individuais.

Nos museus comunitários e ecomuseus, essa relação é ainda mais complexa e delicada, já que as comunidades responsáveis pela

---

[87] O premio é uma iniciativa conjunta da *Europa Nostra* e da Academia Europeia de Museus.

[88] Outra iniciativa é o Premio "Museus Italianos em Curtas" (*Italian Museums in Short Award*), criado em 2012 pelo Museu da indústria e do Trabalho, a Academia Europeia de Museus e a Fundação *Brescia Musei* para destacar o papel dos museus como parceiros relevantes da indústria criativa, premiando curtas em vídeo associados a museus. É uma iniciativa apoiada pelo ICOM Itália e da qual faz parte o atual Presidente do ICOM, Alberto Garlandini, cujo currículo inclui experiências com cinema e audiovisuais.

[89] *[...] There is indeed a need to place greater emphasis upon the use of creative industries in museums as a primary means of delivering high-quality public services*

[90] Museu Tradicional Ortodoxo, Exploratório ou com Coleções Vivas; universalista ou comunitário.

[91] Viana &, Scheiner 2019, p. 01-22.

sua gestão podem ser seriamente pressionadas pela necessidade de permanecer (ou se tornar) "criativas" para garantir sua sustentabilidade.

Em trabalhos anteriores (Scheiner 2018, 2019), já havíamos apontado que as TICs oferecem ao Museu a possibilidade real, prática, de gerar e usar novas formas estéticas e de conexão com os diferentes grupos sociais, instituindo novas dimensões para a instância do "maravilhoso" – o movimento que sempre pautou as relações entre museus e sociedade, em todos os tempos. Mas a prática comprova os limites reais dessas relações:

> Enquanto os museus olham para as tecnologias digitais como ameaça ou como souvenir museográfico, as grandes empresas mundiais de tecnologia digital estão aproveitando o olhar romântico dos museus e utilizando seus ambientes como laboratório experimental, a custo zero e sem direito de retorno (Viana & Scheiner 2019, p. 19).

A prática lembra ainda que toda conexão depende de dispositivos tecnológicos, e que se deve incentivar outras estratégias de conexão entre pessoas, não necessariamente mediadas por esses dispositivos. Este é o verdadeiro fundamento das práticas inclusivas; e poderá "diminuir os índices de invisibilidade dos grupos sociais não hiperconectados e com acesso restrito às tecnologias digitais" (Scheiner 2020, s/p.). Na era do tempo real, tais exercícios podem ser um verdadeiro movimento de resistência, garantindo espaços de visibilidade e participação para os grupos vinculados aos museus comunitários e de território. Trata-se aqui de um novo tipo de viagem: atravessar as esferas de significação que articulam os diferentes planos de realidade - o âmbito material e o âmbito digital.

5. Concluindo...

Partir da inovação como proposta de presente corresponderia a reinventar o mundo, recriar as coisas, rejeitando modelos esgotados e soluções inadequadas ao *modus vivendi* das sociedades atuais. O problema é que desenhou-se na esfera sociocultural um verdadeiro

Mito da Inovação, alimentado pelas possibilidades e perspectivas de mudança oferecidas pelas tecnologias digitais. No campo da Museologia fala-se em Museu Reinventado, Re-imaginado, tomando por novo e revolucionário o que é apenas repetição. O mais agudo sintoma dessa nova Mitologia do Museu é o esforço do ICOM e dos especialistas em redefinir Museu, e em estabelecer como precisará ser o museu do século 21.

Redefinir o Museu corresponde a um desejo de reinventá-lo como construto simbólico, enfrentado o esgotamento do modelo consagrado pela Modernidade e continuamente repetido, reificado, num sucessivo processo de reiteração do Mesmo. Revela, ainda, a intenção de associar Museu e Transformação, deslocando o foco de centralidade do modelo institucional em direção aos movimentos sociais do presente ou do passado recente, sob a perspectiva do empoderamento comunitário. Aqui, como proposta de futuro, a Museologia estaria a serviço do bem estar social.

Mas esta pode ser, também, uma outra face do mito: buscando refocalizar o Museu, acaba-se por re-presentificá-lo nos atuais suportes midiáticos, tornando-o de certa forma refém das novas tecnologias. Muda-se a aparência, mas não a essência. Isto é o que tem alimentado as falsas teorias da redefinição do Museu. Neste processo desvela-se ainda um claro paradoxo: redesenhar o Museu à imagem e semelhança dos muitos grupos de opinião/pressão que hoje dominam a cena social, num movimento que muitos percebem como deslocamento democrático, pode ser na verdade o modo contemporâneo de alinhar-se ao *modus faciendi* do capitalismo. Em 1983, Burcaw (p. 12) já apontava que estar a "serviço da sociedade" significaria, no contexto dos chamados "países ocidentais", "dar às pessoas o que elas desejam, ideia consistente com sua mais legítima natureza educacional" [92].

---

[92] *Actually, one way of signaling the different museum philosophies between East and West (socialist countries versus capitalist countries, to put it simply) is on the understanding of what "service of society" should mean. In socialist countries it means, to some degree, presenting and encouraging the public to accept the official political and economic stance of the government: that is, as stated, the Marxist-Leninist world view based on dialectical and historical materialism. Most of the museums and museum professionals in the world have other political views. In Western countries, "service of society" means giving people what they want, consistent with the museum's serious educational*

O que se deve então buscar, no cenário contemporâneo, não é especificar *a quem* o Museu se dirige, mas sim compreender *de que forma* e *por que meios* o Museu pode deixar de ser "uma evidencia serena", onde "não subsiste nenhum lugar para a dúvida" (Deloche 2010, p. 5), abrindo espaços para uma verdadeira transformação. Isso inclui incorporar a dúvida, as incertezas, os caminhos múltiplos, a diferença, o verso e o reverso das coisas, a permanente busca por aquilo que sequer sabemos precisar o que seja – mas que está lá.

E portanto, a transformação não pode ser buscada no mundo exterior – nas políticas socializadas, nos dispositivos informacionais ou nas denominações "engajadas": ainda que o Museu e o Patrimônio se instaurem pela palavra, na relação, "dizer" o Museu e o Patrimônio não significa adjetivá-los, reduzi-los a conceitos incompletos e maniqueístas, aprisionadores de sentidos. Esta é a utopia que ainda precisa ser rompida: é preciso deixar de pensar e utilizar os museus apenas como representação, tentar atuá-los como manifestação do Real (aquilo que advém).

Essa transformação terá que engendrar-se a partir do individuo: deverá vir dos mundos interiores da percepção, da sensação, da razão e do sentimento; e a partir do individuo, "derramar-se" em direção ao corpo social, impregnando todas as suas dobras e manifestações. Esta é a verdadeira "passagem" que desejamos - a mais plena, incondicional e integral viagem: a que mobiliza a mente e os sentidos e nos projeta em direção ao Outro, na essência mesma da multiplicidade.

A que Museu corresponderia essa passagem? Ao Museu Híbrido, talvez; como diria Latour (2005, p. 9), nós mesmos somos híbridos.

Museu como lugar de Encontro, extensão do Eu – individual e coletivo. Será este o mito presente, ou a própria essência do Museu do Século 21?

---

nature, not what government decides the public should be given. Western museums, ideally, assist people voluntarily to arrive at their own fulfillment, their own desired education.

Referências

BARTHES, Roland. Mitologias. (1993 [1957]). Trad. de Rita Buongemino e Pedro de Souza. 9a ed. RJ: Bertrand Brasil.

BURCAW, G. Ellis. (1983). Basic Paper. In: Methodology of Museology and Professional Training. ICOFOM STUDY SERIES – ISS No. 01. ICOM/ICOFOM. London, July 1983, p. 10-17.

DELOCHE, Bernard (2001). Le Musée Virtuel. Vers une étique des nouvelles images. Préface de Régis Debray. Paris: Presses Universitaires de France. 265 p.

DELOCHE, Bernard (2010). Mythologie du Musée. De l'uchronie à l'utopie. Coll. Myth'O. Editions Le Cavalier Bleu, France. 95p.

GOFF, Patricia M. (2017). The Museum as a Transnational Actor**.** Jan. 21, 2017. In: https://theartsjournal.net/2017/01/21/the-museum-as-a-transnational-actor/. Acesso em 30.06.2021.

JACINTO, Rui; DIÉGUEZ, Valentín C. (Coord.) (2015). Espaços de fronteira, territórios de esperança: paisagens e patrimónios, permanências e mobilidades. 1ª ed. Guarda: CEI - Centro de Estudos Ibéricos. Lisboa: Âncora Editora. 286 p.: il. (Iberografias: 30). ISBN 978-972-780-504-4 (CEI). - ISBN 978-989-8676-08-5.

JONES, Josh (2021). *What's on the Origin of Time Travel Fiction.* In: https://www.openculture.com/2018/02/whats-the-origin-of-time-travel-fiction.html. Acesso em 27.06.2021.

LATOUR, Bruno. (2005 [1994]). Jamais fomos Modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica. Trad. Carlos Irineu da Costa. RJ: Editora 34. 149 p.

LIEFOOGHE, Christine (2010). *Économie Créative et Développement des Territoires: enjeux et perspectives de recherche*. De Boeck: « Innovations

» (1) 31, p. 181-197. In: https://www.cairn.info/revue-innovations-2010-1-page-181.htm . Acesso em 30.06.2021.

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

PELTZ, Daniel (2021). Filósofo e potentado: Morre Kenneth Kaunda, fundador da Zâmbia. 17.06.2021. In : https://www.dw.com/pt-002/fil%C3%B3sofo-e-potentado-morre-kenneth-kaunda-fundador-da-z%C3%A2mbia/a-57940104. Acesso em 28.06.021.

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

SCHEINER, Teresa Cristina (2004). Imagens do "Não Lugar". Comunicação e os "novos patrimônios". Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, UFRJ/ECO. 294 p. Il. Orientador: Priscila Kuperman.

SCHEINER, Teresa Cristina. (2008). O Museu, a Palavra, o Retrato e o Mito. Museologia e Patrimônio, I (1), p. 58-73. In: http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus.

VALENÇA, Vivianne Ribeiro (2021). Ecomuseu Ilha Grande: (re)pensando conceitos, praticas e dinâmicas de um território musealizado. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS, UNIRIO / MAST. RJ: UNIRIO. 627 p. Orientador: T. Scheiner.

VIANA, Karina Muniz; SCHEINER, Teresa (2019). Museu e Individuo globalizado no Instagram: ressignificações, subjetividades e compartilhamentos virtuais. In: Anais do XX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB. A Ciência da

Informação e a Era da Ciência de Dados. GT-09 – Museu, Patrimônio e Informação. Florianópolis, SC: p. 01-22. Disponível em https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/1085/956. ISSN 2177-3688.

Sites Consultados

- https://www.dw.com/pt-002/l%C3%ADderes-africanos-lamentam-morte-de-kenneth-kaunda/a-57949394 . Acesso em 28.06.2021.

- https://museum.archives.gov/founding-documents . Acesso em 30.06.2021.

- https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Defense_Museum . Acesso em 24.06.2021.

- https://www.dw.com/pt-002/fil%C3%B3sofo-e-potentado-morre-kenneth-kaunda-fundador-da-z%C3%A2mbia/a-57940104. Acesso em 28.06.021.

- https://www.openculture.com/2018/02/whats-the-origin-of-time-travel-fiction.html. Acesso em 27.06.2021.

- https://en.wikipedia.org/wiki/Kakbhushundi. Acesso em 27.06.2021.

- https://www.britannica.com/topic/Buddhism/The-Pali-canon-Tipitaka. Acesso em 27.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Deva_(budismo). Acesso em 27.06.2021.

- https://en.wikipedia.org/wiki/Rip_Van_Winkle. Acesso em 27.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Back_to_the_Future Acesso em 28.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Groundhog_Day. Acesso em 28.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Primer_(filme). Acesso em 30.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Travelers_(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o). Acesso em 28.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Outlander_(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o). Acesso em 28.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Highlander . Acesso em 28.06.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Matrix . Acesso em 01.07.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Being_John_Malkovich . Acesso em 01.07.2021.

- https://pt.wikipedia.org/wiki/Yume#Corvos[13]. Acesso em 29.06.2021.

- https://anacostia.si.edu . Acesso em 29.06.2021.

- https://www.palais-decouverte.fr/fr/accueil/. Acesso em 29.06.2021.

- https://en.wikipedia.org/wiki/Exploratorium. Acesso em 29.06.2021.

- https://theartsjournal.net/2017/01/21/the-museum-as-a-transnational-actor/. Acesso em 30.06.2021.

- https://www.cairn.info/revue-innovations-2010-1-page-181.htm . Acesso em 30.06.2021.

- https://www.scielo.br/j/rae/a/LS55XsFfV6n5HzJVxqTptxD/?lang=pt . Acesso em 30.06.2021.

- https://pt.unesco.org/covid19/cultureresponse . Acesso em 30.06.2021.

- https://unesco.org.uk/creative-cities/ . Acesso em 30.06.2021.

- https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_2018_Publication_Museums_and_Creative_Industries_Case_Studies_from_across_Europe.pdf . Acesso em 30.06.2021.

OS DESAFIOS DA PÓS-VERDADE E DA INFODEMIA PARA A MUSEOLOGIA

Carlos Alberto Ávila Araújo
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
http://orcid.org/0000-0003-0993-1912

1. Introdução

Nos últimos anos, novos modos de produção, circulação, disseminação, uso e apropriação da informação têm se consolidado em todo o mundo. Além do incremento das possibilidades de produção de conteúdo por parte das pessoas, do acesso amplo a várias fontes e serviços de maneira ubíqua, da velocidade e variedade de formatos de mídias, houve, também, um conjunto de problemas, associados sobretudo à ampla circulação de informações falsas e de discursos de ódio.

Uma das tentativas de definição de tal momento se deu a partir da expressão "pós-verdade". Ela já vinha sendo usada há alguns anos, mas se tornou popular em 2016, quando foi escolhida como "palavra do ano" pelo Dicionário Oxford e se tornou diretamente relacionada a dois fatos extremamente importantes para a política mundial – a eleição de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos e a vitória do plano que prevê a saída do Reino Unido da União Europeia, conhecido pela sigla *brexit* (abreviatura de *Britain exit*). Conforme Santaella (2019), o termo "pós-verdade" já havia sido usado por Steve Tesich em 1992, em sua análise sobre a Guerra do Golfo, e estava presente no título de um livro pela primeira vez na obra de Ralph Keyes publicada em 2004. Mas foi em 2016 que a expressão foi intensamente utilizada, designando as "circunstâncias nas quais fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e à crença pessoal" (Santaella, 2019, p. 7).

Mais recentemente, em 2020, no contexto da pandemia causada pelo coronavírus, a expressão "infodemia" consolidou-se para designar o momento atual, chegando a haver um congresso científico sobre o tema promovido pela Organização Mundial da Saúde, órgão da

Organização das Nações Unidas (Naeem & Bhatti, 2020). A associação dos termos informação e pandemia caracteriza, pois, uma caracterização patológica da dimensão informacional: a gigantesca abrangência e velocidade de disseminação de informações falsas tem produzido um quadro em que as informações falsas estão mais presentes na vida das pessoas do que as verdadeiras e de qualidade, e acabam tendo muito mais influência na tomada de decisões e na definição das linhas de ação. Assim se constitui uma natureza "pandêmica" dos fenômenos informacionais, tomados desde a perspectiva de seus efeitos adversos ou disfunções.

Tais tentativas de caracterização da realidade informacional contemporânea partem da constatação de que, nas décadas de 1960 e 1970, vários livros e artigos científicos anteviam a chamada "sociedade da informação", isto é, traziam a esperança de grandes avanços para a humanidade, em suas várias dimensões (política, economia, trabalho, direitos humanos), por meio de um maior acesso à informação, possibilitada pelos desenvolvimentos tecnológicos. Nos últimos anos, pôde-se constatar que houve, efetivamente, um grande avanço tecnológico no campo da informação, com a criação dos microcomputadores, da internet, dos motores de busca, das redes sociais, dos *smart phones*, entre outros. Contudo, a promessa de uma sociedade mais racional, democrática e inclusiva não se cumpriu. Assim, trabalhos científicos recentes designam o momento atual com outras expressões: "o grande retrocesso" (Geiselberger, 2017), "a sociedade de controle" (Souza, Avelino & Silveira, 2018), o "mundo Orwell" (Gómez de Águeda, 2019), a "sociedade da ignorância" (Mayos & Brey, 2011) ou a "sociedade do desconhecimento" (Serrano Oceja, 2019). São análises que destacam os efeitos nocivos da realidade da pós-verdade, ou da infodemia, para as várias dimensões e instâncias da vida humana na contemporaneidade.

Essa nova realidade tem se colocado como um desafio para as ciências, profissões e técnicas que lidam com o conhecimento humano, isto é, com a informação, tais como o jornalismo, a educação, a biblioteconomia, a ciência da informação, a arquivologia e a museologia.

O objetivo deste texto é trabalhar justamente com esse último campo, buscando ver como a realidade informacional atual impacta a reflexão museológica contemporânea. A análise aqui empreendida

parte de um lugar teórico da aproximação entre museologia e ciência da informação (Araújo, 2014), de onde são tensionadas alguns elementos do momento atual e as categorias intelectuais para compreendê-los.

2. A realidade informacional contemporânea

Diferentes termos vêm sendo utilizados para descrever o cenário informacional atual e eles abarcam aspectos específicos da questão, ou se referem especificamente a uma dimensão do problema. Vários pesquisadores têm demonstrado que esse cenário é, na verdade, constituído de diferentes aspectos e dimensões, que algumas vezes se sobrepõem e/ou se complementam (O'Connor & Weatherall, 2019; Peters, Rider, Hyvönen & Besley, 2018). Um dos desafios que se colocam nesse momento, para as várias ciências que buscam estudar tais fenômenos, é, justamente, identificar cada um desses aspectos, analisar os termos, conceitos e categorias de análise utilizados para estudá-los, e propor um quadro conceitual geral capaz de inter-relacioná-los. Seguindo esse desafio, propõe-se a seguir diferenciar os fenômenos e conceitos relacionados a partir de três aspectos: os termos que se referem a fenômenos nos quais as instituições que lidam com o conhecimento e a informação são reconhecidas e distorcidas (as *fake news* e a *fake science*); os que se referem a fenômenos de deslegitimação das instituições de conhecimento e informação (os testemunhais falsos, as teorias conspiratórias e o discurso do ódio); e os que se relacionam com o contexto em que tais fenômenos ocorrem (a infodemia e a pós-verdade). Após essa apresentação, justifica-se essa decisão a partir do conceito de desintermediação da informação.

Assim, uma primeira categoria de fenômenos se refere a práticas que reconhecem a legitimidade das instituições modernas de conhecimento da realidade: o jornalismo e a ciência. O primeiro conceito relevante nessa discussão é o de *fake news*. Há uma resistência ao uso desse termo, por parte de jornalistas e estudiosos da comunicação, pelo fato de que, se é falso, então não é notícia – entendendo-se notícia como uma categoria jornalística. O uso abundante do termo, contudo, acabou por o consagrar como fundamental para a compreensão da nossa época. Literalmente, *fake news* significam notícias falsas. O primeiro elemento de sua caracterização é sua falsidade: elas são produzidas com a

intenção de mentir, de enganar, de distorcer ou esconder a verdade. O segundo elemento é que elas buscam ser apreendidas como notícias jornalísticas verdadeiras. Ou seja, as *fake news* são parte de uma estratégia que reconhece a legitimidade do discurso jornalístico, das instituições jornalísticas e, em lugar de questionar essa legitimidade, na verdade se aproveitam delas para terem credibilidade. Não só do jornalismo, mas também das universidades, institutos, da ciência – frequentemente as *fake news* apelam para "especialistas", cientistas, professores, políticos, alguns falsos, outros com fala distorcida.

Fake news portanto são mentiras travestidas de jornalismo. Elas podem ter origem um *site* que copia, na aparência, as características de um *site* jornalístico; podem ter como nome ou endereço *web* o mesmo nome de uma instituição já existente, com uma letra trocada; podem ser assinadas por pessoas que se apresentam como jornalistas sem serem, ou por pessoas com o nome quase idêntico ao de jornalistas ou colunistas reconhecidos e respeitados. O texto utiliza a estrutura típica do jornalismo – linguagem, entrevistas, apoio em avaliações de especialistas, imagens, entre outros.

É importante destacar o fato de que, obviamente, não se quer dar a entender aqui que os meios de comunicação sempre dizem a verdade. Décadas de estudos científicos têm demonstrado como os veículos jornalísticos são empresas que atendem ou são suscetíveis a determinados interesses de grupos econômicos, políticos, militares, religiosos, etc (Pellicer Alapont, 2017). Contudo, sempre foram instituições com sede, registro, funcionários contratados e, para a construção de sua credibilidade, nunca puderam inventar fatos completamente falsos, sob pena de serem responsabilizados e desacreditados. Distorções de fatos, enquadramentos favoráveis a um grupo ou desfavoráveis a outro, silêncio sobre fatos desabonadores de seus financiadores, escutar apenas um lado da questão, mistura de opinião em conteúdo informativo são algumas das várias estratégias para moldar ou distorcer a realidade conforme determinados interesses. A novidade trazida pelas *fake news* é a construção de um relato completamente falso, de uma notícia de um fato que nunca aconteceu, e sua apresentação nos moldes do discurso jornalísticos. A força das fake news reside na incapacidade (ou desinteresse, como será apontado a seguir) das pessoas em diferenciar um tipo de outro,

atribuindo o mesmo grau de confiabilidade a conteúdos distintos apenas pela aparência do conteúdo informacional.

O outro conceito é o de *fake science*, associado ao fenômeno do negacionismo científico. Muitos estudos mostram que questionamentos à ciência existem há muito tempo, provenientes tanto do senso comum, das autoridades constituídas nas práticas tradicionais, como também de líderes religiosos. Mas o negacionismo como uma estratégia articulada tem, segundo historiadores, uma origem bem precisa: trata-se de um fenômeno em que a autoridade da ciência passou a ser questionada por pessoas comuns, num processo motivado por interesses econômicos de determinados grupos empresariais e corporativos. O marco de origem desse processo se deu na década de 1950, nos Estados Unidos, quando diversos estudos científicos começaram a associar o fumo ao câncer. Grupos empresariais da indústria do tabaco criaram, então, a Tobacco Industry Research Committee, com o objetivo de financiar "cientistas" que demonstrassem o contrário, que não havia evidências conclusivas dos males causados pelo fumo. O objetivo principal não era invalidar as conclusões dos cientistas de então, mas semear a dúvida junto ao público, gerar confusão. Num estudo clássico sobre o assunto, Oreskes e Conway explicam que, para esse comitê, a dúvida era o seu produto. Uma vez estabelecida a verdade científica, a poderosa indústria do tabaco precisava garantir a sobrevivência de seu negócio. Grupos industriais do tabaco criaram uma fundação, começaram a financiar cientistas para dizerem que não era totalmente certo que o fumo causava câncer (porque, claro, não poderiam provar o contrário) e a disseminar a ideia de que qualquer debate sobre o tema, em universidades, escolas ou na mídia, deveria apresentar os dois "lados" da questão, isto é, o dos que têm certeza de que causa câncer, e dos que dizem que talvez cause. Isso foi conduzindo à ideia de que havia dois lados da questão e, para o público leigo, consolidava-se a ideia de que havia os cientistas que diziam que causa câncer e os que diziam que não. Isso foi suficiente para semear a dúvida e garantir a continuidade dos negócios. Os autores apontam que, daí em diante, a estratégia foi utilizada por vários atores empresariais e políticos em relação a outros temas como o inverno nuclear, a chuva ácida, o buraco na camada de Ozônio e o aquecimento global.

O cerne da questão do negacionismo científico, também chamado *fake science*, é que toda vez que a ciência descobre uma verdade que desagrada determinado grupo (país, empresa, religião, etc), esse grupo mobiliza esforços para desacreditar a ciência e, inclusive, se fortalece com a confluência de outros movimentos negacionistas.

Paralelamente ao negacionismo científico, verifica-se também o negacionismo histórico. A negação da existência do holocausto é, certamente, o mais conhecido exemplo, mas há outros igualmente graves como a negação de torturas em regimes ditatoriais, ou de que não existiu corrupção em ditaduras, ou de que regimes que suprimem as liberdades individuais e implementam a política de tortura e morte de opositores políticos não foram ditaduras, entre muitos outros. Ambos, o negacionismo científico e o negacionismo histórico, beneficiam-se do fenômeno dos *clickbaits*, os caçadores de cliques (Aparici & García-Marín, 2019). São grupos ou pessoas que percebem o potencial de visibilidade da produção de conteúdo negacionista e o fazem justamente para obterem visualizações e, com isso, recursos econômicos. Há muitas décadas, estudos sobre o sensacionalismo já evidenciam a grande popularidade que conteúdos enganosos podem alcançar, mas nos tempos atuais essa dimensão se soma ao alto grau de sofisticação no uso desse recurso e seu vínculo com interesses políticos, econômicos ou religiosos.

O segundo tipo de fenômeno relacionado é aquele no qual ações são feitas para destruir a legitimidade das instituições que produzem conhecimento e informação, por meio da destruição da confiança da qual elas dependem para atuar. Encaixam-se nessa caracterização os testemunhais falsos, as teorias conspiratórias e os discursos de ódio.

O primeiro fenômeno, portanto, é o testemunhal falso. No espanhol, se tem usado a expressão "cunhadismo" (Argemí, 2019) e, com algumas diferenças, no inglês o termo "*bullshit*" (FRrankfurt, 2019). Trata-se da velha fofoca, ou rumor, mas com uma sofisticação proporcionada pelos aparatos tecnológicos (filmagens e voz) que, ao contrário das *fake news*, se constrói na oposição às instituições, na crença de que universidades, escolas, cientistas, veículos jornalísticos, organizações internacionais são todos manipuladores, doutrinadores, agentes conspiratórios, e que, portanto, não merecem credibilidade. Os

testemunhais são produzidos por pessoas que se apresentam como pessoas "comuns", que usam linguagem coloquial, erros gramaticais, filmagens amadoras, e que defendem essas características como uma virtude – o fato de serem simples, cotidianas, "assim como a pessoa que assiste" se torna o critério de legitimidade, de credibilidade, em oposição às forças manipuladoras das instituições do chamado "sistema". A força do relato, o grau de emoção do autor ou apresentador, e a importância dos fatos apresentados (normalmente secretos, porque estão sendo escondidos justamente pelas instituições) agregam força narrativa a essa modalidade informativa. Alguns fatos estão diretamente relacionados com a emergência dessa modalidade, como a chamada cultura do amadorismo (Keen, 2008) e a falsa equivalência (McIntyre, 2018).

As teorias conspiratórias constituem um segundo tipo de fenômeno, no qual se promove um suposto posicionamento crítico por parte das pessoas (a desconfiança de todas as instituições, governos, órgãos oficiais) em prol, contudo, da adesão a determinado líder que seria o grande "revelador" de conspirações (Proctor, 2008). A atitude conspiratória gera um elemento fundamental na postura de quem se torna adepto delas: é que não há possibilidade de um contraditório, de uma contra-argumentação baseada em evidências, pois a conspiração é sempre secreta, escondida, portanto, não necessita de evidências, de fundamentação em fatos, para que se acredite nela. A narrativa na qual se acredita importa mais do que os fatos (D'Ancona, 2018).

O terceiro fenômeno é o discurso do ódio. Diferente dos dois primeiros, ele não busca ser factual, ele não tem a intenção de apresentar um fato do mundo. Antes, ele diz de intenções, desejos, necessidades e medos de determinado sujeito ou grupo de sujeitos – por exemplo, de que imigrantes voltem para os países deles, de que o feminismo desapareça e tudo volte a ser como antes, de que determinado grupo político seja exterminado (Greifeneder, Jaffé, Newman & Schwarz, 2021; Fukuyama, 2019). Sua intenção, e nisso ele é complementar aos dois primeiros, é mobilizar as pessoas para agirem com a emoção e não com a razão. Mais especificamente, com determinadas emoções (medo, ressentimento, ódio) de forma a proporcionar reações de agressividade, sobretudo em relação à discordância. O outro deixa de ser visto como adversário, portador de ideias ou pontos de vista distintos, e se torna um inimigo a ser

eliminado, e todo o objetivo dos espaços informacionais passa a ser vencer o outro (Emcke, 2018). Nesta modalidade, os fatos mencionados podem ser verdadeiros ou não, a intenção é colocar as pessoas em estado de guerra – mas é justamente essa condição emocional que predispõe as pessoas a deixarem de lado a busca da verdade em prol do objetivo mais urgente de vencer a discussão a qualquer preço. Tiburi (2020) explica que o ódio surge como um afeto redentor para sujeitos com medo ou ressentidos, ele proporciona a experiência de que se está fazendo algo contra o medo ou a fonte do medo.

O terceiro conjunto de termos se relaciona com tentativas de descrição, de uma forma geral, do momento informacional que estamos vivendo. São expressões que acabam por caracterizar o contexto dos fenômenos anteriormente mencionados.

O primeiro destes termos é infodemia. Essa expressão tem sido utilizada para se referir à desinformação produzida por sofisticadas técnicas de produção de mentiras, portanto à dimensão estratégica e intencional de produção da falsidade (Consentino, 2020). Trata-se de identificar os grupos que produzem e disseminam as *fake news*, os testemunhais, o discurso do ódio, que selecionam os melhores canais para cada um deles, articulam a complementaridade dos discursos em cada modalidade, identificam os opositores a serem neutralizados.

Nesse sentido, uma das estratégias mais bem-sucedidas foi o sequestro das ideias pós-modernas sobre a verdade. O movimento pós-modernista desenvolveu-se ao longo do século XX como um movimento artístico, cultural e também filosófico. Entre suas características está o questionamento da ideia de existência de uma verdade absoluta, única, ou seja, não existiria uma resposta absolutamente correta sobre o que cada elemento da realidade significa. A denúncia de que qualquer declaração de verdade seria um ato autoritário, porque sempre ideológica, acabou sendo uma crítica sequestrada por movimentos políticos para dizer que tudo seria ideológico e, portanto, não haveria "verdade", apenas "fatos alternativos" – expressão utilizada pelo presidente dos Estados Unidos Donald Trump em diversas ocasiões em que mentiu e foi confrontado por jornalistas, cientistas ou membros de judiciário com as evidências dos fatos verdadeiros (Kakutani, 2019).

O outro uso da expressão infodemia diz respeito aos efeitos dessas ações, isto é, ao estado de caos, de confusão, de dúvida, gerado em amplas parcelas da população que justamente necessitam e/ou buscam informação para definir suas opiniões e tomar suas decisões (Naeem & Bhatti, 2020).

Por fim, há ainda a expressão pós-verdade. Muitas pessoas criticam seu uso, identificando que ele seria na verdade um modismo ou mero sinônimo de mentira com uma embalagem diferente (McIntyre, 2018; Fuller, 2018; Santaella, 2019). Mas os pesquisadores que o propuseram como conceito científico alertam que ele designa, sim, uma questão inédita na história. A pós-verdade é um fenômeno que se produz na confluência de três condições. A primeira delas é a ampla disseminação de informações falsas (complemente falsas, e não apenas distorções como na era dos meios de comunicação de massa) com suporte tecnológico que permite alcances inimagináveis na era da fofoca e dos rumores. A segunda é a possibilidade de checagem nos dias atuais, em que muitas pessoas podem, em poucos segundos e com aparelhos de uso cotidiano como o smartphone ou o notebook, checar a veracidade das informações recebidas por elas em qualquer meio. A terceira é o fato de as pessoas não fazerem isso, isto é, não checarem, não verificarem se uma informação é verdadeira ou falsa, antes de a repassarem e dela se apropriarem. É esse desinteresse, esse desdém pela verdade, que marca aquilo que vem sendo identificado como uma "cultura da pós-verdade" (Wilber, 2018) ou um "regime de pós-verdade" (Broncano, 2019). A expressão cultura designa justamente um conjunto de valores, de naturalizações, de estímulos a um determinado comportamento – no caso, o desprezo pela verdade, a valorização daquilo que confirma ideias preconcebidas, a seleção apenas daquilo que é confortável. A pós-verdade caracteriza um imaginário contemporâneo no qual a desconsideração da verdade é naturalizada, estimulada, exaltada, como um valor ou uma virtude (D'Ancona, 2018).

A pós-verdade é, assim, "é uma ideia, um imaginário, um conjunto de representações sociais ou sentidos já incorporados pelas audiências e desde a qual é possível a existência das *fake news* que se referem a essa ideia a afirmando ou ampliando" (Murolo, 2019, p. 68, tradução nossa). Essa visão desloca a questão do nível individual – não são apenas decisões individuais, escolhas idiossincráticas, mas há,

também, um conjunto de práticas, hábitos, situações e falas que promove, direta ou indiretamente, uma determinada relação das pessoas com a informação e com a verdade.

Wilber (2018) analisa esse fenômeno como uma "cultura". Ele parte da eleição de Donald Trump para presidente dos Estados Unidos e da saída da Grã-Bretanha da União Europeia, dois fenômenos diretamente associados com o triunfo das informações falsas produzidas, disseminadas e consumidas em massa, e que orientaram as decisões das pessoas num determinado momento de votação, e os associa a outros, como a diminuição da valorização da democracia, o aumento do ódio, do racismo, da xenofobia, do mau gosto, entre outros. E com isso enquadra a pós-verdade dentro de um amplo processo de mudança de valores culturais no mundo – e principalmente nas sociedades ocidentais.

Wilber faz uma leitura abrangente dos valores e ideias em situação de liderança ou aceitação no mundo (o que denomina "vanguardas"). Ele identifica que, na primeira metade do século XX, o mundo era conduzido, nos diversos movimentos políticos, culturais, intelectuais, por valores associados ao racional, ao operacional, ao consciente, às ideias de mérito, lucro, progresso – isto é, diretamente relacionados com o ideal da modernidade. Em sua análise, ele considera que, após a década de 1960, estariam vigorando ideias associadas a valores pós-modernos tais como a defesa da pluralidade, do relativismo, da autorrealização, da inclusão, do multiculturalismo, dos direitos civis, da sustentabilidade, da defesa das minorias, entre outros. E, seguindo a análise, Wilber pontua que estaria ocorrendo, na segunda década do século XXI, uma crise desse projeto, um fracasso das vanguardas progressistas.

Wilber aponta vários fatores que teriam causado esse fracasso. Entre eles, a relativização da ideia de verdade, a ideia de que existiriam verdades locais, particulares, o que desembocou numa forma de narcisismo generalizado; a incapacidade de assumir a perspectiva do outro, a perda do sentimento de empatia, o ódio contra os pontos de vista minoritários, conduzindo a visões essencialistas, com tendências ao racismo, ao patriarcado, à misoginia; e uma crise de legitimidade das instituições modernas, os direitos humanos, a razão, a ciência, a democracia.

Uma das consequências da ação conjugada destes três conjuntos de fatores é a chamada "desintermediação da informação". Para apresentar tal noção, parte-se da análise feita por Giddens (1991) sobre a modernidade. Em sua análise de como se deu a transição das sociedades pré-modernas para a modernidade, o autor identifica a ocorrência de vários fenômenos que alteraram de maneira profunda as várias dimensões da vida humana (a política, a economia, a cultura, a regulamentação, o trabalho). Esses fenômenos produziram um novo estilo de vida e organização social que emergiram na Europa, a partir do século XVII, e que depois se tornaram mundiais em sua influência. Entre essas mudanças está o chamado desencaixe dos sistemas sociais, que alteraram as relações espaciais e temporais e inseriram na vida humana uma organização racionalizada. Giddens se dedica a estudar esses mecanismos, que são de dois tipos: as fichas simbólicas e os sistemas peritos. Ambos dependem fundamentalmente da confiança: ela é essencial para a constituição das instituições da modernidade.

Os sistemas peritos são definidos por Giddens como estruturas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos sistemas material e social em que vivemos. O autor traz, como exemplo, uma escada, que utilizamos com a certeza de que não cairemos, de que ela não se quebrará – ou seja, aceitamos o risco, porque acreditamos na perícia de quem a produziu. Os sistemas peritos atuam por todos os espaços e ambiências. Cada pessoa, ao longo da sua vida, se depara com situações e problemas nos quais o seu próprio conhecimento é nulo ou rudimentar (por exemplo, a necessidade de realização de uma cirurgia, ou o conserto de um equipamento microeletrônico) e atribui, nessas situações, o protagonismo na resolução dos problemas a um outro ator profissional, dotado de reconhecido conhecimento naquela área. As atividades passam a ocorrer, assim, a despeito dos conhecimentos de cada uma das pessoas envolvidas.

Os sistemas peritos permitem que uma imensa gama de atividades humanas passe a ser desempenhada com maior eficácia, eficiência, exatidão e produtividade, justamente porque executadas por pessoas dotadas de treinamento, conhecimento prévio e formação específicas. Nos cuidados com o corpo, a moradia, a alimentação, o relacionamento humano, em todas as esferas da vida humana é possível se ter uma ação mais racional e produtiva a partir de sua orientação por

um profissional funcionalmente orientado e especializado. Isso se deu, portanto, na medicina, na engenharia, na nutrição, na gastronomia, e em diversos outros campos. Se deu, também, no campo informacional e no campo museológico.

Antes de se prosseguir, é importante apontar que a atuação de conhecimentos peritos não é uma criação da modernidade. Antes das sociedades modernas, existiram corporações de ofício, de artesãos, saberes especializados, até mesmo universidades. A novidade trazida pela modernidade foi uma complexa estrutura de validação e certificação destes sistemas peritos, por meio de cursos de formação profissional, conselhos de fiscalização, legislação de regulamentação, entre outras. E, sobretudo, uma ampla promoção da confiança a ser depositada em tais sistemas peritos, justamente em função de toda a certificação prévia.

Museus, bibliotecas, arquivos, escolas, universidades e outras instituições que lidam com o conhecimento registrado humano existem há séculos e realizam, utilizando as categorias atuais de pensamentos, ações de "mediação da informação", no sentido de atuarem junto ao conhecimento humano selecionando, preservando, organizando, disseminando. Na modernidade, tais instituições se amparam em saberes científicos (museologia, arquivologia, biblioteconomia, entre outros) que conferem suporte institucional, profissional, legal e técnico para suas intervenções junto às sociedades em que se inserem. Tais instituições e saberes, ao longo de sua existência na modernidade, lidaram com diferentes questões: a universalização do acesso a seus conteúdos (democratização), a busca pela diversidade em suas coleções e ações (justiça epistêmica), a sofisticação dos instrumentos de organização dos conhecimentos (eficácia para a preservação e o acesso), entre outros. Nos últimos anos, contudo, um desafio a mais vem se colocando para sua atuação: a negação de seus próprios fundamentos, de sua legitimidade, em prol de teorias e narrativas de que seriam instituições enviesadas, doutrinadoras, promotoras de falsidades, de pedofilia, de desvirtuação das pessoas. É nesse cenário, no qual atuam diferentes fenômenos entrelaçados, que se constitui o fenômeno da desintermediação da informação.

É a conjunção dos fatores apresentados anteriormente, que representam tanto a estratégia deliberada de produção de mentiras quanto ações espontâneas desempenhadas pelas pessoas no cotidiano,

que se produzem as condições da desintermediação da informação: uma perda da confiança nos mediadores da informação (jornalismo, escola, universidade, ciência, bibliotecas, arquivos, museus) enquanto portadores de informação verdadeira, certificada, confiável. Em seu lugar, há a confiança em líderes populistas, políticos ou religiosos, ou em pessoas que se apresentam como comuns e desinteressadas, ou fraudadores se passando por jornalistas ou cientistas. Por um lado, as ações estratégicas de conteúdo falso (*fake news*, *fake science*), ao produzirem, efetivamente, mentiras, minam a confiança nos sistemas peritos informacionais, exatamente pela veiculação da mentira – pela criação de um cenário de contradições, de dúvidas, de caos (Empoli, 2019) e de destruição de reputações e instituições políticas, democráticas, profissionais (Kakutani, 2019). Por outro lado, ações deliberadamente destruidoras da confiança nos sistemas peritos, que apelam para emoções, sentimentos conspiratórios, de medo e de ódio, levam os sujeitos a não agirem racionalmente. Proporcionando um clima favorável para as duas ações, os cenários de pós-verdade e infodemia compõem o contexto no qual tais ações se passam.

3. A reflexão museológica

Mairesse e Desvallés (2005) defendem que é fundamental vincular os saberes museológicos às respectivas épocas em que foram produzidos, pois eles refletem as necessidades de cada lugar e tempo, as ferramentas intelectuais disponíveis, e as possibilidades de atuação profissional e institucional. Assim, em seu histórico da museologia, eles traçam o seguinte caminho: a época da obra de Quiccheberg em 1565, o mundo dos gabinetes de curiosidades, a arte da memória, o nascimento da museologia, a organização do campo museal, a museologia do ICOM, o nascimento de uma plataforma internacional com o Icofom, a museologia do leste europeu, a cientificidade da museologia, a nova museologia francesa (*nouvelle muséologie*), a nova museologia inglesa (*new museology*), o museu virtual, os cibermuseus. O caminho percorrido pelos autores é muito rico e detalhado, e serve como um mapa da história da tradição museológica.

Neste texto, o quadro proposto por Mairesse e Desvallés será acrescido com a contribuição de outros autores e perspectivas à discussão (Ballart, 2008; Hernández Hernández, 2006; Oliveira &

Oliveira, 2012). O ponto de partida é a ideia de que "a conscientização de um sentido museológico estará inerente ao próprio ser humano na medida em que, desde tempos ancestrais, o homem pratica uma recolha de materiais diversos pelas mais diversas razões" (Duarte, 2007, p. 27-28). Assim, a ideia de musealidade, antes até do que a de museu, mistura-se à ação humana de intervir na realidade (natural e humana), reconhecendo nela objetos e elementos a serem guardados, colecionados, exibidos, atribuindo significados a estes objetos.

O termo "museu", originário do contexto grego, ressurgiu com o Renascimento, para descrever as coleções de arte como a de Lorenzo de Médici, em Florença (Woodhead & Stansfield, 1994), e foi com ele, a partir do século XV, que apareceram os primeiros traços efetivos daquilo que se poderia chamar de um conhecimento teórico específico em museologia, com a publicação dos primeiros tratados relativos aos museus, como os de Quiccheberg, Comenius e Camilo (Mariaux, 2005). Renasceu, nessa época, o interesse pela produção humana, pelas obras artísticas, filosóficas e científicas – tanto as da Antiguidade Greco-Romana como aquelas que se desenvolviam no próprio momento. Salientou-se assim o interesse pelo culto das obras, pela sua guarda, sua preservação.

Entre os séculos XV e XVII, surgiram tratados e manuais voltados para as regras de procedimentos nas instituições responsáveis pela guarda das obras, para as regras de preservação e conservação física dos materiais, para as estratégias de descrição formal das peças e documentos, incluindo aspectos sobre sua legitimidade, procedência e características. A produção simbólica humana, compreendida como um "tesouro" que precisaria ser devidamente preservado, tornou-se objeto de uma visão patrimonialista (o conjunto da produção intelectual e estética humana, a ser guardado e repassado para as gerações futuras). Contudo, o foco do interesse fixou-se no conteúdo dos acervos, constituindo os museus apenas em instituições a serviço dos campos de estudo da literatura, das artes, da história e das ciências. Não se construíram, neste momento, conhecimentos propriamente museológicos (para além de algumas regras operativas muito próximas do senso comum), mas apenas conhecimentos artísticos, literários, filosóficos ou históricos sobre os conteúdos guardados nestas instituições.

Com a Revolução Francesa e as demais revoluções burguesas na Europa, ocorreu uma profunda transformação em todas as dimensões da vida humana (na política, na economia, no direito) e, dessa forma, também os museus foram drasticamente transformados. Surgiu o conceito moderno de "museu nacional", que tem no caráter público (no sentido de "nacional", relativo ao coletivo dos nascentes Estados modernos) sua marca distintiva, e no *Musée du Louvre* sua instituição paradigmática (Poulot, 2013). Formaram-ses as grandes coleções, operaram-se amplos processos de aquisição e acumulação de acervos. A necessidade de se ter pessoal qualificado para os nascentes museus modernos levou à formação dos primeiros cursos profissionalizantes, voltados essencialmente para regras de administração das rotinas dos museus e, seguindo a tradição anterior, para conhecimentos gerais em artes e humanidades (ou seja, os assuntos dos acervos guardados).

A consolidação da ciência moderna como forma legítima de produção de conhecimento e de intervenção na natureza e na sociedade, também o campo das humanidades se viu convocado a constituir-se como ciência. Surgiram então, ao longo de todo o século XIX, diversos manuais, como os de Rathgeber, Graesse e Reinach, que buscaram estabelecer o projeto de constituição científica do campo dedicado aos museus, mas ainda na vertente de uma "museografia", isto é, de um trabalho técnico de descrição nos museus, na linha inaugurada por Neickel em 1727 (Mairesse & Desvallés, 2005). O modelo de ciência então dominante, oriundo das ciências naturais, voltado para a busca de regularidades e desenvolvimento de instrumentos técnicos para intervenção na natureza, se expandiu para as ciências sociais e humanas através do Positivismo. Esse modelo inspirou as pioneiras conformações científicas da área, que privilegiou os procedimentos técnicos de intervenção: as estratégias de inventariação, descrição, ordenação e exposição dos acervos museológicos. Foi por meio desse movimento de consolidação positivista que se promoveu, contudo, a "libertação" da museologia das outras disciplinas das quais ela era apenas um campo auxiliar. Houve uma relativa autonomização, abrindo caminho para a construção de um campo científico específico dedicado aos museus. Esse movimento foi reforçado nos anos seguintes com a criação das primeiras associações profissionais (a primeira foi a *Museum Association* criada

em Londres, em 1889) e a atuação dos movimentos associativos - que levaram à criação do *Office International des Museés* (OIM), em Paris, em 1926 (Mairesse & Desvallés, 2005).

Ao longo do século XX, os estudos museológicos desenvolveram-se em diferentes frentes que foram apontando para uma progressiva superação deste primeiro modelo. Tais pesquisas são apresentadas a seguir, organizadas em quatro eixos: os estudos funcionalistas, a perspectiva crítica, os estudos de público e as pesquisas sobre representação.

No começo do século XX, começam a surgir ensaios, manifestos e iniciativas que evocam mudanças no modo de se conceberem os museus. Adjetivos como "vivo", "dinâmico", "atuante" e "ativo" começaram a ser usados para apontar a direção de uma necessária mudança a ser operada nestas instituições de modo a se combater sua inércia e seu fechamento sobre si mesmas, seu isolamento do conjunto geral da sociedade. O ideal iluminista da universalidade, isto é, do acesso a todos os cidadãos, é um dos motes dessa abordagem. De outro lado, o discurso da eficácia, o imperativo do retorno, para a sociedade, dos investimentos feitos, também convoca a que se pense e problematize as funções dos museus.

No ambiente anglo-saxão, a área da *Museum Education* buscou desenvolver uma museologia "verbal", voltada para a ação, em oposição à tradição voltada para a posse e a descrição dos objetos (Gómez Martínez, 2006). Zeller (1989) aponta que tal tendência se voltava para a eficácia dos museus, para uma efetiva difusão de certos valores junto à população, e para oferecer à sociedade um "retorno" dos investimentos feitos. Autores como Flower, Goode, Dana, Rea e Coleman marcavam a especificidade dos novos museus como instituições que teriam como valor não a contemplação mas o uso, e que não esperariam pelos visitantes, mas iriam "buscá-los", atraindo-os para os museus por meio da eliminação de barreiras e da busca por acessibilidade.

Essa perspectiva manifestou-se em diversos outros contextos, como na França, sob inspiração do "museu imaginário" de André Malraux, e no Canadá, a partir do conceito de "comunicação" presente nos trabalhos de Cameron (1968). A partir da década de 1980, com as tecnologias digitais, houve uma revitalização da corrente funcionalista, com as possibilidades de acesso remoto, interatividade e design de

exposições, desenvolvida por autores como Merriman, Pearce, Arnold, Hooper-Greenhill e Vergo.

Logo na virada do século XIX para o século XX, o impacto do pensamento crítico sobre o positivismo, a sociedade e o ser humano começou a se manifestar no espaço reflexivo sobre os museus. Também tendo como centro de preocupação as relações entre essas instituições e a sociedade, desenhou-se uma perspectiva calcada sobretudo na denúncia de processos de dominação, de ações ideológicas ocultas por detrás de práticas tidas como pretensamente neutras, no questionamento sobre as reais necessidades a serem atendidas e sobre os enquadramentos culturais promovidos.

As primeiras manifestações de uma perspectiva crítica na museologia se encontram na obra de artistas e ensaístas como Zola, Valéry e Marinetti (Bolaños, 2002), que viam o museu como "mausoléu", instituição que degradava a arte, instrumento de poder de alguns povos sobre outros. Na década de 1960, uma nova onda de críticas provocou o aparecimento de formas de "antimuseu" (Bolaños, 2002). Porém, foi na aproximação com a sociologia da cultura que se deram as manifestações mais consolidadas da perspectiva crítica, com Bourdieu (2007) inspirando uma geração de pesquisadores para ver como diferentes grupos sociais tinham relações distintas com a cultura (e inclusive com os museus). Outros estudos buscam correlacionar o papel dos museus na construção ideológica da ideia de nação, a partir do trabalho pioneiro de Anderson (2008). Há ainda uma área recente, a museologia crítica, voltada para a crítica das estratégias museológicas intervenientes nos patrimônios naturais e humanos (Santacana Mestre & Hernández Cardona, 2006).

Nascidos como uma extensão da perspectiva funcionalista que buscava obter indicadores de satisfação, os estudos de público eram primeiramente ferramentas de diagnóstico para o planejamento e a otimização dos serviços. Aos poucos, foram se convertendo em subárea com relativa autonomia (Eidelman, Roustan & Goldstein, 2008). Neste processo, se afirmaram a partir da crítica tanto aos estudos funcionalistas como aos críticos, na medida em que ambos tendiam a ver apenas a ação dos museus sobre os indivíduos, estes tomados apenas como seres passivos, meros receptáculos de informação. Foi no resgate ao papel de sujeitos ativos e no estudo de suas apropriações,

suas diferentes necessidades e usos que se construiu toda uma tradição de estudos.

Os primeiros estudos empíricos de visitantes foram realizados no começo do século XX por Galton, que seguia os visitantes pelos corredores dos museus, e por Gilman, que estudou a fadiga e os problemas de ordem física na concepção de exposições (Hooper-Greenhill, 1998). Na década de 1940, proliferaram estudos sobre os impactos nas exposições junto aos visitantes, realizados por autores como Cummings, Derryberry e Melton. Outros estudos, conduzidos por autores como Rea e Powell na mesma época, tiveram como objetivo traçar perfis sociodemográficos dos visitantes e mapear seus hábitos culturais (Pérez Santos, 2000). Na década de 1960, Shettel e Screven inauguraram uma nova perspectiva com as medidas de aprendizagem. Nas décadas seguintes, desenvolveram-se abordagens de base cognitivista e de natureza construtivista – como o modelo tridimensional de Loomis, a teoria dos filtros de McManus, o modelo sociocognitivo de Uzzell, a abordagem comunicacional de Hooper-Greenhill e o modelo contextual de Falk e Dierking.

O quarto eixo relaciona-se com os estudos sobre representação. Desde sua origem como instituições modernas, os museus viram-se às voltas com tarefas relacionadas à representação de seus acervos. Inventariar, repertoriar, catalogar, classificar, nomear, descrever, indexar, organizar, tratar são alguns dos termos que desde então vêm sendo utilizados para tratar de um campo de intervenções práticas que, tomados a um nível tecnicista, chegaram a se constituir como parte essencial ou nuclear da nascente museologia.

O espírito nacionalista e historiográfico dos primeiros museus modernos foi decisivo para a configuração de critérios de ordenamento, descrição, classificação e exposição dos acervos (Mendes, 2009). A subárea de documentação museológica surgiu no início do século XX, a partir do trabalho de autores como Wittlin, Taylor e Schnapper (Marín Torres, 2002). Nas décadas de 1920 e 1930 houve grandes debates sobre os critérios de classificação adotados nos museus, mas a temática só se converteu em campo de investigação décadas depois. Entre as várias abordagens desenvolvidas, encontram-se aquelas que buscaram problematizar aspectos classificatórios dos museus, como a questão da representação dos gêneros, dos diferentes povos do mundo, das diferentes culturas humanas, numa linha

marcada pelos *cultural studies* (Pearce, 1994). Os aspectos envolvidos no trabalho de ordenamento também foram estudados por Bennett (2004) numa perspectiva foucaultiana.

Os avanços mais recentes em museologia buscam agregar as contribuições das várias teorias e práticas desenvolvidas ao longo do século XX - apresentadas acima agrupadas em quatro eixos. Novos tipos de instituições, serviços e mesmo ações executadas no âmbito extra institucional conferiram maior dinamismo ao campo teórico e à prática. Para superar os modelos voltados apenas para a ação dos museus junto aos visitantes, ou apenas para os usos que os visitantes fazem das exposições, surgiram também modelos voltados para a interação e a mediação, contemplando as ações reciprocamente referenciadas destes atores. Modelos sistêmicos também surgiram na tentativa de integrar ações, acervos ou serviços antes contemplados isoladamente. A própria ideia de acervo, ou item de coleção, foi problematizada, na esteira de questionamentos sobre o objeto da museologia e sobre o imaterial como objeto museológico. Desenvolveram-se, ainda, as tecnologias digitais, com um impacto profundo sobre os museus, reconfigurando tanto o fazer quanto a teorização sobre o museu.

Entre os diversos desenvolvimentos teóricos e práticos no campo da museologia que ocorreram nas últimas décadas, destaca-se a questão dos ecomuseus e da nova museologia. Davis (1999) explica que o conceito de ecomuseu surgiu no começo do século XX, sob o impacto das ideias ambientalistas, com a criação dos chamados "museus ao ar livre", que, numa perspectiva ampliada de museu, incorporavam sítios geológicos ou naturais ao seu "acervo".

Um outro sentido para o termo foi dado no âmbito do movimento da nova museologia. Surgida a partir das ideias de Georges Henri Rivière, Hugues de Varine-Bohan e Germain Bazin, ligados à *Ecole du Louvre*, mas atuantes no seio do ICOM, a nova museologia propôs-se a repensar o significado da própria instituição museu. Nessa visão, os museus deveriam envolver as comunidades locais no processo de tratar e cuidar de seu patrimônio. Como coloca Davis (1999), o termo "território" é então utilizado para definir tanto os limites geográficos como também as conotações dos sujeitos e comunidades que vivem no espaço, as apropriações que fazem dele. Com isso, ressurgiu o conceito de ecomuseu, mas tomado num sentido

que incorpora também as identidades culturais e a ideia de comunidade. Van Mensch (1995) caracterizou esse movimento como a "segunda revolução" no campo da museologia. Mudou o sentido de museu, de lugar de entrega de um conhecimento a uma comunidade (transmissão), para lugar construído pela própria comunidade (veículo de expressão de uma identidade).

A primeira expressão pública e internacional deste movimento se deu em 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pelo ICOM, que buscou debater a função social do museu e o caráter global das suas intervenções. Daí surgiu a ideia do museu integral, que deveria proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Do ponto de vista teórico, tal noção busca propor que a relação que o homem estabelece com o patrimônio cultural passe a ser estudada pela museologia e que o museu seja entendido como instrumento e agente de transformação social – o que significa ir além das suas funções tradicionais de identificação, conservação e educação, em direção à inserção da sua ação nos meios humano e físico, integrando as populações na sua ação. O movimento foi formalizado na Declaração de Quebec, em 1984, nascendo aí o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Defendendo a participação comunitária no lugar do "monólogo" do técnico especialista, tratou de colocar no lugar do tradicional tripé edifício/coleções/público da museologia uma nova rede de conceitos composta por território, patrimônio e comunidade (Alonso Fernández, 1999).

A nova museologia recebeu adesão de teóricos de várias partes do mundo, como Burcaw (EUA), Van Mensch (Europa Ocidental) e Stránský (Leste Europeu). Teve diversos desdobramentos práticos (vários ecomuseus espalhados pelo mundo), teóricos (na direção de novas definições da instituição museu) e no âmbito da formação (influenciando os programas em estudos museológicos de centros como os de Brno, Leicester, Leiden, Newark, além da própria *Ecole du Louvre*).

Uma contribuição também mais específica, mas que teve efeitos na museologia como um todo, foi a reflexão sobre a musealização, que "consiste na metamorfose de objectos que, não deixando de ter valor social e cultural, adquirem outro, mais especial, com a nova recontextualização" (Magalhães, 2005, p. 12). Dessa forma, a

musealização, mais do que mero processo técnico de adquirir, documentar e exibir um objeto, significa um "caminho que consiste em transformar objetos materiais e imateriais aparentemente vulgares em legados históricos ou testemunhos do desenvolvimento científico, técnico, artístico ou outro de uma determinada cultura" (Magalhães, 2005, p. 12). Fernández de Paz e Agudo Torrico (1999) ressaltam que a discussão sobre a musealização traz uma problematização sobre quais bens ou objetos serão musealizados, isto é, que serão destacados como de especial significado dentro de um contexto cultural – e ainda, uma vez realizado esse processo, de que forma eles serão interpretados na realidade museal. Conforme os autores, essa questão começou a ser problematizada no âmbito da Comissão Franceschini, formada em 1966 para discutir a questão dos "bens culturais" a serem patrimonializados, tendo como desdobramento a Convenção da Unesco em Paris, em 1972, sobre a proteção ao Patrimônio Mundial Cultural e Natural.

Nesta nova concepção de patrimônio, de uma só vez passou-se a considerar nas definições do interesse patrimonial a conhecer e proteger dois terços dos componentes do entorno cultural do ser humano: o natural (conceito modificado mais tarde para 'paisagens culturais' para reconhecer mais acertadamente a relação simbiótica que se dá entre ser humano e seu entorno físico) e o etnológico (no qual se inserem as atividades e conquistas - materiais e imateriais - que formam parte da bagagem mais cotidiana que contribui para dotar de uma identidade diferenciada cada coletivo). Com isso, buscou-se pôr fim a uma dinâmica surgida com a expansão colonial europeia: a desvinculação entre objetos e sujeitos sociais, processo pelo qual os bens culturais (objetos materiais, representações simbólicas, rituais) teriam valor em si mesmos, desligados de quem os seguem criando e reproduzindo.

Uma questão especial discutida nos estudos contemporâneos em museologia diz respeito à questão do patrimônio imaterial. Os primórdios dessa questão se encontram numa convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação (Unesco) realizada em Haia, em 1954, e uma versão formalizada na Convenção de Belgrado em 1980. Para a Unesco, o patrimônio cultural imaterial abrange "as tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial; as artes do espetáculo; as práticas

sociais, rituais e acontecimentos festivos; os conhecimentos e práticas que dizem respeito à natureza e ao universo; os saberes fazer ligados ao artesanato" (Leal, 2009, p. 289). Alargando seus horizontes dessa forma, a museologia se desloca da ênfase nos objetos para a dimensão imaterial da ação humana e dos sentidos construídos.

Por fim, o fenômeno contemporâneo dos museus virtuais representa uma ampla dimensão com desdobramentos práticos e teóricos. Para Deloche (2002), a chegada da tecnologia digital à realidade dos museus representa muito mais do que apenas uma conjuntura nova à qual se adaptar, reformulando a própria concepção da instituição museal. Sem edifício ou coleções, marcos institucionais tradicionais, o museu precisa oferecer novos serviços, por meio de novas práticas e funções. Os usuários também se modificam em termos de ações e possibilidades. Assim, a adoção de tecnologias para o tratamento e o planejamento de exposições aproxima o museu do conceito de sistema de informação (Higgins, Main & Lang, 1996). Têm se desenvolvido ainda estudos numa área específica denominada *museum informatics*, que trata das interações sociotécnicas que ocorrem entre as pessoas, a informação e a tecnologia nos espaços museais (Marty & Jones, 2008). Aliada à discussão do patrimônio imaterial, também tal dimensão relaciona-se ao que vem sendo denominado "patrimônio cultural digital" (Zorich, 2010).

4. Um confronto entre as duas discussões

O conjunto de teorias museológicas apresentadas acima permite perceber como os modelos contemporâneos representam principalmente um grau maior de *abstração* na compreensão do fenômeno museal. Se o desenho das reflexões que vão do Renascimento ao século XIX ancora-se na extrema *concretude* dos objetos (a instituição museu, os acervos, as técnicas), as perspectivas desenvolvidas no século XX foram importantes para deslocar e ampliar o eixo de preocupações (para as funções sociais dos museus, seu papel nos tensionamentos sociais, as apropriações dos sujeitos, os efeitos de sentido gerados por seus acervos e pelas técnicas aplicadas). É o aprofundamento desse processo que acaba por conduzir às perspectivas contemporâneas, mais atentas à complexidade dos fenômenos e à interrelação de seus elementos constituintes.

Mas, além das questões propriamente conceituais, há também um conjunto de questões da própria realidade empírica que se apresentam como um desafio para a museologia contemporânea. O cenário de ampla circulação de informações falsas e de mecanismos de deslegitimação das instituições, incluindo os museus, coloca o desafio do desenvolvimento de novas práticas e novas mediações.

A longa tradição de pesquisa em museologia fornece vários elementos para se pensar no momento atual. A perspectiva funcionalista permite identificar determinados fenômenos como disfunções e os museus como instrumentos para a correção de tais disfunções, por meio da certificação de conhecimentos científicos, da promoção de espaços e acessos a fontes variadas de informação, de forma a se romper com as bolhas e os isolamentos cognitivos das pessoas. A perspectiva crítica permite o estudo dos interesses ideológicos por detrás dos atores que promovem desinformação, bem como a própria identificação de tais atores, de forma a se promoverem espaços de críticas, de desmascaramento e de emancipação dos sujeitos. A perspectiva de estudo dos públicos permite identificar aqueles valores, presentes na chamada cultura da pós-verdade, que predispõem os sujeitos para comportamentos de propagação da desinformação. E os estudos desde a perspectiva da representação podem ser muito úteis na verificação das várias estratégias de produção de sentido científico e jornalístico, e falsamente científico e jornalístico, por meio da linguagem. Mas é no âmbito das perspectivas contemporâneas que se encontram mais elementos para entender, de uma maneira complexa, como os museus podem ser compreendidos e inseridos nas dinâmicas de relação das pessoas com a informação e o conhecimento na contemporaneidade.

Uma das dimensões dos problemas informacionais contemporâneos vincula-se à dimensão tecnológica e relaciona-se, sobretudo, com o fato de motores de busca e redes sociais serem, hoje, os principais meios pelos quais as pessoas buscam, recebem e compartilham informações sobre tudo – desde a própria família, o próprio condomínio, como também de sua cidade, estado, país e o mundo. E ambos, redes sociais e motores de busca, são estruturados por determinados algoritmos que seguem uma lógica de relevância, hierarquização, visibilidade. Entre os critérios usados para isso, e operando numa lógica da otimização, as empresas desenvolvedoras

destas plataformas e serviços apostaram na ideia da customização, da disseminação seletiva, do conforto. Isso acabou por produzir o chamado "efeito bolha" ou "câmaras de eco": pessoas isoladas em seus próprios pontos de vista, sem contato com o contraditório, com informações provenientes de outros pontos de vista, de outras perspectivas.

Outra dimensão vincula-se ao nível individual dos sujeitos. Tal percepção se relaciona com o que vem sendo chamado de "viés cognitivo". Trata-se de uma tendência do ser humano a formar suas crenças e visões de mundo sem se basear na razão e nas evidências, isto é, nos fatos, num esforço para evitar descontentamento psíquico. McIntyre (2018) aponta três estudos clássicos em psicologia social conduzidos nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, que demonstraram essa questão. O primeiro deles é a teoria da dissonância cognitiva de Festinger, segundo a qual buscamos harmonia entre nossas crenças e ações. O segundo é a teoria da conformidade social de Asch, que postula que temos tendência a ceder à pressão social por nosso desejo de estar em harmonia com os outros. O terceiro é o estudo do viés de confirmação conduzido por Watson, que identificou nossa tendência a dar mais peso às informações que confirmam nossas crenças pré-existentes. O autor apresenta também estudos recentes sobre a questão, expressos em dois conceitos: efeito contraproducente (fenômeno em que a apresentação de uma informação verdadeira para uma pessoa, que entra em conflito com suas crenças em fatos falsos, faz com que a pessoa creia nesses fatos com mais força ainda) e o efeito Dunning-Kruger (fenômeno no qual nossa falta de capacidade para fazer algo faz com que superestimemos nossas habilidades reais). Tais elementos do viés cognitivo fazem com que as pessoas sejam propensas a formar suas crenças sem ter em conta a razão e as evidências. Esse isolamento das pessoas em relação às evidências do mundo atua de modo complementar ao isolamento promovido pelo efeito bolha.

Há, ainda, um nível sociocultural, marcado pelo desinteresse pela verdade - desinteresse esse que é aceito, naturalizado, estimulado, reproduzido. Existe um processo de aceitação e replicação de conceitos que normalizam o desdém pela verdade. E é essa dimensão que significa que os problemas informacionais contemporâneos são um problema no plano individual e no plano coletivo – estão relacionados

com mentalidades, atitudes, um *ethos*, uma cultura. A infodemia e a pós-verdade estão envolvidas com um imaginário, um conjunto de representações sociais ou sentidos já incorporados pelos públicos e desde os quais passam a se produzir as *fake news*, os testemunhais falsos e o discurso de ódio (Murolo, 2019). Essa visão amplia o problema da questão do nível individual – não são apenas decisões individuais, escolhas idiossincráticas, mas há, também, um conjunto de práticas, hábitos, situações e falas que promove, direta ou indiretamente, uma determinada relação das pessoas com a informação e com a verdade.

Assim se constituem as possibilidades de atuação de museus e da própria museologia. Além de diagnosticar o problema, é preciso também desenvolver estratégias de intervenção e de combate a seus efeitos perversos. Diversas ações vêm sendo apontadas por pesquisadores de várias áreas: a promoção de competência crítica junto aos públicos, a criação de mecanismos de certificação da veracidade e qualidade da informação, das coleções e das exposições, o aumento da visibilidade e circulação dos serviços de checagem, e a mobilização de estratégias para o esclarecimento quanto às bolhas e para sua "perfuração" (Dalkir e Katz, 2020; Ferrari, 2018; Noble, 2018). A efetiva implementação de tais ações é fundamental sobretudo para a manutenção de determinados valores construídos nos últimos séculos, com os quais a museologia encontra-se profundamente imbricada: a democracia, a inclusão, a defesa da diversidade e o estímulo a uma cultura da paz.

Referências

Alonso Fernández, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.

Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Aparici, R. & García-Marín, M. (Coords). (2019). *La posverdad: una cartografia de los medios, las redes y la política*. Barcelona: Gedisa.

Araújo, C. A. Á. (2014). *Arquivologia, biblioteconomia, museologia e ciência da informação: o diálogo possível*. Brasília: Briquet de Lemos, 2014.

Argemí, M. (2019). *Los siete hábitos de la gente desinformada*. Barcelona: Conecta.

Ballart, J. (2008). *Manual de museos*. Madri: Síntesis.

Bennett, T. (2004). *Pasts beyond memory:* evolution, museums, colonialism. Londres: Routledge.

Bolaños, M. (2002). *La memoria del mundo:* cien años de museología. Gijón: Trea.

Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.

Broncano, F. (2019). *Puntos ciegos: ignorancia pública y conocimiento privado*. Madrid: Lengua de Trapo.

Cameron, D. (1968). The museum as a communication system and implication of museum education. *Curator*, American Museum of Natural History, 11 (1), 33-40.

Casara, R. (2019). *A era pós-democrática*. Porto: Exclamação.

Consentino, G. (2020). *Social media and the post-truth world order: the global dynamics of disinformation*. Cham: Palgrave.

D'Ancona, M. (2018). *Pós-verdade: a nova Guerra contra os fatos em tempos de fake news*. Barueri: Faro.

Dalkir, K. & Katz, R. (Eds.). (2020). *Naviganting fake news, alternative facts, and misinformation in a post-truth world*. Hershey: IGI Global.

Davis, P. (1999). *Ecomuseums: a sense of place.* Londres: Leicester University Press.

Deloche, B. (2002). *El museo virtual*. Gijón: TREA.

Duarte, A. M. C. (2007). *O Museu Nacional da Ciência e da Técnica:* 1971-1976. Coimbra: Ed. da Universidade de Coimbra.

Eatwell, R. & Goodwin, M. (2019). *Nacionalpopulismo: por qué está triunfando y de qué forma es un reto para la democracia*. Barcelona: Península.

Eidelman, J., Roustan, M. & Goldstein, B. (Comp.) (2008). *El museo y sus públicos: el visitante tiene la palabra*. Barcelona: Ariel.

Emcke, C. (2017). *Contra el ódio*. Bogotá: Nomos.

Empoli, G. (2019). *Os engenheiros do caos*. São Paulo: Vestígio.

Fernández de Paz, E. & Agudo Torrico, J. (Orgs). (1999). *Patrimonio cultural y museología: significados y contenidos*. Santiago de Compostela: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE)/Asociación Galega de Antropología (AGA).

Ferrari, P (2018). *Como sair das bolhas*. São Paulo: Educ; Armazém da Cultura.

Frankfurt, H. (2019). *On bullshit: sobre a conversa, o embuste e a mentira*. Lisboa: Bookout.

Fukuyama, F. (2019). *Identidad: la demanda de dignidad y las políticas de resentimiento*. Barcelona: Deusto.

Fuller, S. (2018). *Post-truth: knowledge as a power game*. London: Anthem.

Geiselberger, H. (Ed.) *O grande retrocesso*. Lisboa: Objectiva, 2017.

Gómez de Águeda, Á. *Mundo Orwell: manual de supervivencia para un mundo hiperconectado*. Madrid: Ariel, 2019.

Gómez Martínez, J. (2006). *Dos museologías: las tradiciones anglosajona y mediterránea – diferencias y contactos*. Gijón: Trea.

Greifeneder, R., Jaffé, M., Newman, E. & Schwarz, N. (Eds.). (2021). *The psychology of fake news: accepting, sharing, and correcting misinformation*. London: Routledge.

Hernández Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea.

Higgins, T., Main, P. & Lang, J. (Eds). (1996). *Imaging the past: electronic imaging and computer graphics in museums and archaeology*. Londres: The British Museum.

Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.

Kakutani, M. (2019). *La muerte de la verdad: notas sobre la falsedad en la era Trump*. Barcelona: Galáxia Gutemberg.

Keen, A. (2008). *O culto do amadorismo*. Lisboa: Guerra e Paz.

Leal, J. (2009). O patrimônio imaterial e a antropologia portuguesa: uma perspectiva histórica. In: P. Costa (Org). *Museus e património imaterial: agentes, fronteiras, identidades* (pp. 289-295). Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação; Softlimits.

Magalhães, F. (2005). *Museus: património e identidade: ritualidade, educação, conservação, pesquisa, exploração.* Porto: Profedições.

Mairesse, F. & Desvallés, A. (2005). Brève histoire de la muséologie: des Inscriptions au Museé virtuel. In: P. Mariaux (Org). *L'object de la muséologie*. (pp. 01-50). Neuchâtel: Institut de l'art et de muséologie.

Mariaux, Pierre (Org). (2005). *L'object de la muséologie*. Neuchâtel: Institut de l'art et de muséologie.

Marín Torres, M. T. (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Trea.

Marty, P. & Jones, K. (Orgs). (2008). Museum informatics: people, information and technology in museums. Nova Iorque: Routledge.

Mayos, G. & Brey, A. (Eds.). (2011). *La sociedad de la ignorancia*. Barcelona: Península.

McIntyre, L. (2018). *Posverdad*. Madrid: Cátedra.

Mendes, J. A. (2009). *Estudos do patrimônio: museus e educação*. Coimbra: Univ. Coimbra.

Murolo, L. (2019). La posverdad es mentira. Un aporte conceptual sobre fake news y periodismo. In: R. Aparici & M. García-Marín. (Coords). *La posverdad: una cartografia de los médios, las redes y la política*. (pp. 65-80). Barcelona: Gedisa.

Naeem, S.; Bhatti, R. (2020). The Covid-19 'infodemic': a new front for information profesionals. *Health Information and Libraries Journal*, 37(3), 233-239.

Noble, S. U. (2018). *Algorithms of oppression: how search engines reinforce racism*. Nova Iorque: New York University Press.

O'Connor, C. & Weatherall, J. (2019). *The misinformation age: how false beliefs spread*. New Haven: Yale University Press.

Oliveira, A. P. & Oliveira, L. (2012). (Orgs.). *Sendas da museologia*. Ouro Preto: UFOP.

Pearce, S. (Ed). (1994). *Museums and the appropriation of culture*. Londres: Athlone.

Pellicer Alapont, M. P. *La comunicación en la era Trump*. Barcelona: UOC, 2017, p. 15-18.

Pérez Santos, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea.

Peters, M., Rider, S., Hyvönen, M. & Besley, T. (Eds.) (2018). *Post-truth, fake news, viral modernity & higher education*. Singapore: Springer.

Poulot, D. (2013). *Museu e museologia*. Belo Horizonte: Autêntica.

Proctor, R. (2008). Agnotology: a missing term. In: R. Proctor & L. Schielbinger, L. (Eds.). *Agnotology: the making and unmaking of ignorance*. Stanford: California Stanford University Press, 2008.

Santacana Mestre, J. & Hernández Cardona, F. (2006). *Museologia crítica*. Gijón: Trea.

Santaella, L. (2019). *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* Barueri: Estação das Letras e Cores.

Serrano Oceja, J. F. (2019). *La sociedad del desconocimiento: comunicación posmoderna y transformación cultural*. Madrid: Encuentro.

Souza, J., Avelino, R. & Silveira, S. (2018). *A sociedade do controle: manipulação e modulação nas redes sociais*. São Paulo: Hedra.

Stránský, Z. (2008). Sobre o tema "Museologia – ciência ou trabalho prático?". *Museologia e Patrimônio*, 1(1), 101-105.

Tiburi, M. (2020). *Como derrotar o turbotecnomachonazifascismo ou seja lá o nome que se queira dar ao mal que devemos superar*. Rio de Janeiro: Record.

Van Mensch, P. (1995). Magpies on Mount Helicon. In: M. Schärer (Org). *Museum and community* (pp. 133-138). ICOFOM Study Series, v. 25.

Wilber, K. (2018). *Trump y la posverdad*. Barcelona: Kairós.

Woodhead, P. & Stansfield, G. (1994). *Keyguide to information sources in museum studies***.** Londres: Mansell.

Zeller, T. (1989). The historical and philosophical foundations of art museum education in America. In: N. Berry & S. Mayer (Orgs). *Museum education: history, theory and practice* (pp. 10-89). Reston: National Art Education Association.

Zorich, D. (2010). A survey on digital cultural heritage initiatives and their sustainability concerns. In: R. Parry (Ed). *Museums in a digital age* (pp. 406-416). Oxon: Routledge.

O MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - MAFRO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE MUSEALIZAÇÃO DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA[93]

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha
Universidade Federal da Bahia, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-4735-3519

1. O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia

O Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) surgiu do anseio da Universidade Federal da Bahia, pela existência de um espaço de coleta, preservação e divulgação de acervos referentes à cultura africana e afro-brasileira. Para tal, em março de 1974, foi assinado convênio entre a União (Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura), Governo do Estado da Bahia, Universidade Federal da Bahia e Prefeitura da Cidade do Salvador, para execução de um Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e Países Africanos, e desenvolvimento de estudos Afro-Brasileiros. A constituição do museu estava compreendida em plano maior, com diversas atividades. O Convênio previa "a) a constituição e manutenção de um museu Afro-Brasileiro, composto de coleções de natureza etnológica e artística sobre as culturas africanas e sobre os principais setores de influência africana na vida e na cultura do Brasil" (UFBA, Termo, 1974, p. 2).

[93] Este capítulo tem o mesmo título da Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação, defendida por mim, em 1999, no Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da professora Teresinha Fróes Burnham. O que será apresentado aqui foi elaborado a partir da seção dedicada à história da criação do Museu e seus dois projetos expográficos iniciais. Até esse momento, o texto permaneceu inédito, razão pela qual resolvemos publicar neste livro. Na publicação Museologia e Património (vol.3), publicamos o texto **O tratamento museológico da herança patrimonial: a exposição como uma estratégia comunicacional**, que constitui a primeira seção dessa mesma dissertação.

Entre as ações previstas no Convênio estavam realização de cursos e seminários; edição e divulgação de trabalhos sobre temas africanos; pesquisas, mediante concessão de bolsas e acolhimento de bolsistas africanos; recrutamento de professores para missão educativa e cultural na África. O convênio caracterizava-se pela prestação de contribuições materiais e técnicas das partes signatárias, incluindo-se a recuperação do prédio para a instalação do museu, subvenções para as suas atividades, aquisição de acervo, etc., sendo o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO)[94] da UFBA, o órgão gestor do Museu. Em carta direcionada ao Governador do Estado da Bahia, em 1973, é declarado o interesse do Itamaraty, na elaboração de um Projeto para instalação do Museu:

> volto, com entusiasmo redobrado, a um projeto de comum interesse para a Bahia e para o Itamaraty: o Museu Afro-Brasileiro [...] Durante minha estada em Salvador, tive oportunidade de visitar, no Terreiro de Jesus, o prédio da Faculdade de Filosofia, apontado pela comissão de peritos que em julho último estudou a constituição do Museu, como o local de aproveitamento mais prático e imediato para aquele fim [...] As vantagens do edifício me pareceram evidentes: localização extraordinariamente favorável [...] espaço amplo. [...] o Museu Afro-Brasileiro é um empreendimento a que atribuo a mais alta importância e que gostaria de ver caracterizado ainda no atual governo. (Barboza, 1973, p.1)

Documento elaborado pela UFBA, apresenta definições conceituais e expositivas para o Museu Afro-Brasileiro:

---

[94] Criado em 1959, pelo humanista português, Agostinho Silva, é um Órgão ligado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, voltado ao estudo, pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afrodescendentes, bem como estudos das línguas e civilizações africanas e asiáticas.

> destinar-se-á a descrever a formação cultural brasileira no que ela tem de contribuição africana e, [...] a explicar os diversos processos aculturativos que tiveram lugar na diferentes regiões do país, conforme a predominância étnica de suas populações de origem africana. Apresentará a descrição etnográfica dos vários povos africanos que vieram para o Brasil, assim como [...] sintésis nacionais oriundas do contato desses povos com outros [...] Por razões de ordem acadêmica, e em função da necessidade de uma maior compreensão da realidade africana atual [...] incluem-se as coleções artístico-etnográficas e as atividades científicas do Museu Afro-Brasileiro, a descrição antropológica de povos africanos não diretamente envolvidos no processo de formação cultural brasileiro [..] as coleções a serem expostas deverão abranger também a parte da África acima do Saara, a chamada África árabe. (UFBA, documento, n.d.)

O mesmo documento indica o acervo e eixos temáticos:

> a) Ferramentas de trabalho, mobiliários, vestimentas e tecidos, instrumentos musicais, adornos e jóias, pinturas, escarificações e tatuagens corporais, etc.; b) De expressões criadoras: técnicas de produção, música, dança, escultura, pintura, etc.; c) De manifestações da vida social: organização política da nação, tribo, etc., religião, organização familiar e do grupo (nascimento, casamento, morte, etc.), comportamento social dos membros de cada grupo étnico, etc." (UFBA, documento, n.d.)

Neste documento aparecem duas divisões para o museu, no que tange às suas exposições:

1) Museu estático: Salas de exposições permanentes, abordando os seguintes temas:

O homem (distribuição étnico-geográfica);

As técnicas (agricultura, pesca, embarcações, escultura, cestaria, tecelagem, olaria, fundição, etc.) exibindo-se movimentos técnicos, exemplares de ferramentas, matéria prima, fases de fabricação, etc.

Tratando-se também da organização do homem (valor memorativo, social e político) e organização do Mundo (valor religioso, educativo, estético, econômico, sincrético, escrita)

Dança e música: elementos audio-visuais (trajes, adornos, fotografias, tecidos pintados)

Vida cotidiana: vida comunitária, religiosa, doméstica e habitat.

1) Museu Dinâmico: Espaço dedicado a exposições temporárias e atividades multimídias, para exposições e atividades artísticas como teatro, por exemplo. (UFBA, documento, n.d.)

Em seu projeto o Museu Afro-Brasileiro nasce arrojado, ousado e com concepção moderna, com proposta de articulação de espaços ainda hoje pouco atingidas por outras instituições, como é o caso de Reserva Técnica aberta à visitação, com capacidade para a guarda de 50.000 objetos. Além de depósitos especializado e áreas de manutenção, atelieres de montagem, marcenaria e outros, e ainda laboratórios como:

- Laboratório Central: especializado para restauração e conservação;
- Laboratório de Tecnologia (tecelagem, olaria, carpintaria, fundição);
- Laboratório de etnomusicologia, associada à reserva de organologia (dança e música) com pequena sala de

seminário para 12 a 15 estudantes, associada aos arquivos sonoros);

- Laboratório de linguística (laboratório de fonética da Universidade).
-

Propunha, ainda,

> Serviços científicos", como Gabinetes de pesquisadores (15); Cartografia/iconoteca; Fototeca/filmoteca; Arquivos sonoros ou fonoteca (associada ao laboratório de etnomusicologia do Museu e ao laboratório de fonética da Universidade); Centro de documentação; Sala de revistas; Alojamento para pesquisadores (5 a 6); Sala de conferências, com auditório para 200 lugares.

Deveria existir também um local "capacitado a apresentar em um palco teatro ao ar livre, manifestações folclóricas quando as circunstâncias permitirem: dança, música, arte dos narradores (cordel), etc.". Complementando essa estrutura haveria um restaurante e cafeteria, para oferecimento de "comida típica ligeira". A leitura desse documento indica que o Projeto se caracterizava por visão extremamente avançada sobre preservação, com uma proposta de utilização do patrimônio em processos de aprendizagem e fruição.

Sua equipe seria formada por dois curadores (um etnólogo e um não definido), não se falando em museólogo, pessoal especializado para os diversos setores previstos e pessoal técnico e de apoio.

Sobre a efetiva participação dos parceiros envolvidos na criação do Museu, a análise da documentação encontrada indica o não cumprimento dos compromissos. Documento datado de 1974, assinado pelo Reitor Lafayette Pondé, endereçado ao Secretário Geral do Ministério da Educação, questiona a negação de recursos ao projeto do Museu, por parte do Ministério, baseada na alegação de não reconhecimento da existência do Convênio ao

> relembrar que a iniciativa de criação do Museu partiu, não da Universidade, mas do próprio Ministério da Educação em parceria com o das Relações Exteriores [...] o convênio expressa menos um plano de ação da

> Universidade do que um propósito da política externa do Governo Federal, de que será mero instrumento [...] não há nada no convênio que o invalide. (Pondé, 1974, p. 1)

Em correspondência de dezembro de 1975, do Diretor do CEAO, Guilherme Casto, para o presidente do seu Conselho Deliberativo, revela que parceiros do Projeto não cumpriam os compromissos para a instalação do Museu, dificultando a sua realização

> Conquanto haja este Centro de Estudos alcançado grande parte a implantação dessa primeira parte do Programa[95] conforme lhe permitem as circunstâncias e a disponibilidade financeira do período, a sua manutenção e continuidade efetivas dependem, como é óbvio, de recursos financeiros regulares, os quais se comprometem solidariamente a fornecer ao CEAO o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação e Cultura, o Governo de Estado da Bahia e o Município de Salvador. *(*Castro, G., 1975, pp. 3-4)

Desde o início, repercutem e se multiplicam na imprensa notícias sobre a abertura do Museu. Já em 10 de julho de 1973, uma nota anuncia questões problemáticas sobre o museu que estava surgindo:

> Um museu 'afro-brasileiro' surgirá em Salvador, em breve, dependendo, apenas da celebração de um convênio... no decorrer da reunião surgiram evidências de que um clima de tensão e disputa envolverá a criação do museu, pois muitos são os candidatos ao cargo de diretor e poucos os que têm condições de exercê-lo. Um outro ponto em discussão antes do início da seleção do material que abrangerá todas as áreas de influência do negro na formação da cultura brasileira é a localização

[95] Realização de cursos e início da formação de acervo.

> do museu. Ficou decidido que o museu poderá ficar em três locais selecionados previamente – o Solar do Ferrão, a Quinta dos Lázaros e o terceiro é mantido sob sigilo, para não levantar polêmicas. (Disputa pela direção, 1973).

Este comentário revela problemas futuros que cercariam a instalação do MAFRO no prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro, o "local mantido sob sigilo". Logo foi revelado o "segredo" sobre a localização, cogitando-se também o possível perfil do futuro diretor:

> Será localizado na antiga faculdade de medicina, situada no Terreiro de Jesus, o futuro Museu Afro-Brasileiro. Para tanto, deverá ser transferida do local a Faculdade de Filosofia [...] só um estudioso da cultura africana no Brasil poderá ocupar o cargo. Até o momento, são muitos os candidatos e poucos os que possuem condições para exercê-lo. (Medicina abriga Afro-Brasileiro, 1973)

Surgem, também, hipóteses sobre a formação do seu acervo, informando que esse seria resultante de empréstimos de peças originárias de outros museus, por transferência ou aquisição

> o acervo do museu será constituído principalmente por peças que existem espalhadas por diversos museus do país, que dizem respeito à cultura africana no Brasil e que, por não se enquadrarem muito bem com o acervo desses museus, ficam bastante deslocadas. [...] o Museu Goledi, no Pará, possui uma parte destinada à cultura africana e que será cedida. Outros exemplos são o Museu Nacional do Rio de Janeiro, o Museu do Departamento de Antropologia, da Universidade de São Paulo e o Instituto Histórico de Alagoas. O museu também contará com coleções particulares, que existem em grande quantidade no Brasil e que venha a ser doadas. Por último, poderão ser obtidaspeças através

> das embaixadas brasileiras nos países africanos. (Onde vai ser o Museu, 1973)

Para a formação do acervo foram pensadas várias estratégias, como é revelado na nota a seguir:

> Ao museu serão incorporadas algumas peças do acervo do Museu Estácio de Lima [...]. Outras doações serão feitas por países africanos através do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e por universidades, instituições e museus de estudos africanos, não só da África mas também da Europa e Estados Unidos [...]. Finalmente, observou o diretor do CEAO, ao acervo representativo da cultura afro-brasileira será obtido através de entendimentos dos vários Estados da Federação. (Museu Afro-Brasileiro ficará, 1974)

Para a formação da coleção afro-brasileira, realizou-se uma campanha junto à comunidade baiana, com significativa colaboração do povo-de-santo, grupos de capoeira e blocos afro.[96]

Logo após o anuncio da escolha do local para a instalação do Museu, ocorreram reações da comunidade médica, como a que segue:

> O presidente do Instituto Bahiano de História da Medicina, Sr. Raimundo de Almeida, logo que teve conhecimento de que o prédio onde funcionou a primeira faculdade de medicina do Brasil será transformado no Museu Afro-Brasileiro, telegrafou ao ministro Jarbas Passarinho, da Educação e Cultura, dizendo-se surpreendido com a notícia e fazendo um apelo para que, no local, se instale o Museu de Medicina,

[96] Sobre a formação da Coleção Afro Brasileira, ver a dissertação orientada por mim, intitulada **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira**, de autoria de Juipurema Sandes, realizada no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (PÓS-AFRO/UFBA). Link: https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23895.

> transferido o Museu Afro-Brasileiro, segundo a sua sugestão, para um prédio a ser escolhido no Cruzeiro de São Francisco ou no Pelourinho. [...] fez questão de declarar que somente merece louvores e aplausos, o esforço para trazer à Bahia, o Museu. No entanto, acrescentou, não me parece acertada a escolha do prédio. (Onde ficar o Museu, 1974)

Na mesma nota, o diretor do CEAO afirma que

> a Universidade achou que convinha a sua instalação naquele local, talvez pelo fato de estar perto do Pelourinho e ainda pelo simples fato de que o prédio se encontra desocupado [...] sendo o prédio da primeira Faculdade de Medicina de propriedade da Universidade Federal da Bahia, ela dá o destino que melhor lhe aprouver, de acordo com os seus interesses. (Onde ficar o Museu, 1974)

Com essa nota foi iniciada uma querela que se tornou, provavelmente, a grande e principal responsável pela não conclusão dos projetos para o Museu, na sua integridade e de acordo com o seu plano original, a presença do Museu no Prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro. Sem assinatura, veicula-se, logo depois, nova nota, na qual encontramos o seguinte trecho:

> Apenas um senão compromete os aplausos a que faz jus a iniciativa: a escolha do local, onde ao que se diz, deverá funcionar o novo Museu, no velho terreiro [...] não faltaram vozes que se levantaram para sugerir que o antigo prédio... fosse aproveitado para que nele se instalasse o Museu da Medicina Brasileira. Consideramos, de logo, perfeitamente válida a sugestão. [...] e que conjugado com o Museu Nina Rodrigues, seria de maior significação na vida cultural baiana e brasileira. Achamos, por isto, que o Museu Afro-Brasileiro muito melhor ficaria situado em um dos prédios do Pelourinho, já pela historicidade e

> adequação do local, já porque esta seria mais uma oportunidade de valorização desta área que, em muito boa hora, vem sendo recuperada. Em suma, dois benefícios em vez de um só, é muito melhor. (Local do Novo Museu, 1974)

Para que se entenda essa história é necessário ressaltar a importância do prédio e sua relação com a Medicina. Com várias fases de configuração arquitetônica e histórica, o prédio tem sua origem relacionada ao Colégio dos Jesuítas, que vieram para a Bahia no século XVI, sendo o centro das atividades culturais e espirituais da Colônia, até a expulsão da Companhia de Jesus. Daí, passou a ser sede do Colégio Médico Cirúrgico, criado em 1808, por D. João VI, configurando-se como a "Primeira Escola de Medicina do Brasil". Várias foram as reformas realizadas no prédio, que foi vitimado por um incêndio em 1905, quando passou por remodelação, ampliando-se e adequando-se aos ideais estéticos da época, com perfil eclético. A Escola de Medicina permaneceu no edifício até o início da década de 70, quando foi transferida para o Campus Universitário. Na década de 70, a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas funcionou no edifício. Desde 2004, o edifício voltou a abrigar setores da Faculdade de Medicina. Também abriga o MAFRO (Museu Afro-brasileiro), o MAE (Museu de Arqueologia e Etnologia) e o Memorial da Medicina Brasileira.

Sobre a instalação do Memorial de Medicina no prédio, em contraponto a instalação do Museu Afro, encontramos nota do professor José Silveira, Diretor do Instituto Brasileiro de Investigação do Tórax, com as seguintes considerações:

> Muito antes de qualquer entendimento ter vindo ao público, no sentido de lá se instalar o Museu Afro-Brasileiro lançamos a idéia de aproveitar as dependências da 1ª. Faculdade de Medicina do Brasil para atividades correlatas, com a fixação no local de todas as agremiações médicas da Bahia, além de museu, arquivo, biblioteca e tudo o mais [...]. As opiniões divergem um pouco no tocante ao destino a ser dado ao prédio: uns querem um museu, outros algo mais

> complexo. Mas ninguém admite o que parece estar concretamente certo: o Museu Afro-Brasileiro na Faculdade do Terreiro de Jesus. (Museus Afro-Brasileiro provoca, 1974)

A classe médica continuava manifestando-se contrária à instalação do Museu no prédio do Terreiro de Jesus, como é possível ver na nota seguinte:

> O Instituto Bahiano de História da Medicina lança seu último protesto, tentando evitar que um museu etnográfico venha a ser instalado onde nasceu a primeira escola de Medicina e Cirurgia do Brasil. O [...] presidente do IBHM, baseia suas intenções na nobre intenção de alertar as autoridades contra possíveis alterações na estrutura e fachada no prédio de longa tradição [...] No entanto, o professor parece esquecer que o prédio já sofreu várias reformas, e que as feições originais do que ele denomina "Primeiro Templo da Medicina Brasileira" são hoje de impossível reconstituição, desde que a escola foi totalmente reconstruída após o incêndio que praticamente a destruiu no início deste século. [...] Os médicos temem que venha a se perder a tradição histórica da Medicina na Bahia, [...] Mas as preocupações dos médicos do IBHM vão mais além, e culminam nas declarações do professor Raymundo de Almeida Gouveia: Considera que haverá verdadeira profanação, sobretudo se amanhã, como será possível, o Museu do Negro servir de abrigo às práticas do candomblé, hoje sofisticado e adulterado por aproveitadores e improvisados etnólogos. (IBHM, 1974)

Duas questões podem ser destacadas nesse texto...

Primeira: Percebemos nos registros da imprensa tendência a prever e afirmar questões não cogitadas oficialmente. Falava-se em evitar corrupção de fachadas, mas mudanças na fachada não aparecem em nenhum documento relacionado à instalação do Museu. Tal

preocupação era inteiramente desnecessária e infundada, não podendo ser alegada como motivo para a não instalação do Museu no edifício.

Segunda: A nota revela verdadeiro desconhecimento, ou preconceito, acerca das práticas religiosas afro-brasileiras. Ironicamente, em um mesmo artigo que cogita, injustificadamente, a sacralidade de um prédio, por conta de ter sido a sede da Primeira Escola de Medicina do Brasil, cogitava-se a possibilidade e o medo de que ali fossem realizados ritos sagrados do candomblé, em um espaço que, na perspectiva da religiosidade afro-brasileira, nada tem de sagrado.

O que vai se configurando como presente nos comentários que vão surgindo na imprensa é o desconhecimento aliado ao preconceito no tratamento da questão. Situação que se revela quando se cogita, por exemplo, que o Museu deveria ser instalado em "sobrado no Pelourinho", como se vê no trecho a seguir:

> O presidente do instituto [...] fez novo apelo ao MEC, pedindo que não seja modificada a estrutura do prédio, e que o Museu do Negro, seja instalado em antigo e histórico sobrado ou paço colonial, onde os negros escravos viveram e sofreram, com o que a instituição ficaria mais autêntica. (Contra entidades médicas, 1974)

Identificamos nesse discurso, e em outros textos sobre a questão, a ideia de que o tema afro não se enquadraria na grandiosidade da arquitetura eclética do prédio da Medicina, devendo adaptar-se à arquitetura colonial monumentalizada em alguns edifícios do Centro Histórico. Em meio a esse ambiente de resistência é possível encontrar vozes destoantes e favoráveis, como nessa nota de 1974, na qual a questão do Museu ganhou projeção, destoando do coro uníssimo da Medicina:

> Decorrido o tempo normal para o atendimento de reivindicações como esta [...] deliberaram reservar a parte nobre da velha escola [...] para Museu de Medicina, destinando o restante da faculdade para instalação do Museu do Negro ou da cultura afro-

> brasileira. Melhor comunhão seria difícil, visto como na velha escola do Terreiro de Jesus tiveram início, com Nina Rodrigues, os estudos da medicina-legal, antropologia, etnografia, africanismo [...] Assim, desde o primeiro momento, fomos dos que viram todo acerto na solução adotada, que nenhuma inconveniência traz, antes, como dissemos, complementa o que, de início pleiteava a classe médica baiana. E essa solução é sobretudo louvável porque vem ao encontro de um melhor aproveitamento das grandes áreas ocupadas pela antiga faculdade, uma vez que a 'parte nobre' referida é suficiente para que nela se instalem e realizem, como dissemos [...] todo que, afinal, posse se constituir no mais antigo Centro de Cultura da Medicina Nacional. (Vitoriosa a classe médica, 1974)

Entre as questões levantadas pela comunidade de Medicina em relação a ocupação do prédio pelo Museu Afro-Brasileiro, surgiu outra questão, dessa vez relacionada ao espaço anteriormente ocupado pelo Museu Estácio de Lima[97], que funcionava no prédio

> Embora o novo projeto do Museu Afro-Brasileiro preveja a ocupação do local onde está instalado o Instituto Médico Legal 'Nina Rodrigues', inclusive o sub-solo onde se localiza o Museu Antropológico 'Estácio de Lima', Maria Tereza Pacheco, diretora do 'Nina', afirma que em janeiro de 1975 vai reinaugurar o Museu Antropológico cujo cervo, desde 1967, vem se perdendo entre poeira, inseto e bolor. No local onde está instalado e atualmente sendo restaurado o Museu criado por Estácio de Lima, segundo o projeto do Museu Afro-

[97] Sobre o Museu Estácio de Lima ver o artigo, de minha autoria, Corpos, Discursos e Exposições: a Coleção do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (Bahia, Brasil). Publicado na obra Museologia e Patrimônio - volume 2. 1ed.Leiria - Portugal: Instituto Politécnico de Leiria, 2019, v. 2, p. 107-145.

> Brasileiro, será a sede do Centro de Estudos Afro-Orientaris. (Museu de Estácio de Lima, 1974)

No início do ano de 1976, o Museu ainda não atinha sido inaugurado, enquanto a imprensa anunciava a chegada de peças do seu acervo, provenientes do continente africano. Visando expor as peças já adquiridas, o CEAO resolve organizar exposição, juntamente com a Fundação Cultural do Estado da Bahia, no Solar do Unhão, entre setembro e outubro de 1976. A exposição foi bastante divulgada na imprensa, como forma de chamar atenção da cidade sobre o museu e a necessidade de sua inauguração em breve, e para tentar diminuir pressões que já surgiam sobre o fato de tal acervo estar encaixotado e guardado. O ano seguinte foi iniciado com a notícia da "devolução" do prédio do Terreiro à comunidade médica, gerando especulação sobre o recuo da decisão de instalação do Museu naquele local.

> A informação é do prof. Renato Tourinho Dantas, Diretor da Faculdade de Medicina da UFBA, anunciando que o Reitor Augusto Mascarenhas doou, definitivamente, as partes mais importantes do secular prédio do Terreiro à Faculdade [...] A iniciativa do reitor Augusto Mascarenhas, que é professor da Faculdade de Medicina, agradou a toda classe médica [...] Com a destinação que será dada ao edifício da Escola de Medicina no Terreiro de Jesus, confirma-se o que publicamos há alguns dias sobre o Museu do Negro, isto é, que não será mais instalado naquele prédio. (Prédio histórico do Terreiro, 1977).

Outra notícia, além de comunicar a volta do prédio para a Escola, ainda sugere novos locais para o Museu Afro:

> A classe médica baiana, recebeu com indisfarçável alegria, a devolução da sua primeira escola [...]. Nem será por isto que outros projetos para ocupação das dependências do histórico e belo casarão ficarão sem finalidade. Se existe uma cidade, no Brasil, onde há vários prédios que podem e devem ser ocupados por

> repartições públicas, museus, etc., é Salvador. [...] Outro solar que merece melhor destino é o do Ferrão, no Maciel, onde o Museu do Negro [...] teria o teto e espaço adequados para as suas instalações. (A Escola o que lhe pertence, 1977)

Com esta notícia, novamente vêm à tona discussões sobre a pertinência e mesmo direito de permanência do Museu Afro no prédio do Terreiro de Jesus, que estava com suas obras inteiramente paralisadas. Reforçavam as especulações sobre a interrupção do projeto de instalação do Museu, notas que davam conta de dificuldades de sua operacionalização, pelo não cumprimento dos compromissos, por parte dos parceiros. Nesse momento ressurgem artigos sobre o prédio da Escola de Medicina e sua destinação, vários serão os protestos, aproveitando-se este momento de indefinição.

> Onde se realizam obras restauradoras que, aparentemente chegaram a um impasse, e cujo destino ainda não foi decidido com precisão. [...] A controvérsia maior, todavia, era sobre o novo destino que seria dado ao conjunto do Terreiro. Até que, embora contrariando o pensamento da maioria da classe médica, ficou decidido que ali seria instalado o Museu do Negro. [...] Começaram as obras e, com elas, um novo capítulo da odisseia do belo prédio, este, nada glorioso como os anteriores [...] o convênio firmado não funcionou. O Itamaraty e o Governo do Estado não cumpriram sua parte, as obras não puderam seguir o ritmo previsto [...]. Paralelamente resolveu-se que o Museu do Negro não seria instalado alí, e o Museu Estácio de Lima foi destinado a novas instalações. Ficou pois, o velho prédio, como um castelo abandonado que somente os fantasmas povoam [...] A destinação que se pretende dar ao monumento – a de ser um Museu de Medicina – é perfeitamente justa e adequada. (A Velha Faculdade, 1977)

A Fundação do Patrimônio Histórico e Cultural do Estado, manifesta-se sobre a paralização das obras, informando que "Sustamos os trabalhos [...] para que seja determinada a ocupação ou não do prédio pelo Museu Afro-Brasileiro, uma vez que precisamos desta definição a fim de adequar o trabalho de restauração aos objetivos que o prédio irá servir." (Patrimônio espera definição, 1977)

Em junho de 1977, em visita ao prédio, o Governador Roberto Santos declarou seu interesse em dar continuidade às obras do prédio. Nesta ocasião, o Reitor Augusto Mascarenhas declarou que

> existe um projeto antigo da Universidade com vistas à recuperação do prédio, mas agora ele está sendo reconsiderado e discutido. Desta forma vão se refazer os trabalhos, as plantas, tudo dentro de uma reavaliação da utilização do espaço e somente depois disso tudo feito é que haverá uma definição de como ele será aproveitado. (Governo quer retomar, 1977).

Em agosto já eram correntes na imprensa notas sobre a ameaça ao Museu Afro-Brasileiro, informando-se também que o acervo continuava chegando de várias partes, havendo peças em depósito já há alguns anos. Surgia, entre outras, nova justificativa para a não instalação do Museu Afro no prédio: "Este projeto foi depois abandonado porque a área de 11.000 metros quadrados é grande demais para um museu. Provavelmente ali será instalado um Centro Cultural, mas isto ainda é objeto de estudos de uma comissão criada para este fim pela UFBA. (Indefinição sobre Museu, 1977)

Neste momento, ironicamente, o Museu corria o risco de perder o espaço do prédio do Terreiro pela alegação de excesso de espaço. Evidencia-se na nota acima, que o problema que estava sendo enfrentado para a instalação do Museu, além de político e ideológico, era também conceitual, pois se a questão era a de instalação de um Centro Cultural no amplo espaço disponível, qual a impossibilidade da existência de um Museu Afro no corpo desse Centro? Quais seriam os elementos que comporiam esse Centro? No lugar de se cogitar a adequação do projeto do Museu ao espaço existente, algumas pessoas preferiam aventar a não instalação do museu no prédio. Parece-nos que a questão não estava relacionada ao tamanho do espaço ou sua

planificação, mas sobretudo a quem ocuparia o espaço e como ocuparia.

O impasse sobre o Museu Afro repercute no Brasil, surgindo notas sobre o assunto em jornais de circulação nacional, criticando as ações contrárias ao Museu

> O problema surgido na Bahia com o Museu Afro-Brasileiro e o Centro de estudos e Pesquisas Afro-Orientais estava previsto desde 1974/75, pela inexistência de convênios entre os Governos federal e da Bahia, que preservassem e defendessem as instituições afro-orientais dos grupos colonialistas, racistas e fascistas. Há pelo menos 20 anos que grupos negros e estudiosos encetam esforços para organizar esse Museu. Quando tudo parece fácil e um patrimônio estava reunido, dispondo-se de um prédio – a ex-Escola de Medicina, em Salvado, surgem hitleres e salazares por todos os lados, para obstacularizar sua instalação e funcionamento. Bem já dizia a literatura de cordel: 'afinal quem diria? / Hitler virou santo / e morreu na Bahia!'. Será que morreu mesmo? Ou andará solto pelas ladeiras de Salvador, liderando a campanha contra o Museu do Negro? (SARDELLA, 19777)

Em novembro de 1977, formalizou-se um movimento, incluindo vários setores médicos da cidade, com o desejo explícito de ocupar o prédio do Terreiro, emitindo um documento no qual solicitavam que as instalações fossem ocupadas exclusivamente por unidades relacionadas à Medicina, o que eliminaria a instalação do Museu Afro. No entanto, em janeiro de 1978, os jornais divulgavam que o Museu dividiria o espaço com entidades médicas. O impasse quanto à localização do Museu acabou interferindo no processo de coleta do acervo e com isso perdia o Museu na composição do seu acervo. Refletindo esse momento de crise, em 13 de março de 1978, a Revista Manchete, de circulação nacional e com muita influência na opinião pública, veicula matéria que, entre outras coisas, afirma que

> Parece que a cultura da África Negra está sendo desprezada em Salvador. Quinhentos e cinquenta peças – algumas raras e de alto valor artístico e etnológico – estão amontoadas, sem qualquer segurança em duas salas do Centro de Centro de Estudos afro orientais da Universidade Federal da Bahia reticências para constituírem um Acervo do Museu do negro a ser instalado no antigo Colégio dos Jesuítas no período de Jesus ali funcionava a faculdade de medicina mais importante figura da classe médica através das suas associações de indicar o imóvel para a sede de sua instituição... Assim não será fácil instalar em Salvador um órgão que irá enriquecer a vida cultural da Bahia e mesmo do Brasil. (BRITO, 1978a)

Em outro artigo era afirmado que

> Enquanto burocratas escute o que deve ou não funcionar no velho prédio da antiga Faculdade de Medicina no terreiro a cultura nacional está sendo prejudicada com adiamento da inauguração do Museu do negro esta entidade seria uma fonte rica de pesquisa em um centro capaz de movimentar a cultura baiana mas o saudosismo de alguns reflete um poder a toda prova a instalação de um museu do negro no prédio onde saíram acadêmicos dos profissionais Talvez para que alguns burocratas represente uma profanação... essas pessoas vivem apagadas apegada saudosismo que não reflete qualquer Progresso em Sintra juízo para a história reticência é de se perguntar, se aquele velho é mau dividido prédio é digno para receber uma símbolo tão importante e não levantar dúvidas ou mesmo dificultar ação instalação ali. (BRITO, 1978b)

Enfim em março de 1978, vem a definição divulgada nos jornais da cidade, como essa a seguir

> Após quatro anos de marcha e contra-marchas, o CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais verá instalado o Museu Afro-Brasileiro. Não com a dimensão e espaços previstos em projeto original, mas dividindo o prédio da antiga Faculdade de Medicina, com complexo de unidades culturais do Estado. (Museu Afro-Brasileiro vai ser, 1978)

Quase um ano depois, no início do ano de 1979, encontramos notícias como a que segue

> Mais de mil peças reservadas para instalação do museu afro-brasileiro estão se se deteriorando. Acumuladas em um ridículo depósito do Centro de Estudos Afro Orientais, a precariedade do material - na maioria em tecido, madeira ou gesso - faz com que seja a corrosão eminente. [...] No momento nenhuma menção ao futuro local - ou se pelo menos existirá o local é feita pelos responsáveis. Sabe-se apenas que o prédio da antiga Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus onde seria instalado o museu, não mais terá esta finalidade. [...] O Diretor do CEAO, Guilherme de Castro, responsável pela execução do programa, recebeu um memorando através da Fundação do Patrimônio Histórico, onde informa-se que a antiga faculdade servirá a um centro de educação não formal, com uma sala de Exposição para peças africanas. A sala, porém não possui espaço para receber a quarta parte do Acervo que já se tem acumulado. [...] Guilherme Castro acrescentou que o desprezo para com instalação do museu deve-se a projetos considerados mais importantes pelo Estado e município. (Acervo afro-brasileiro, 1979)

Em outra nota da época, afirma-se que:

> É triste o que aconteceu com Projetado Museu afro-brasileiro, que seria instalado no prédio da antiga faculdade medicina e que terminou ficando sem uma

> definição, uma vez que local escolhido é considerado inadequado pelo próprio Centro de Estudos Afro Orientais da Universidade Federal da Bahia. Igualmente lamentável o desinteresse demonstrado pelas autoridades atuais - do estado, do município e da união - em buscar uma alternativa para que o museu não se transforme em uma mera exposição estática, como bem falou diretor do CEAO. (Museu do CEAO, 1979)

Provavelmente, a afirmação de inadequação está relacionada ao fato de que entre o projeto original para o Museu Afro-Brasileiro e as possibilidades que se apresentavam, havia uma distância enorme. Foi projetado, na origem, como um Centro para a cultura afro, possibilitava-se agora, basicamente uma exposição permanente. Já em Junho de 79, o novo Diretor do CEAO, Nelson Araújo, anunciou a abertura para breve, afirmando que "vai haver mais peças do que espaço quando este começar a funcionar" (MUSEU..., 26/06/79). Problema que aconteceu, mas não exatamente pelo fato de o museu ter reunido um número muito grande de peças em seu acervo, mas pelo espaço exíguo que a ele foi destinada, quando enfim foi inaugurado no ano de 1982.

Em 1980, em cerimônia reunindo a congregação da Faculdade de Medicina e o Reitor, foram devolvidas áreas recuperadas para a Faculdade, destinadas à realização de Seminários e Conferências, etc., bem como a biblioteca Frederico Edelweiss, com o restante da área (parte do que estava destinado para o Afro) em estudo de ocupação, ficando pendente a definição do destino do Museu, sendo esclarecido neste momento, pelo novo Diretor do CEAO, que houve solução de continuidade do convênio na administração passada, apesar da existência de salas reservadas para o museu. Informa, no entanto, que o projeto vai ser cumprido de acordo com o estabelecido, sofrendo alterações normais em qualquer projeto. Houve mudança de Reitor na Universidade Federal da Bahia, assumindo a Reitoria o Professor Luiz Fernando Macedo Costa que garantiu que o Afro ficaria no prédio no Terreiro, mas ainda assim foi esperada a sua abertura durante todo o ano de 1980, estendendo-se a espera ao longo de 71, quando foi prevista sua abertura para o mês de agosto, podendo ser antecipada com uma exposição especial de fotos do Pierre Verger e gravuras de

Carybé. A inauguração faria parte das comemorações pelos 35 anos da UFBA. Finalmente, em 30 de dezembro 1981 foram apresentadas à imprensa as instalações do Museu Afro-Brasileiro pela professora Yeda Pessoa e Castro, Diretora do CEAO, anunciando o dia 07 de janeiro de 1982 para sua inauguração, com um acervo calculado em cerca de 800 Peças. Sobre a inauguração, a diretora do CEAO afirmou:

> A verdade é que as coisas andavam muito lentamente, até que tomou posse reitor Macedo Costa, que dinamizou os trabalhos. E liberou as verbas necessárias, escolheu técnicos competentes, deu integral apoio e, agora, o museu será reinaugurado. (MUSEU Afro foi apresentado, 1981)

Surpreende matéria de página inteira, do Jornalista José Augusto Berbet de Castro, médico, participante do grupo contrário à instalação do Museu no prédio do Terreiro de Jesus, que afirma que

> só a visão do que será, nos faz mudar completamente de opinião sobre o aproveitamento do velho é difícil, onde estudei, e não tenho dúvida que consagrará a administração do reitor Luiz Fernando Macedo Costa, mesmo que ele nada mais realizasse [...]. Empolga pela beleza, pela disposição das peças, pelo material que será exposto e pelo bom gosto de tudo que ali existe. Será um Museu dinâmico, com partes expostas permanentemente e exposições temporárias [...] No dia em que lá estivemos, havia pouco mais de 800 objetos da cultura afro-brasileira sendo montados, mas até a inauguração haverá, pelo menos, o dobro. (BERBERT, 1981)

Em meio às notícias favoráveis à inauguração do MAFRO, uma destoante se destaca, no início do ano de 1982:

> Uma pergunta que precisa ser colocada: porque um "museu do negro"? Lembro-me de ter visitado em Paris, o 'Museu do homem', sem distinção de raça. Não haverá

um pouco de racismo, ainda que involuntário nesta atitude? É verdade que nossas leis anti-racistas nos têm dado exatamente um 'anti-racismo preconceituoso'. Disso, surgiu a tendência atual de se assumir a própria raça e os negros começam a se orgulhar de serem negros, como como os brancos se orgulham de serem brancos. Passa-se, então, para um "racismo respeitoso", ou seja, a raças se agregando mas se respeitando mutuamente, cada qual assume suas origens e seus valores culturais. É desejável que, por esse meio, se chegue ao "anti-racismo respeitoso ", pelo qual se elimina a segregação racial. Nessa coisa de cada um assumir sua raça, quem sofre é o mulato, que não é negro, nem branco, ou melhor, é as duas coisas, porque tem em seu sangue origens e culturas europeias e africanas. Pelo fato do preconceito o atingir juntamente com o nego, e se identifica com esse, como se não tivesse sua parcela de cromossomos europeus. Dessa forma se tem amputado o mulato que, obrigado a assumir uma raça opta pela Negra, que quando, cientificamente ele é igualmente branco. Sendo a Bahia uma terra de negros e brancos e aqui se instalando, o 'Museu do negro', fica, evidentemente, faltando, o 'Museu do Branco'. Enquanto isso não for feito, vai ficar parecendo que a Bahia é uma comunidade de brancos, na qual se incrustou um museu para preservar a cultura negra, por se reconhecer estar ela em extinção. Sabemos todos que isso não é verdade, basta olhar em volta, para reconhecer, a presença negra em nossos costumes, desde vestuário, culinária. Aí surge uma dificuldade. Se o que está no museu, encontra-se na sociedade, para que o museu? Se a cultura não está em extinção, mas em desenvolvimento, para que Museu? Para o estudo antropológico, pode ser respondido. Em Santa Catarina, seria uma boa resposta. Na Bahia, esse estudo pode ser feito em qualquer esquina, em qualquer Terreiro, no Mercado Modelo ou num ensaio de afoxé. E

> para isso, basta pegar um ônibus dezesseis cruzeiros a passagem. (E O Museu, 1982)

A nota é rica em referências preconceituosas e desinformação, estruturadas por alguém que revela ignorância quanto ao que seja democracia racial, afirmando-se até uma categoria: "racismo respeitoso", em uma sucessão de erros, de absurdos, sendo redundante comentar algumas questões, mas, vale a pena destacar algumas delas. Quando reclamou sobre a necessidade de um 'Museu do Branco', o autor esqueceu que, em princípio, todos os outros museus na cidade de Salvador eram, basicamente, museus de branco, que falavam e preservavam patrimônio referente às memórias e culturas dominantes, notadamente brancas. E mesmo ao tratar de questões das minorias estavam estruturados na ótica do branco. E minimizando a importância da existência desses museus, mas nossa intenção é evidenciar que o patrimônio preservado no Brasil é o das elites, e aqui elite é sinônimo de branquitude.

Sua preocupação quanto a imagem de um museu para uma 'cultura em extinção' revela uma compreensão deturpada dos museus, como se existissem para apresentação do extinto, do que já não existe. Do questionamento equivocado, relativo ao sentido ou "falta de sentido" deste Museu, indagando a vitalidade da cultura negra, concordamos com a sua observação sobre essa vitalidade, vista na Perspectiva da dinâmica da cultura afro-brasileira, na cidade de Salvador. Talvez, não fosse necessário um museu sobre esta cultura mas, na perspectiva de pensar o museu como local de evidenciamento de traços culturais, é evidente que sua criação era necessária. Ou melhor, acreditamos criar o Museu não era uma questão de necessidade, mas sim de pertinência, necessário para mostrar a cultura dos afrodescendentes para aqueles que não frequentavam (como diz o autor) o Mercado Modelo, não percebiam as esquinas, não frequentavam afoxés e, tão pouco, pegavam ônibus por "dezesseis cruzeiros".

Enfim, após um processo que se estendeu por oito anos, desde a assinatura do Termo de Cooperação, a inauguração aconteceu em clima de festa, com diversas autoridades e representantes de diversos segmentos da comunidade afro e população em geral.

> Considerado o acontecimento cultural mais importante do início deste ano, a inauguração do Museu Afro-Brasileiro se constituiu ontem num espetáculo de beleza e cores não apenas traduzidos pelos objetos em exposição, mas também, devido à presença dos embaixadores de países da África, vestidos com seus trajes típicos e das mães-de-santo de alguns terreiros que proporcionaram um momento de reencontro com as raízes africanas." (MUSEU Afro, uma volta, 1982)

No entanto, a abertura do Museu Afro não significou a aceitação da sua permanência por partes de entidades médicas, que deram continuidade às notas sobre o "problema", como essa a seguir.

> O Instituto Baiano de História da Medicina reúne-se hoje, quarta-feira, às 17 horas, no auditório da Associação Baiana de Medicina, para ouvir a palestra do seu presidente, prof. Raimundo de Almeida Gouveia, que abordará o tema 'O Museu Afro-Brasileiro na Faculdade de Medicina – Contestação'. O palestrante, argumentando que o prédio histórico pertence à Faculdade de Medicina e nele deveria estar a sua sede, mostrará a inconveniência – na sua opinião – de ali ter sido instalado referido museu, embora reconheça a alta significação cultural e político-diplomática do mesmo. [...] não queria, nem lhe agradava fazer restrições à organização do Museu Afro-Brasileiro dentro do prédio histórico, embora o veja muito sofisticado ou estilizado, falseando, como museu, a verdade histórico-cultural e folclórica. [...] explicou que o que desejava era contestar 'por indevida' a presença do Museu Afro-Brasileiro dentro do prédio histórico da Faculdade de Medicina. 'Entendo, disse, que o local indicado seria o Paço do Saldanha, o Solar do Ferrão, o Solar do Unhão, a Casa de Gregório de Mattos ou um dos velhos sobradões do Pelourinho, Pila e Santo Antônio do Carmo. (Médico discorda, 1982)

Mais uma vez, os incansáveis médicos, em nome da tradição e velha causa da defesa de "seu prédio", arvoravam-se a deitar comentários sobre Antropologia, Museologia e outros assuntos, para os quais não tinham competência para nenhum veredito. O que, afinal, seria uma exposição sofisticada e estilizada sobre culturas africanas e afro-brasileiras? Em que sentido a exposição do Museu recém-inaugurado falseava a realidade dessas culturas? Seria a "nobreza" dos materiais utilizados? Seria a sistematização museográfica cuidadosa? Como deveria ser um "Museu do Negro" para estes médicos? Outra questão que era recorrente nas discussões era a ideia de que o Museu deveria ocupar um sobrado do Pelourinho. Porque esta fixação? Em que medida tais edificações eram mais condizentes com um museu afro do que o prédio do Terreiro?

Ainda como eco de sua inauguração, foi publicada matéria sobre sua abertura na Revista de Cultura da Bahia, em maio de 1982:

> A cidade de Salvador amanheceu dia 7 de janeiro com um novo brilho no céu e nos olhos das pessoas [...] O ministro das Relações Exteriores, inaugurou o Museu Afro-Brasileiro [...] A solenidade reuniu milhares de pessoas da comunidade negra de Salvador, artistas, intelectuais, mães-de-santo famosas como Olga de Alaketo, além de antropólogos e autoridades civis e militares. (SILVA, 1981)

Após inaugurado o Museu, a direção do CEAO buscou dinamizar suas atividades, realizando cursos, exposições, lançamentos de livros, apresentação de espetáculos, e implantação do seu Programa de Integração Museu-Escola, coordenado pela profa. Graziela Amorim. O Museu passou a ser ponto obrigatório em visitas oficiais realizadas a Salvador, a exemplo de ministros e chefes de Estado e, em julho de 1982, já havia atingido a marca de mais de 500 alunos atendidos formalmente. Ao completar um ano de existência, em janeiro de 1983, contabilizava 12.632 visitantes registrados, sendo seguramente maior este número, em decorrência daqueles visitantes que não registraram a visita. Inaugurado, o Museu constituiu-se como elemento responsável pela preservação da ala que ocupa no prédio do Terreiro.

2. Projeto Museográfico para o Módulo Inicial

Na sua proposta inicial, o Museu Afro-Brasileiro deveria ocupar boa parte da área total do prédio do Terreiro (superior a 11.000 metros quadrados de área construída). No entanto, a área final ocupada pelo Museu inaugurado equivalia a menos de 1.000 metros quadrados. O espaço inaugurado era apresentado como Módulo Inicial, com expectativa de que fosse ampliado ao ser transferido para novo local destinado a sediá-lo, em futuro próximo, ou ampliação no prédio do Terreiro.

Em documento de 23 de abril de 1981, meses antes da inauguração do Museu, Guilherme Souza Castro afirma que

> A implantação de um 'módulo inicial' do Museu Afro-Brasileiro no conjunto de órgãos e atividades várias que hoje animam a parte já restaurada do prédio da ex-faculdade de Medicina da UFBA deverá pautar-se dentro da proposta contida no anteprojeto de sua criação. É necessária esta advertência inicial tendo em vista que a destinação acordada pela Universidade para os espaços disponíveis atualmente no edifício do Terreiro de Jesus não nos permite acalentar certeza quanto a desejável e necessária expansão futura do Museu ali. Por outro lado, parece-nos lícito ver nas atuais providências para a instalação desse 'módulo' em tal sítio e nas atuais condições, uma solução de circunstância destinada a enfatizar simbolicamente o interesse da UFBA pelo projeto nascido do convênio por ela celebrado [...] Essas condições nos permitem concluir que deva ser pensada a instalação definitiva do Museu Afro-Brasileiro, propriamente dito, em local próprio e exclusivo seu. [...] Pela amplitude do seu escopo, o Museu Afro-Brasileiro, em sua área de interesse específico, insere-se, ao mesmo tempo, na linha e salvamento e preservação do patrimônio tradicional do Brasil, e no campo da efetiva atuação em busca do conhecimento da realidade sócio-cultural

> brasileira e africana do passado e do presente. (CASTRO, G., 1981)

Um plano detalhado sobre a montagem do Museu, sem assinatura, revela estratégias de conciliação entre espaço, acervo e proposta conceitual original, adaptada.

> 1 – Diretrizes e critérios adotados
>
> A montagem do Módulo Inicial do MAB exigiu atenção para problema específico, especial: espírito de transitoriedade: O atendimento – solução – para tal problema deverá possuir economia de meios de acordo com as características espaciais da área ara ele demandada pela UFBA. Deverá ainda corresponder às necessidades atuais, no que diz respeito à constituição de seu acervo. [...] O acervo atual, apesar de ser constituído por peças de real valor, não corresponde às expectativas enunciadas, devido à sua pouca densidade numérica, resultando por conseguinte, na impossibilidade de ilustrar geograficamente as culturas africanas aqui aportadas, assim como possuir pouca representatividade documental dos processos de aculturação e suas decorrências, aqui desenvolvidas. Será usada como solução para o problema: divisão temática comparativa com apresentação de analogias de manifestações culturais [...] os elementos de montagem deverão possuir a flexibilidade indispensável para que possam atender, a qualquer época, a reformulações, com o acréscimo de um ou mais objetos, para complementação do tema em questão. A distribuição do temas/áreas levará em consideração a localização – visando independência da sua utilização, com facilidade de acesso – e dimensões dos espaços físicos existentes. (Museu Afro. Plano, 1982)
>
> 2 – Adaptação arquitetônica

> O grupo de salas interligadas – A, B, C – que têm seu acesso pela portada principal do edifício (doc. I – acesso I) são dedicadas ao FAZER e ao CRER. Com 232,35m2 [...] a pequena área contigua - sala D – com 46,50 m2 para implantação do Centro de Documentação. O conjunto de salas - E,F e G – com autonomia de acesso (Doc. 1 acesso2), pela entrada situada próxima à Catedral Metropolitana, será destinada a apresentar: Processos Aculturativos (E – 105,78m2), abrigar o depósito (F – 9,50 m2) e constituir a administração (sala G – 29,52 m2), local de funcionamento dos serviços de escritório da entidade. A sala E com 105,78 m2 [...]a sala F (depósito) com 9,50. (Museu Afro. Plano, 1982)

Em artigo de Berbert de Castro, são apresentadas questões relacionadas à planificação da exposição:

> Das cinco salas que dispõe, o museu apresenta a seguinte distribuição espacial: Salas 1,2, e 3, destinadas às exposições permanentes; Salas 4 e 5. Reservadas às exposições temporárias.
>
> **As exposições permanentes** estão distribuídas segundo três tipos de preocupação distintos:
>
> O FAZER – apresentando os aspectos materiais das civilizações africanas e de aspectos da mesma ordem dessas culturas na civilização brasileira, consta de objetos feitos através da transformação de materiais variados pela aplicação de técnicas diversas; O CRER – mostrando os aspectos espirituais nos contextos acima referidos através dos objetos de uso ritual e utilitários ou decorativos com referência ideológica tanto nas culturas africanas quanto nos setores da cultura brasileira influenciados por elas; A MEMÓRIA – expondo objetos e documentação que atestam hoje a

continuidade histórica da influência africana na formação cultural do Brasil.

As exposições temporárias procuram ressaltar as influências recíprocas ocorrentes em vários setores das culturas brasileiras e africanas, expondo toda ordem de documentação pertinente; fotografias, instrumentos musicais, documentos escritos, obras de arte popular ou erudita, etc., de inspiração africana no Brasil e de inspiração brasileira na África. (Berbert, 1981)

Imagens 1 e 2: Vista parcial da Sala do Fazer e Sala da Memória. Fonte: MAFRO

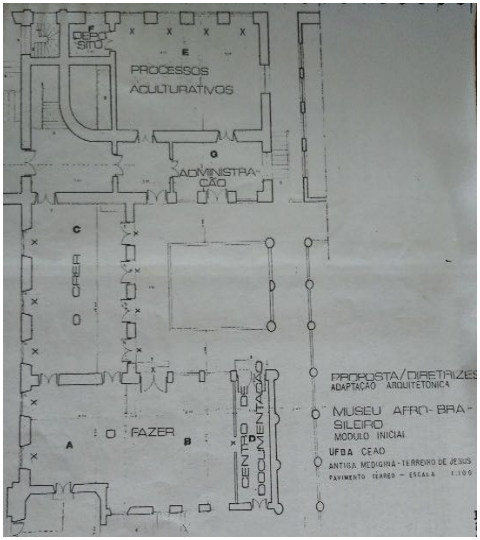
Foi idealizada também uma sala especial, dedicada à exposição de um conjunto de vinte e sete pranchas de madeira, representando

orixás, de autoria do artista plástico Carybé, por solicitação do Reitor Luiz Fernando Macêdo Costa, quando o projeto inicial já estava definido, justificando-se sua inclusão como "necessidade de exibição do conjunto como peça de grande valor artístico e documental, com a dignidade requerida e sem que a sua presença constitua motivo de estrangulamento das demais atividades, já programadas e em andamento de execução Museu." (Oswald, 1981).

Imagem 3: Vista parcial da Sala dos painéis de Carybé. Fonte: MAFRO

A solução encontrada para introduzir estes painéis na exposição foi "a) transferência da localização do setor administrativo – Sala G – para a Sala D, onde ficariam concentrados os serviços administrativos do Museu e do prédio. b) instalação do conjunto na sala G" (Oswald, 1981)

Esta mudança provocou o "estrangulamento" da área administrativa do museu, que passou a funcionar, desde a sua inauguração, em local completamente inadequado, quase um corredor, curto e estreito. Ainda que o texto fale em sala G, os painéis foram instalados na sala E.



Planta de proposta inicial de planificação do espaço do Museu. Com a necessidade de adaptação, o Centro de Documentação deu lugar à administração, o Setor Administração deu lugar à Sala de Exposição Temporária e o Setor de Processos Aculturativos deu lugar à sala para os painéis de Carybé.

Imagem 4: Planta. Fonte: MAFRO

Sobre o projeto expositivo, Silva comenta que

> O trabalho de montagem de Jacyra Oswald é de reconhecido valor, quando ela enfoca a preocupação de tornar-se visualmente compreensível uma ideia, partindo daí para adotar critérios de apresentação dos objetos. Um desses critérios na montagem seria comparações; outro, o levantamento geográfico (informações por áreas); e cronológico (desenvolvimento das formas através do tempo). No caso do museu, Jacyra encontrou a solução, devido à quantidade e qualidade de objetos, de adotar um critério inteiramente novo, pois viu que não possui o material suficiente para ilustrar a África e a Bahia (Brasil), inclusive peças que fossem válidas em relação ao critério geográfico, pois faltavam muitas dessas áreas da África. Daí a sua melhor contribuição: adotar uma separação em três níveis de informação: o fazer (realização utilitárias de objetos), o Crer (religiosos,

> constituído de entidades, culto dos Mortos, dos ancestrais, dos vivos, das terras, das buscas) e os processos e os processos aculturativo, ou África no Brasil e Brasil na África. Também o que facilitou uma definição de montagem para Jacira foi o espaço físico. Existe uma área com entrada independentemente dos primeiros níveis, onde ficarão as peças que constituíam o ativo permanente e outra área denominada temporária e que tem outro acesso pela Catedral. Isso significa que pode-se abrir em horários especiais, permanecendo uma parte fechada enquanto atua a outra. Sendo o tema do Museu Afro-Brasileiro "Orixás do Candomblé", a montadora fez uma subdivisão de temas. Na parte do **fazer** separou instrumentos musicais, a técnica da tecelagem e processos de pintura da fazenda e no **crer** formou locais, como se fossem casinha de orixás, cada um no seu próprio ambiente, com sua própria cor e forma. Na entrada do museu a abertura é feita por Exu mensageiro dos orixás, tendo o vermelho e preto com cores símbolos, e assim sucessivamente. (Silva, 1981)

Jacyra Oswald dá outros detalhes sobre a concepção expográfica do novo Museu

> Para que não houvesse aquela impressão horrível de manequim de figura morta, estratificada, eu criei umas formas transparentes de material de fibra de vidro, onde os adereços estão colocados. Essa localização dos adereços (braceletes, espadas, etc.) no local onde ficariam na figura humana ajuda, a quem olha, a compreender a função deles: que ali é um peitoral, um leque [...] sem ver uma figura com. Com isso a imaginação trabalha, está se vendo o orixá, mas ele não está ali. (Oswald, 1981)

Imagem 5: Vista parcial do conjunto de vitrines dedicadas a divindades na Sala do Crer. Fonte: MAFRO

Sobre o setor de "processos aculturativos", afirma que

> ganhou uma dimensão maior de forma Inesperada, porque a comunidade reagiu muito bem à implantação do museu quando começaram a doar coisas maravilhosas: então uma sala transformou-se em **Memória.** Para mim tem muito valor histórico afetivo. Nossa memória está aí para ser ampliada, e, nos processos aculturativos essa primeira mostra que estamos dando da influência africana acontece com os trajes de carnaval. (Oswald, 1981)

Interrogada sobre o contraste entre os materiais do acervo e os que foram utilizados na composição do acervo museográfico, responde:

> Esses anteparos das janelas têm partes móveis para renovação de ar, quando necessário, os quais absorvem o calor e o ruído e deixam passar a luz. Existe o choque

de materiais, já que usei também o blindex para segurança; todas as peças artesanais estão em vitrinas - trinta e quatro peças com mais de dois metros" (Oswald, 1981).

Imagens 6 e 7: Vitrines dedicadas a Nanã e Omolu, destacando as estruturas flutuantes em fibra de vido. Imagem 8: Projeto para criação dos expositores. Fonte: MAFRO

Além dos materiais, outro elemento que chamava a atenção eram as cores e as texturas:

> Outra inovação que introduziu, já que se trata de uma nova espécie de museu, foi a cor da terra, a fim de também dar ideia das evocações. Cada "santo" tem a sua cor ou cores que simbolizam os orixás e suas formas. As texturas das vitrines são irregulares para evocar o reboco das casas africanas. Conseguiu aquele feito o cimento, barro e areia. A iluminação é indireta, mas abundante. (Berbert, 1981)

Em novembro de 1982, foram realizadas intervenções no espaço expositivo do Museu, com ampliação e adequação dos espaços para a inclusão de novas peças e modificação dos módulos.

> O presente trabalho diz respeito ao atendimento da solicitação da diretoria do CEAO - colocação de maior número de peças em exibição. Consiste na retirada de objetos grandes que não possuem partes pequenas removíveis, para fora das vitrines; o espaço livre resultante seria preenchido com novas peças e com efetivação de remanejamento de peças. Para isso deverão ser utilizados maior número de elementos (mostruários fixos suspensos, adaptações de bases existentes, assim como a ampliação do número de prateleiras/vidros, visando nova distribuição espacial do material, dentro das vitrines). (Ampliação da montagem, 1982)

Estas questões de reordenamento de espaço estavam relacionadas a um problema que não é tratado em nenhum documento que localizamos, a inexistência de Reserva Técnica, de espaço projetado para a guarda sistematizada do acervo não exposto. Tal fato obrigou a que praticamente a totalidade do acervo estivesse nas salas

de exposição, provocando em determinados setores, exposição bastante atravancada.

3. **A Reestruturação**

Inaugurado, o Museu seguiu o seu curso, sem que tenham sido implementadas várias propostas e planos constantes da sua idealização em 1974 e sem que a propagada ampliação futura, por mudança ou no próprio edifício do Terreiro, tenha ocorrido. Tudo o que ali foi realizado, à despeito das condições efetivas de funcionamento, deve-se, principalmente aos esforços das seguidas administrações do CEAO e ao escasso corpo de funcionários do Museu, bem como ao apoio da comunidade. Ao longo dos anos, vários problemas relacionados ao desenvolvimento técnico, sistematização e manutenção se apresentaram, sendo sentido, também, relativo processo de deterioração, por ausência de efetivo programa de manutenção.

Em 1995, foram iniciadas ações voltadas para a reestruturação do Museu Afro-Brasileiro, sendo esse um dos pontos principais da gestão do professor Jeferson Bacelar, na Direção do CEAO, também inserida no plano do Reitor da UFBA, o Professor Luiz Felipe Perret Serpa, que dedicou atenção especial às artes e cultura, notadamente às manifestações culturais locais. Nesse momento, na qualidade de professor do Departamento de Museologia da UFBA, após solicitação da Coordenação do CEAO, fui indicado para compor equipe, passando a coordenar as ações técnicas do Projeto de Revitalização do Museu, a partir de 1995 por convocação e a partir de 1997, por nomeação, ao cargo de Coordenador do Museu Afro-Brasileiro. Complementar a esse movimento, pela primeira vez foi realizado concurso para provimento de cargo de museólogo (a), tendo assumido o cargo a Museóloga Maria Valente Neves.

As atividades realizadas pelo grupo de trabalho incluíram várias ações, entre as quais, a revisão da documentação museológica e patrimonial, sendo tais atividades possibilitadas através do envolvimento de docentes e discentes do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, através do desenvolvimento de estágios e componentes curriculares. Dessa articulação foi elaborado Projeto que foi encaminhado à Fundação Vitae (fomentadora de

projetos naquela época) e também para o Programa Nacional de Apoio à Cultura do Ministério da Cultura, sendo captados recursos que possibilitaram a formação de uma equipe de consultores em Museologia, Antropologia, História da África e arte africana e apoio material para realização de intervenções emergenciais no Museu, basicamente relacionadas a reestruturação do mobiliário e da programação visual. Em 10 de outubro de 1997, o Museu foi fechado para realização de obras, com prazo inicial de três meses para reabertura do Museu, para que não estivesse fechado durante toda a temporada do verão. A imprensa divulgou as obras, ressaltando o caráter de renovação da exposição:

> Quinze anos depois de criado, o Museu Afro-Brasileiro [...] está passando pela primeira reforma. Além de intervenções físicas estão sendo organizados e ampliados setores do museu [...]. Já foram gastos R$ 110.000,00 mas ainda falta muito a ser feito. Novos orçamentos estão sendo levantados. Cunha adianta que ainda não se sabe quanto será necessário para finalizar as obras, mas assim que tiver pronto os orçamentos, irá correr atrás de novos parceiros (África moderna,1998)

Por este momento, janeiro de 1998, período inicialmente previsto para o Museu já estar funcionando, surgiram problemas. No período de quinze anos, da sua inauguração em 1982 a 1997, o Museu jamais passou por uma reforma de suas instalações, o que contribuiu para o estado de degradação física em que se encontrava. Vários foram os problemas apresentados, como por exemplo, a instalação elétrica, como revelou diagnóstico de técnico do IPHAN, que indicava que:

> Com relação às instalações elétricas, estas encontram-se em estado bastante precário, gerando riscos ao acervo. Como exemplo, podemos citar: condutores em contato direto com madeiramento aparente (ausência de eletrodutos; quadros de comando expostos ao tempo (sujeitos a deterioração, vandalismos e mesmo contribuindo para a falta de segurança do museu, já que torna possível cortes propositais de energia);

> equipamentos elétricos como tomadas instaladas diretamente sobre a madeira, etc. (Oliveira, 1997)

Entre a realização do diagnóstico e início efetivo das obras houve intervalo superior a 18 meses. A todo momento novos problemas se apresentaram, por vezes inteiramente inesperados, como a descoberta de uma laje com problemas estruturais, que teve que ser demolida e substituída. O acervo também apresentou problemas, com peças que precisaram passar por processos de imunização e restauro. No entanto, tais problemas eram previsíveis e contornáveis em obras desse tipo, mas, o maior problema que se apresentou foi a volta do debate sobre a pertinência da permanência do museu no prédio do Terreiro. Vários foram os artigos veiculados na imprensa em protesto contra a permanência do museu no prédio, inicialmente, mas escassos e esparsos, intensificaram-se durante o ano de 1999, notadamente no mês de junho, à medida em que se evidenciava que o Museu, mais cedo ou mais tarde, voltaria a funcionar no local de origem. Em janeiro de 1999 foi veiculada no Jornal Tribuna da Bahia, notícia curiosa, dado seu caráter de dualidade e tom de denúncia, dando conta de que o:

> Museu afro-brasileiro, único e originalidade no país, está ameaçado de não voltar ao seu local de origem, o antigo prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus. A denúncia é de fontes ligadas à Faculdade de Medicina [...]ao informar ainda que diretores sugerem a transferência para a casa do Benin. (Museu Afro pode ir, 1999)

Neste período houve a mudança de reitorado, saindo o Prof. Dr. Felipe Serpa e assumindo o Prof. Dr. Heonir Rocha, havendo também, mudança da Diretoria do CEAO, assumindo o Prof. Dr. Ubiratan Castro de Araújo. Tais mudanças políticas, principalmente o fato de o novo Reitor ser um médico, provavelmente encorajaram alguns setores da medicina, que resolveram voltar a reclamar seus supostos direitos de exclusividade no uso do prédio, como é registrado nas notas a seguir:

> A Comissão de acompanhamento das obras de recuperação do antigo Museu do antigo prédio da

> Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, encaminhou ofício ao professor, José Antônio de Almeida Souza, diretor da FAMED, protestando contra a permanência do Museu Afro, já que o Conselho Universitário, por resolução aprovada há cinco anos, e decidiu que no histórico prédio funcionará apenas a Faculdade de Medicina, a primeira do Brasil e berço da Medicina brasileira. O protesto foi assinado por todos os membros da Comissão, tendo à frente o professor Geraldo Milton da Silveira, Maria Thereza Pacheco e Alfredo Macedo Costa. A situação é de revolta e a comissão conta com apoio do diretor da FAMED. Todos estão decididos a dissolver a própria comissão se o Museu Afro voltar a ali funcionar, o que descaracteriza totalmente o prédio do Terreiro. O ofício dirigido ao diretor da FAMED para ser enviada ao Reitor da Universidade Federal da Bahia, Heonir Rocha, analisa a permanência do Museu Afro em salas da frente da Faculdade do Terreiro, ressaltando que, desde 7 de março de 1994, o Conselho Universitário determinou a sua retirada, pedido apenas que 'fosse evitado o desalojamento traumático' (Berbert, 1999)

Nessa mesma nota o autor afirma:

> Tenho visto coisas absurdas. O Conselho Universitário, órgão máximo da UFBA, entregou o imóvel do Terreiro à Faculdade de Medicina e determinou a retirada do que não for subordinado à diretoria. Todos saíram, menos o Museu Afro, que quer continuar ocupando os salões principais da entrada, [...] etc. O Governo do Estado ofereceu sobrados, no Pelourinho, para mudança, não foi aceito [...]. Sei que os órgãos da classe médica, não só da Bahia, como do Brasil, vão exigir ao reitor Heonir Rocha, que é professor de Medicina, o aceleramento das obras de restauração e a saída do que não for da própria FAMED. Não acho necessário. Afinal é uma determinação do Conselho Universitário, por

> unanimidade, há cinco anos. Além de tudo, o Museu Afro está desativado há mais de um ano e meio. Que seja instalado no Pelourinho, o local próprio. Eu digo novamente, não verei a restauração completa de minha querida faculdade, mas verei a retirada dos corpos estranhos nela encravados. (Berbert, 1999)

É preciso fazer algumas considerações acerca dos trechos acima. A referência que se faz à saída da instituição instalada no prédio do Terreiro, por determinação do Conselho Universitário, usada como justificativa máxima desta comissão, não considerava a sua complementação, a de que não poderia haver prejuízo, nem trauma, para os órgãos ali instalados. A informação sobre o oferecimento de sobrados no Pelourinho, por parte do Governo do Estado, e a não aceitação por parte do museu, dava um caráter de recusa gratuita ao oferecimento.

No entanto, a verdade é que mesmo antes da realização do projeto de 1997, a diretoria do CEAO já entendia que a continuidade do Museu no prédio do Terreiro, nas condições espaciais em que se encontrava, impedia a sua dinamização, iniciando-se, então, negociações com o Governo e outras instituições para que se encontrasse a casa adequada. Esta, porém, não era uma tarefa fácil, uma vez que existe uma tipologia espacial e construtiva que deve ser observada para instalação de museus. Foram muitos os prédios propostos e examinados pela equipe do Museu, porém, nenhum se enquadrava como possível para ser utilizado. Um dos imóveis oferecidos foi o da Casa do Benin, cogitando-se, em alguns momentos, o seu fechamento, ou a anexação do Museu Afro àquela instituição. Hipóteses que não se confirmaram.

Por fim, chama atenção nas notas o tratamento do Museu como 'corpo estranho". Como é possível considerar uma unidade universitária desta forma? O Museu como um elemento invasor, quando sabemos que foi instalado no Prédio do Terreiro por definição universitária e, portanto, não poderia se tratar sua saída como no caso de despejo.

Ainda na série de produção de notas colaboradoras para a formação de opiniões relativas ao Museu Afro Brasileiro, suas características e o seu futuro, encontramos mais escritos

> À grande maioria dos soteropolitanos, que desconhece o Museu Afro informamos que é muito pequeno, se comparado a museus como o Costa Pinto, Santa Tereza, de Arte Sacra, ao Museu do Estado de São Paulo, do Carmo, da Ordem Terceira de São Francisco, Abelardo Rodrigues e outros dessa cidade. A principal obra exposta é um belo painel em madeira de autoria de Carybé [...] Que dirão os mestres do passado mais longínquo como recente? O que estarão pensando em suas tumbas os professores Edgard Santos, Aristides Novis, Francisco P. de Magalhaes Neto, Estácio de Lima. (Oliveira, 1999).

Chama a atenção o tom desmerecedor pelo qual o Museu Afro-Brasileiro é tratado no artigo, buscando-se compará-lo, em tamanho e conteúdo, a outras instituições, sem nenhum critério de referência, apontando-o como inferior e desconhecido, desvalorizando o seu acervo, como se nada significasse, afirmando, inclusive, que os baianos não o conheciam.

Em maio de 1999 foram iniciadas novas negociações para a reabertura do Museu. Questão urgente cobrada por setores da sociedade, evidenciando-se a necessidade de sua reabertura ao público, que durante todo o período não deixou de procurá-lo, sendo necessário também reabrir para cumprir o projeto que recebeu subvenção. Para tal, foi realizada reunião com representantes da Reitoria, CEAO, Faculdade de Medicina, para ajuste de detalhes. Apenas a hipótese de reabertura foi suficiente para novos protestes de indivíduos relacionados à comunidade médica.

Durante o ano de 1999 intensificou-se o diálogo com o Governo Estadual articulando-se, também uma relação com Fundação Palmares e Ministério da Cultura, visando parceria para o Projeto de Reestruturação do Museu Afro-Brasileiro, decidindo-se pela realização de um Convênio, com objetivo de reestruturar o Museu, inclusive com a possibilidade de instalação em novo local, inicialmente duas casas

localizadas na rua do Passo, perto do Largo do Pelourinho. A partir desse momento, vários foram os possíveis locais que surgiram como candidatos a receber o Museu, a partir de várias articulações e contextos, mas em nenhum dos casos houve sucesso, seja por total incompatibilidade do edifício proposto para a instalação do Museu ou por entraves burocráticos. Deste modo, não houve opção de mudança de endereço do MAFRO.

No segundo semestre de 1999, ficou estabelecida a necessidade de abertura imediata do Museu Afro-Brasileiro, no prédio do Terreiro, em caráter temporário, elaborando-se projeto (mobiliário, elementos expográficos, de apoio, etc.) que pudessem ser utilizados por ocasião da sua transferência, para o futuro prédio, caso ocorresse. Muitas foram as reuniões realizadas para o estabelecimento de um acordo com os médicos, valendo ressaltar que tais reuniões ocorreram sempre em clima tenso e marcadas por claro sentimento de corporativismo e resistência em relação ao museu e sua permanência no Prédio da Faculdade de Medicina.

> A Comissão que examina a questão do museu é formada pela Faculdade de Medicina, Reitoria da UFBA e entidades representativas da área médica, como ABM (Associação Baiana de Medicina) e CREMEB (Conselho Regional de Medicina). Na última segunda-feira, fez sua terceira reunião [...] Mas, como das vezes anteriores, poucos avanços foram dados, principalmente porque na local para onde o acervo possa ser destinado. (Santos, 1999)

Nesse momento, a única certeza evidente era que não havia nenhuma possibilidade de abrir o Museu em outro local que não o prédio do Terreiro, e que sua reabertura era urgente. No entanto, essa questão não importava a todas as pessoas envolvidas no processo, haja visto o teor de alguns discursos, voltados tão somente para a necessidade de saída do Museu do prédio do Terreiro, não importando o seu destino. Alguns tratavam a questão com uma ação de despejo, o que foi combatido, em dado momento, pelo Reitor, em nota à imprensa: "Não se pode dar a entender à população de que se está querendo tirar o museu de lá como se tivesse fazendo um despejo" (Santos, 1999).

Em alguns momentos esta era a postura recorrente: a solicitação da saída do Museu do prédio, independentemente de qualquer consequência, sem nenhuma possibilidade de negociação. O que importava era a "devolução" do Prédio da Faculdade de Medicina, em nome da tradição, a ponto de se tratar a Faculdade Medicina e o seu prédio como se estivéssemos no século passado, quando era uma Escola isolada, autônoma e não integrante de uma instituição chamada Universidade, que congrega Escolas e patrimônios públicos. O sentimento de corpo foi muitas vezes esquecido nas discussões.

As negociações ocorridas em exaustivas reuniões, permeadas de informações desencontradas, culminaram com um acordo entre o CEAO e a Comissão de Fiscalização das obras do Prédio do Terreiro (formada por ex-professores e professores da Faculdade de Medicina), ficando definida a instalação do Museu Afro-Brasileiro nas áreas anteriormente ocupadas, passando-se, se fosse possível, algumas áreas para utilização com atividade da Medicina. Definindo-se, no entanto, que critérios técnicos deveriam estar em primeiro lugar para as decisões, ou seja, nenhuma redução poderia ser feita com prejuízo do plano expositivo do Museu.

Apesar do acordo estabelecido com a intervenção do Reitor, algum tempo antes do dia previsto para reinauguração, 18 de novembro 1999, a Comissão para acompanhamento das obras, independente do conhecimento acerca da planificação da produção, decidiu solicitar as duas salas principais destinados ao Museu, alegando a necessidade de instalação de salas de aula no local. Tal solicitação implicava em um corte de utilização das áreas correspondentes a cerca de 50% da área disponível, já exígua. Essa questão foi resolvida, cerca de 15 dias antes da data de reinauguração do museu, em reunião realizada entre as partes interessadas, coordenada pelo Reitor, ficando acertado que o projeto expositivo deveria ser prioritário, cedendo-se duas salas para a Medicina: antiga sala de exposições temporárias, que nesta fase não iria funcionar e uma sala contigua à sala central de exposições, que havia sido reservada para a apresentação do módulo sobre referências históricas (com montagem adiada devido à falta de recursos), que servia ainda para acesso à sala das obras de Carybé.

A reabertura do Museu ocorreu como uma das atividades de Reunião de Ministros da Cultura América Latina e Caribe, sendo assinado, neste dia, Convênio que definiria o surgimento de um novo museu afro no ano de 2000, com mais de 5.000 m2 e com projeto de panificação museológica, que muito se assemelhava ao plano original da década de 70 e que já naquele momento se constituía como um projeto moderno e arrojado. Era a Semana da Consciência Negra, que rememora as lutas e anseios dos afro-brasileiros. A reabertura ocorreu sem festa, apenas uma solenidade oficial e muito importante, que definia o seu destino e rumos, na esperança de que, enfim, o Museu fosse tratado de forma como foi pensado originalmente, com o espaço e estrutura necessários para dar conta da complexidade do projeto inicial. Apesar do anuncio e da expectativa criada em torno de um novo prédio para o Museu Afro-Brasileiro, todas as tentativas fracassaram e o Museu jamais deixou o Prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus.

4. Projeto para uma Nova Exposição

Das análises contidas em diagnóstico sobre o Museu Afro-Brasileiro em 1997, a partir das prospecções que foram realizadas de 1995 a 1997, podemos apontar as seguintes questões: Problemas referentes à documentação do acervo, revelando que várias vezes foram iniciados trabalhos de pesquisa e documentação do acervo, ocorrendo descontinuidade das ações; Estado de conservação do acervo, com algumas peças em situação crítica, reforçando este problema o estado também precário da edificação, aliado à falta de espaço para estocagem do acervo; O mobiliário da exposição encontrava-se bastante afetado, com algumas estruturas com problemas de manutenção, incluindo vidros quebrados, ataques de insetos xilófagos e partes faltantes, por exemplo; Além da necessidade de renovação das bases de fixação dos textos, também era necessária a revisão de alguns conteúdos.

O projeto desenvolvido sob minha coordenação técnica para a reestrutura do Museu, teve a colaboração dos professores Jeferson Bacelar, Júlio Braga, Yeda Machado, Marta Salum, Inês Cortes de Oliveira, Joseania Miranda Freitas e da museóloga Maria Emília Valente Neves. O desafio apresentado para o Projeto de Reestruturação era

realizar transformações e ampliar o alcance da exposição, contando com os mesmos recursos anteriores, ou seja, reelaborar a exposição modificando-a, basicamente, somente através de elementos visuais e complementares, recorrendo-se, inclusive, à redução de objetos expostos, por considerar-se que o excesso de elementos nas vitrines comprometia a leitura dos objetos.

Surgiu, então, uma proposta expositiva contendo menos peças, tendo como uma das questões básicas um novo tratamento, visando mais destaque para elementos relacionados à cultura banto. Procurou-se, também, evitar alguma confusão existente entre África e Brasil, uma vez que algumas vezes essa diferença não era ressaltada na exposição. Vale ressaltar que essa "confusão" tinha razão conceitual no projeto original, que visava evidenciar, através da exposição de peças brasileiras e africanas, lado a lado, semelhanças entre tais culturas. No entanto, na proposta para a nova montagem optou-se por uma abordagem da África, entendida como matriz, apresentada em um primeiro módulo e os seus ecos afro-brasileiros, em segundo módulo. Considerando essas questões e outras, como a necessidade da abordagem sobre história da África, além da sua subordinação ao tráfico de escravos, a apresentação de referências afro brasileiras, além das relacionadas exclusivamente à religião, foi estabelecido o seguinte plano expositivo inicial:

- Apresentação da exposição: Composta de textos sobre acervo, planos e metas do museu e da exposição, localização da origem das peças e orientação para circulação dos visitantes. Apresentação de aspectos geográficos e históricos do continente africano (mapa contemporâneo, da África tradicional, mapa étnico-político, África e o contato com o mundo, mapa sobre o tráfico escravista), arte história na África tradicional;

- África: Estilos e sociedades, visões de mundo e organização social, mundo ancestral;

- Nações e religiões africanas na Bahia - abordagem de aspectos da religiosidade baiana.

No decorrer do processo foi incluído um módulo chamado inicialmente memória, que deveria abordar a cultura negra no Brasil e a presença negra na sociedade baiana. Posteriormente passou-se a considerar esse módulo como destinado a tratar das referências afro-brasileiras em momentos históricos marcantes, como o Quilombo de Palmares, as organizações religiosas e civis (Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e de Nossa Senhora da Boa, Sociedade Protetora dos Desvalidos), Blocos de Carnaval e Grupos de Capoeira, entre outras referências.

O Plano Expográfico foi definido em setores com divisões com a seguinte planificação:

> 1ª. sala: África: Recepção - portaria e atendimento; Apresentação do continente africano - mapas geofísicos, da África pré-colonial, da África Colonial, Contemporânea e do Tráfico; Informação (espaço arte e vida) - mapa de localização das peças; Metalurgia; Cerâmica; Máscaras; Vestes – tecelagem; Lazer; Objetos proverbiais.
>
> 2ª. sala: Reinos africanos: Reinos Bantos; Reino do Benin.
>
> 3ª. sala - Religiosidade afro-brasileira: Informações sobre a vinda de africana(o)s para o Brasil; Divindades da religião afro-brasileira; Pais e mães-de-santo; Indumentárias rituais; Bonecas "miniaturas de orixás";
>
> 4ª. sala – Referências da Cultura afro-brasileira: Organizações afro-brasileira: de Palmares os movimentos sociais dos anos 90.
>
> 5ª. sala - Obra do Carybé - 27 talhas retratando orixás
>
> 6ª. sala - Exposição Temporária / 7ª. sala – Lojinha.

Imagens 9 e 10: Vista parcial da sala África e Sala Religiosidade Afro-Brasileira.
Fonte: MAFRO

Por fim, a definição de reabertura do Museu com reduções espaciais, com a constatação de que os recursos existentes, já escassos, estavam bem reduzidos, levou à necessidade de um novo estudo para a exposição, realizando as seguintes alterações: Exclusão da sala de referências afro-brasileiras (destinada a apresentação de elementos relacionados a movimentos sociais e articulações em torno da cultura afro-brasileira); Diminuição da quantidade de vitrines e painéis ilustrativos; Exclusão da lojinha; Diminuição de peças expostas (Indumentárias litúrgicas e referências sobre capoeira, por exemplo);

Exclusão de recursos cenográficos (altar "ancestralidade", navio negreiro etc.).

O plano expográfico levou em consideração a realização de uma exposição que respeitasse o projeto de reestruturação, com montagem utilizando recursos expositivos que pudessem ser aproveitados em montagem futura em novo local. Para tanto, foram criadas algumas vitrines, em número reduzido em relação ao projeto anterior, vitrines mesas (bases com cúpulas) não previstas anteriormente e painéis suporte (para peças, ilustrações e textos), recorrendo-se a exibição de peças fora de vitrines (esculturas e máscaras em bases, atributos de orixás e outros objetos presos a painéis).

A não exibição de elementos referentes à comunidades afro-brasileiras (além daqueles apresentados no módulo sobre religiosidade) provocou a exclusão de elementos importantes do texto expográfico, como foi o caso de uma coleção de indumentárias doadas ao Museu, por ocasião da sua primeira montagem. Ainda sobre exclusão, e essa foi uma decisão constante já no projeto de reestruturação, houve opção pela retirada do espaço da exposição, de elementos referentes às artes plásticas contemporâneas. Tal decisão baseou-se no fato de este acervo ser resultante de uma série de doações (na maioria das vezes após exposições realizadas no Museu) por parte dos artistas produtores, sem que tenha havido coerência curatorial nessa coleta, ficando as peças expostas sem referência direta ao acervo principal exposto. Portanto, foi decidida a exploração das potencialidades desse acervo, através de exposições temáticas e temporárias futuras.

5. O Museu Afro-Brasileiro 1999 – 2021

Passados vinte e dois anos da escrita do texto que baseou este que agora publicamos, período que coincide com o tempo decorrido da reinauguração do Museu Afro-Brasileiro, o MAFRO continua no mesmo lugar, o Prédio da Faculdade de Medicina do Terreiro. Desde então, continuamos envolvidos com a gestão do Museu, com alguns intervalos nesse período.

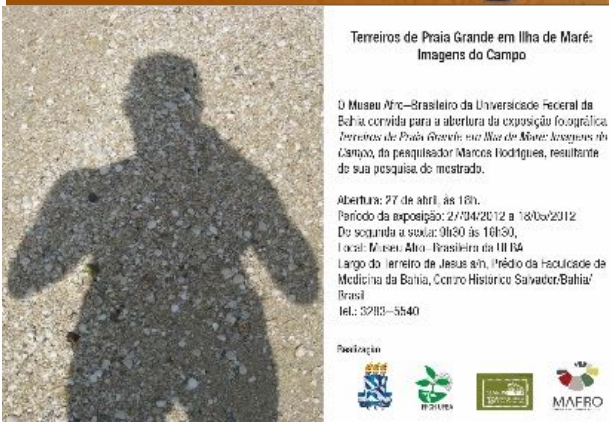
A exposição foi modificada algumas vezes, buscando dar conta das demandas contextuais de atualização dos discursos relativos às memórias e histórias africanas e afro-brasileiras.

Imagem 11: Vista parcial do módulo de longa duração denominado Artes do Crer, dedicado à apresentação do acervo afro-brasileiro. Inaugurado em 2019, curadoria de Marcelo Cunha. Imagem 12: Vista parcial do módulo de longa duração denominado Máfricas, destinada a apresentar o acervo africano, inaugurada em 2018, curadoria de Maria das Graças Teixeira. Fonte: MAFRO

O Programa de atendimento ao público manteve-se ativo, prestando serviços diários a estudantes de todos os níveis de formação, e também para grupos diversos da sociedade civil, contribuindo para ações afirmativas voltadas, sobretudo, para o combate ao racismo e

intolerância religiosa. Por outro lado, configurou-se como um dos principais e mais visitados museus da cidade de Salvador. Seu Programa de Exposições tem possibilitado o diálogo entre artistas, produtores culturais e o seu público, a partir de novas percepções sobre as culturas representadas pelo Museu.

Imagens 13 e 14: Mediações no MAFRO. Fonte: MAFRO.



Imagens 15 a 17: Convites de exposições temporárias do MAFRO. Fonte: MAFRO.

Por outro lado, a partir do momento em que sua gestão passou a ser assumida por docentes do Departamento de Museologia[98], consolidou-se como Museu Universitário e laboratório para aprendizagem de sucessivas gerações de estudantes de Museologia, História, Pedagogia, Artes e áreas afins.

Imagens 18 a 20: Atividades de documentação e conservação de acervo na Reserva Técnica do MAFRO. Fonte: MAFRO.

[98] Gestões do Mafro no período: 1997 a 2002 – Marcelo N. B. da Cunha; 2002 a 2006 – Museóloga Maria Emília Valente Neves; 2006 a 2011 – Marcelo N. B. da Cunha; 2011 a 2018 – Maria das Graças de Souza Teixeira e 2018 a atual – Marcelo N. B. da Cunha.

Dessa relação também foi desenvolvido um amplo Programa de Pesquisa voltadas para o estudo sobre o seu acervo, práticas museológicas e desdobramentos possíveis a partir dos estudos de cultura material, entre outros, resultando desse empenho Trabalhos Finais de Conclusão de Curso, Dissertações, Teses e investigações pós-doutorais.[99]

---

[99] Dessa produção podemos destacar: **A Representação das Mulheres Negras nos Museus de Salvador: Uma Análise em Branco e Preto**. Dissertação de Mestrado – PPGMUSEU/UFBA. (2015). Autoria: Joana Angélica Flores Silva – Orientação: Profa. Maria das Graças Teixeira; **O Som do Silêncio: Rastros da Documentação Museológica de Vinte Seis Esculturas da Coleção Estácio de Lima**. Dissertação de Mestrado - PPGMUSEU/UFBA. (2015). Autoria: Dora Maria dos Santos Galas – Orientação: Prof. Marcelo N. B. da Cunha; **Museu e Educação: Uma Experiência no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia.** Dissertação de Mestrado – PPGMUSEU/UFBA. (2015). Autoria: Daniela Moreira de Jesus – Orientação Profa. Joseania Miranda Freitas; **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de cultura material religiosa afro-brasileira.** Dissertação de Mestrado – POSAFRO/UFBA. (2017). Autoria: Juipurema A. Sarraf Sandes – Orientação Marcelo N. B. da Cunha; **Os tapetes proverbiais do acervo do Museu Afro Brasileiro/UFBA: A arte da tapeçaria como forma de preservação da tradição oral africana.** Dissertação de Mestrado – PPGMUSEU/UFBA. (Em andamento). Autoria: José Ivonildo Araújo Terceiro - Orientação: Profa. Maria das Graças Teixeira; **A Preservação Digital da Documentação de Acervos Museológicos da Universidade Federal da Bahia.** Dissertação de Mestrado – PPGMUSEU/UFBA. (Em andamento). Autoria: Diego dos Santos Nascimento – Orientação: Profa. Rita de Cassia Maia da Silva; **Planejamento Estratégico Setorial: A Construção do Programa Educativo do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia.** Dissertação de Mestrado – PPGMUSEU/UFBA. (Em andamento). Autoria: Amélia Pereira Costa – Orientação: Profa. Joseania Miranda Freitas – Co-orientação: Prof. Marcelo N. B. da Cunha; **Diálogo entre obras de arte: A performance "Omo Owo - Olhar de criança" e a coleção de painéis da sala Carybé do Museu Afro-Brasileiro / UFBA.** Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Museologia/UFBA. (2021). Autoria: Vinicius de Abreu – Orientação Prof. Marcelo N. B. da Cunha; **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua Coleção de Cultura Material Africana**. Tese no

Todas essas questões, do passado e recentes, revelam a importância daquele projeto original da década de 70, e a vitalidade e pertinência da proposta, que a despeito de todas as forças contrárias à sua concretização estabeleceu-se como um projeto profícuo, apesar das dificuldades estruturais e de recursos. A intenção desse texto foi apresentar aspectos relativos à história dessa importante instituição, recuperando um pouco das dinâmicas relacionadas à sua história inicial e as estratégias para superar condições adversas.

Referências

Acervo afro-brasileiro está abandonado na sala do CEAO (1979). *Correio da Bahia.*

África moderna (1998). *A Tarde,* 13 de janeiro de 1998.

Ampliação da montagem do Museu Afro-Brasileiro (1982). *A Tarde*, novembro de 1982.

Barbozas, Mario Gibson (1973). *Carta a sua excelência o Governador do Estado da Bahia*, p. 1, 28 de dezembro de 1973.

Berbert, José Augusto (1981). Cultura Afro-brasileira em museu de preciosidades. *A Tarde*, 27 de dezembro de 1981.

Berbert, José Augusto (1999). Minha volta à Faculdade. *A Tarde*, 5 de abril de 1999.

Britto, Reynivaldo (1978a.). A Cultura afro-brasileira está ameaçada de se perder na Bahia. *A Tarde*, 3 de março de 1978.

Britto, Reynivaldo (1978b.). Um lugar para o Museu do Negro. *A Tarde*, 25 de março de 1978.

POSAFRO/UFBA. (Em andamento). Autoria: Juipurema Alessandro Sarraf Sandes – Orientação: Prof. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.

Castro, Guilherme A. de Souza (1975). *Carta ao Presidente do Conselho Deliberativo do CEAO*, 18 de dezembro de 1975.

Castro, Guilherme A. de Souza (1981). *Documento*, 23 de abril de 1981.

Contra, entidades médicas Museu do negro vai ficar na Faculdade de Medicina (1974). *Diário de Notícias*, 8 de agosto de 1974.

Disputa pela direção do Museu Afro-Brasileiro (1973). *A Tarde*, 10 de julho de 1973.

Escola o que lhe pertence (A) (1977). *A Tarde*, 1 de março de 1977.

Governo quer retomar as obras da ex-Faculdade (1977). *Jornal da Bahia*, 12 de junho de 1977.

IBHM contra instalação de museu na ex-Faculdade (1974). *Jornal da Bahia*, 12 de junho de 1974.

Indefinição sobre Museu (1977). *Jornal da Bahia*, 3 de março de 1977.

Local do Novo Museu (O) (1974). *A Tarde*, 3 de março de 1974.

Medicina abriga Afro-Brasileiro (1973). *Tribuna da Bahia*, 13 de julho de 1973.

Médico discorda da instalação do museu (1982). *A Tarde*, 16 de abril de 1982.

Museu Afro-Brasileiro. (1982). *Plano para Montagem do Módulo Inicial.*

Museu Afro-Brasileiro ficará mesmo na Bahia (1974). *A Tarde*, 4 de março de 1974.

Museu Afro foi apresentado às autoridades ontem (1981). *Correio da Bahia*, dezembro de 1981.

Museu Afro pode ir para a Casa do Benin (1999). *Tribuna da Bahia*, 8 de janeiro de 1999.

Museu Afro-Brasileiro provoca nova polêmica (1974). *Jornal da Bahia*, 9 de março de 1974.

Museu Afro-Brasileiro será uma realidade e conta já com 260 peças (1979). *A Tarde*, 26 de junho de 1979.

Museu Afro-Brasileiro vai ser finalmente instalado (1978). *Tribuna da Bahia,* 8 de março de 1978.

Museu Afro, uma volta às origens (1982). *Jornal da Bahia*, 8 de janeiro de 1982.

Museu de Estácio de Lima será reaberto em janeiro (1974). *Jornal da Bahia*, 6 de novembro de 1974.

Museu do CEAO (1979). *A Tarde*, 19 de fevereiro de 1979.

Oliveira, Leonardo Barreto (1997). *Parecer*, 14 de novembro de 1997.

Oliveira, Geraldo Milton de (1999). Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus. *A Tarde*, 4 de junho de 1999.

O Museu do Branco (E)? (1982). *Jornal da Bahia*, 3 de janeiro de 1982.

Onde ficar o Museu, em "Respeito à tradição" (1974). *A Tarde*, 5 de março de 1974.

Onde vai ser o Museu Afro-Brasileiro? (1983). *A Tarde*, 16 de julho de 1983.

Oswald, Jacyra (1981) *Proposta de montagem do conjunto "Representação de Orixás, suas armas e animal litúrgico"*, 25 de setembro de 1981.

Patrimônio espera definição da UFBA sobre antiga Escola (1977). *A Tarde*, 22 de março de 1977.

Pondé, Lafayette (1974). *Carta à Euro Brandão, subsecretário Geral do MEC*, 13 de dezembro de 1974.

Prédio histórico do Terreiro com a Faculdade de Medicina (1977). *A Tarde*, 26 de fevereiro de 1977.

Santos, Gerson dos (1999). CEAO quer reinaugurar em dois meses o Museu Afro-Brasileiro. *A Tarde*, 12 de maio de 1999.

Sardella, André (1977). Museu do Negro**.** *Jornal do Brasil*, 5 de novembro de 1977.

Silva, Jacira (1981). A Casa de Cultura negra. *Revista Cultura,* outubro/dezembro de 1981.

UFBA. *Documento*, n.d.

UFBA. *Plano Diretor para o Museu Afro-Brasileiro*, p. 1, n.d.

UFBA. (1974). *Termo de Convênio para a execução de um Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e os Países africanos para o desenvolvimento de Estudos Afro-Brasileiros*. 6 p.

Velha Faculdade (A) (1977). *A Tarde*, 3 de março de 1977.

Vitoriosa a classe médica (1974). *A Tarde,* 8 de agosto de 1974.

MUSEU WORIKG (SÃO PAULO, BRASIL): A TRANSMISSÃO CULTURAL KAINGANG E A COMUNICAÇÃO NA PANDEMIA DO CORONAVIRUS

Dirce Jorge Lipu Pereira
Museu Worikg, Terra Indígena Vanuíre, São Paulo, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-3587-5117

Susilene Elias de Melo
Museu Worikg, Terra Indígena Vanuíre, São Paulo, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-3805-2570

Marília Xavier Cury
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-4661-9525

1. Introdução

É difícil relatar sobre os impactos da pandemia do coronavirus nos museus indígenas, mas seguramente a quarentena, o fechamento das terras indígenas e aldeias pelos caciques e lideranças e o distanciamento social impediu uma das ações desses museus - as visitas por grupos e indivíduos, na sua maioria não indígenas que buscam nesses museus conhecimentos e interações interculturais.

Sabemos que os trabalhos dos indígenas em seus museus vão muito além do atendimento aos visitantes, os museus para os indígenas são mais uma forma de fortalecimento e transmissão cultural entre gerações, mas sobretudo mais uma estratégia de luta por direitos garantidos pela Constituição Federal de 1988, conhecida como Constituição Cidadã. No entanto, a comunicação para esses museus é fundamental, para ampliar relações dialógicas com os não indígenas, e os museus são organizações eficazes para isso. Nessa perspectiva, muitos museus indígenas mantiveram tanto os seus trabalhos com seus grupos - quando possível, pois também praticaram o

distanciamento social -, como investiram na comunicação com os não indígenas, recorrendo às mídias sociais, como o Facebook.

Podemos citar a atividade durante a pandemia dos seguintes museus no Facebook: Museu Kanindé (Aratuba, Ceará), Museu Jenipapo-Kanindé (Aquiraz, Ceará), Museu Indígena Pitaguary (Pacatuba e Maracanaú, Ceará), Museu Paiter A Soe (Cacoal, Rondônia), Museu Akãm Orãm Krenak (Arco-Íris, São Paulo), Museu Worikg (Arco-Íris, São Paulo) entre outros.

É difícil precisar, pois são inúmeros fatores que definem sua existência (CURY, 2017), mas temos ciência que há no estado de São Paulo oito museus indígenas[100], sendo quatro no oeste paulista, a saber: Museu Worikg (TI Vanuíre, PEREIRA; MELO; MARCOLINO, 2020, MELO; PEREIRA, 2021), Museu Nhandé Manduá-rupá (Aldeia Nimuendaju, TI Araribá, Avaí, OLIVEIRA et al, 2020, OLIVEIRA, 2021), Museu Trilha Dois Povos Uma Luta (TI Icatu, Braúna, IAIATI et al, 2020), Museu Akãm Orãm Krenak (TI Vanuíre, AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, KRENAK, 2021), Casa de Cultura Kariri (Jundiaí), Associação Arte Nativa (Aldeia Filhos da Terra, Guarulhos), Museu Indígena Aldeia Porungawa (Aldeia Awa Porungawa Dju, Terra Indígena Piaçaguera, Peruíbe e Itanhaém) e Ponto de Cultura Mbya Arandu Porã (Aldeia Rio Silveiras, São Sebastião).

Este capítulo tem o objetivo de apresentar as publicações do Museu Worikg (Terra Indígena Vanuíre, Arco-Íris) nas mídias sociais, com atenção ao Facebook. Para tanto, as autoras se uniram para uma descrição do processo que compreende mais de um ano - entre março de 2020 a junho de 2021. Assinam este artigo duas gestoras e curadoras Kaingang do Museu Worikg (Dirce Jorge Lipu Pereira e

[100] Alguns deles se apresentam como "museu" e outros utilizam concepções como "casa de cultura", "associação de arte nativa" e "ponto de cultura". Essa aproximação que fazemos no artigo baseia-se na Lei 11.904 (Brasil, 209) em: Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades. No caso, o que a lei indica como "processos museológicos" no artigo se enquadra como "museu", posto o direito dos grupos de apropriação desse conceito ocidental para suas lutas, também como reconhecimento da participação indígena no desenvolvimento da Museologia.

Susilene Elias de Melo) e a museóloga e parceira[101] desse museu indígena (Marilia Xavier Cury). O artigo segue uma ordem cronológica, de modo a traçar diferentes situações e sentimentos que motivaram as Kaingang ao registro por meio de publicações.

2. O território Kaingang e a Terra Indígena Vanuíre (São Paulo, Brasil)

Segundo Horta Barbosa (2019, p. 7), em palestra proferida em 1913 e publicada em 1914, o território Kaingang à oeste do estado de São Paulo, é delimitado entre o "… curso inferior do Tietê, o vale do rio Feio ou Aguapeí, do rio do Peixe e daí se estendia até o Paranapanema". Esse vasto território está também registrado no *Mappa Ethnographico do Brazil Meridional* publicado por H. von Ihering (1911), elaborado por Curt Nimuendaju[102], etnólogo a serviço do Museu Paulista. Informações arqueológicas confirmam a presença Kaingang nesse território há pelo menos 1.000 anos. A ideia de território está aqui tratada como o lugar de vida e subsistência, espaço de cultura e do simbólico dos Kaingang desde um passado remoto até o presente por meio da memória, narrativas históricas, da ancestralidade e da espiritualidade.

A Terra Indígena (TI) Vanuíre, situada no município de Arco-Íris, foi decretada Reserva do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 31/12/1917 e Homologada em 29/10/1991. São 708,9304 hectares habitados por 251 pessoas, conforme Sesai (2020)[103], principalmente dos grupos Kaingang, Terena, Krenak. A TI Icatu, em Braúna, foi Reserva do SPI em 31/12/1919 e Homologada em 29/10/1991. São 300,9625 hectares habitados por 150 pessoas, conforme Sesai (2020)[104], principalmente dos grupos Kaingang e Terena. Essas áreas

[101] As Kaingang e outros grupos do oeste de São Paulo se referem à parceria como ações em conjunto e aos parceiros como aqueles que colaboram em projetos e ações de promoção e valorização das culturas indígenas.

[102] "Mappa Ethnographico do Brazil Meridional" e sua autoria (Ribeiro 2012). Disponível em: https://bit.ly/2LyFbwV. Acesso em: 26/06/20.

[103] Informações disponíveis em: https://cpisp.org.br/vanuire/.. Acesso em: 12/06/2021.

[104] Informações disponíveis em: https://cpisp.org.br/icatu/. Acesso em: 12/06/2021.

foram destinadas ao aldeamento dos Kaingang retirados de seu vasto território, visado para a exploração da cafeicultura. Esse foi um processo violento de ataques e chacinas de aldeias Kaingang inteiras. O aldeamento consistiu na retirada de inúmeros grupos que viviam em aldeias com seus chefes (rekakê) para reuni-los em duas localidades. Após o aldeamento, os Kaingang passam a viver de forma restrita e controlada pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e sob o modelo capitalista pelo qual, se acreditava, os indígenas seriam integrados ao processo civilizatório. Não é difícil imaginar o sofrimento passado pelos Kaingang antes e depois dos aldeamentos, mas são importantes os relatos que vêm das memórias passadas por quem sofreu: "Dirce Jorge Lipu Pereira ouviu da mãe, durante toda a infância, que não podia cantar. Jandira Umbelino […] tinha medo que os brancos ouvissem suas filhas e filhos cantarem na língua indígena e os matassem, como fizeram, décadas atrás, com tantos outros Kaingang". (DOLCE, 2019)

Os Kaingang no oeste paulista atravessaram o século XX num trabalho de resiliência constante que manteve traços profundos da cultura tradicional. Mas em 1997, liderado por Dirce Jorge, foi iniciado um trabalho com jovens Kaingang na TI Vanuíre. Foi após uma viagem da Dirce à Brasilia quando tudo começou. Quando voltou, Dirce se deu conta que não há luta indígena sem cultura, o que a levou a procurar José da Silva Barbosa de Campos (Zeca) para juntos organizarem o Grupo de Cultura Tradicional Kaingang. Tudo começou com a Dirce e o Zeca foi o professor que encaminhou os trabalhos com os jovens com a dança, o canto, a preparação da roupa e do pau de chuva. Foram noite e noites de ensinamentos, Zeca foi um grande professor, um grande mestre. O Kaingang José da Silva Barbosa de Campos foi criado pela avó Maria Cecilia de Campos, a Candire, Kaingang que viveu o processo de aldeamento. Apesar de viver tantas pressões e violações de seus direitos como indígena, Candire conseguiu manter a essência da cultura tradicional e educou a filha Ena Luisa de Campos e o neto. O Zeca professor do grupo pode levar aos jovens Kaingang o que sabia, o que aprendeu com seu livro - a avó Candire.

3. Histórico do Museu Worikg

No dia 9 de novembro de 2017, sob a liderança de Dirce Jorge Lipu Pereira, o Grupo de Cultura Tradicional Kaingang comemorou 20

anos com uma festa em torno do Museu Worikg. Foram convidados os grupos indígenas da região, considerando a TI Icatu e a TI Araribá (Avaí). As histórias do Grupo e do Museu estão juntas, lado a lado. Mas a ideia de Museu dá ainda mais força à resistência cultural Kaingang.

É difícil dizer quando o Museu Worikg nasceu, mas dá para saber como foi a aproximação com a ideia museu, a Dirce Jorge afirma o orgulho de conhecer e de saber o que é museu:

> Porque eu não saia de dentro do Museu Índia Vanuíre. Então todos falava, […] a educadora falava dos Kaingang e falava dos indígena. Então eu cheguei com a maior curiosidade, peguei, e ela falou: "Não, vamos pra São Paulo?" aí eu escutei e falei "Vão pra São Paulo fazer o quê?" "Ah, nós vamos representa o Museu Índia Vanuíre, nós vamos falar dos Kaingang, vamos falar dos indígena". "Ah, vocês vão falar e eu não posso ir? Eu posso ir?" Aí ela falou assim "Você se interessa?" "Muito", porque eu entro dentro do museu, mas eu gostaria de saber o que faz no museu e o quê é o museu. Hoje eu sei falar o que é o museu, entendeu? (PEREIRA; MELO, 2021, p. 30).

A Dirce continua seu pensamento: "'Mas não, como assim? Nós já somos museu!' Porque se eu for no museu, todo mundo já vai falar de nós, né? Se nós têm peça no museu, então não falta mais nada (risos). Única coisa que falta é colocar o nome Museu, e nós colocamos Worikg." (PEREIRA; MELO, 2021, p. 30)

Há uma data especial para a história do Museu Worikg, o dia 15 de agosto de 2015, quando o Grupo de Cultura Tradicional Kaingang realizou uma reunião na casa da Dirce Jorge para apresentar a ideia do Museu Worikg aos demais Kaingang da TI Vanuíre, os descendentes da Worikg. Essa reunião foi liderada pela Lucilene de Melo e estavam presentes a dona Jandira Umbelino, mãe da Dirce Jorge, e o José da Silva Barbosa de Campos - o primeiro professor do grupo quando foi formado.

A tradução da palavra worikg é sol nascente, mas o museu faz homenagem a mulher Worikg. Dona Jandira Umbelino foi neta, Dirce Jorge é bisneta, suas filhas Susilene e Lucilene são trinetas, a Itauany,

filha da Lucilene, o Pedro e o Kauê, ambos filhos da Susilene, são tataranetos da Worikg, como muitos outros na TI Vanuíre. Praticamente todos Kaingang que moram na TI Vanuíre tem sangue Worikg.

O dia da festa dos 20 anos do Grupo de Cultura Tradicional Kaingang foi muito importante para o Museu Worikg, pela homenagem feita à Dona Jandira falecida em 9 de fevereiro de 2016. "Então eu sei que em 2016 nós tivemos uma perda muito grande. Então ela era o nosso dicionário. E aonde a gente passava noites e noites até de madrugada, pesquisando ela, estudando, e ela nos ensinando. Então é isso que a gente também tá passando pra nossas criança" (PEREIRA, MELO, MARCOLINO, 2020, p. 85). Por isso que Dirce afirma que "Minha mãe foi um livro para mim". "Enquanto ela viveu, fiquei ao lado dela aprendendo tudo o que ela sabia, do canto à culinária. A gente já nasce Kujan (versão feminina do Pajé), somos escolhidas. Nascemos com uma força e ninguém segura, então quando criança eu já sabia que queria fazer tudo o que minha mãe fez e mais".

Dona Jandira Umbelino pediu para a filha Dirce guardar as suas coisas. Na festa dos 20 anos esses objetos - que estavam enrolados com pano de algodão, dentro de sacola - foram abertos e a primeira exposição do Museu Worikg foi montada pela Susilene Elias de Melo.

"O coração da aldeia é o Museu, é onde se guarda as nossas memórias, é onde se guarda a memória da minha vó, da minha bisavó", como afirmado pela Susilene. Dirce completa: "É por isso que quando se fala de museu, isso é muito importante porque aí, a gente tem que voltar lá atrás pra vir pra frente." (PEREIRA; MELO, 2021, p. 29)

No Museu Worikg, nós que coordenamos, nós que fazemos tudo com a cultura, nós cuidamos, nós zelamos, nós somos guardiãos de tudo que se fala em Kaingang da TI Vanuíre. "É por isso que eu falo pra vocês que nós pulamos por cima das pedra e conseguimos construir o nosso Museu Worikg, nós mulheres, entendeu? E com o meu esposo que é Terena [Marcio Lipu Pereira Jorge]." (PEREIRA; MELO, 2021, p. 29)

A Kujan Dirce Jorge e sua filha Susilene, assistente de Kujan, têm toda a autoridade para afirmar:

> E deixar pra vocês aqui, que o Museu Worikg pra nós é um Museu de cura. É um Museu que quando a

> pessoa chegar lá, pode tá detonado, ele pode chegar lá e ele pode sentir, "nossa, eu não aguento mais levantar meu braço, eu não sei mais o que que eu vou fazer," você chega lá você tira o seu calçado ou pode entrar calçado do mesmo jeito […], senta em volta do fogo ou então pega a cinza e passa a mão porque o Museu pra nós é cura. (PEREIRA; MELO, 2021, p. 26)

O Museu Worikg é muito dinâmico. Todo o trabalho na tradição que envolve as diferentes gerações do grupo Kaingang é parte principal do Museu, o canto, a dança, a roça, as comidas, a língua mãe, a preservação das matas, a construção das cabanas sagradas, as noites culturais, a espiritualidade e tantas outras atividades de transmissão da cultura Kaingang. Mas outra ação fundamental é a comunicação com outros grupos indígenas e com os não indígenas. Por isso, faz parte da programação do Museu Worikg receber escolas e outros grupos no espaço do Museu, as palestras e oficinas que oferecem em centros culturais, escolas e outros museus, os webinários que participam, as apresentações culturais e tantas outras ações, sempre valorizando a cultura Kaingang. Uma estratégia cada vez mais utilizada é a divulgação do Museu Worikg pelas mídias sociais, como o Instagram e o Facebook.

Este capítulo tem o objetivo de evidenciar a importância da museologia para o Grupo de Cultura Tradicional Kaingang da TI Vanuíre, com destaque aos trabalhos do Museu Worikg durante a pandemia do coronavirus, o que passamos a apresentar, por meio de publicações[105] que selecionamos na página oficial do Museu no Facebook.

4. O Museu Worikg, a pandemia e a rede social[106]

No dia 24 de março de 2020 o Governo do Estado de São Paulo determinou o início da quarentena do coronavirus nos 645 municípios do estado, entre eles Arco-Íris, cidade no oeste paulista onde está situada a TI Vanuíre. A partir dessa determinação, a Terra Indígena

[105] Os textos retirados da rede social e trazidos para este artigo estão na mesma linguagem como publicados.
[106] Neste capítulo foram mantidos os textos como publicados.

também se fechou ao acesso de pessoas de fora, como medida de proteção.

A última atividade do Museu Worikg antes de ser decretado o início da quarentena do coronavirus foi no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Sao Paulo (MAE-USP). As Kaingang gestoras e curadoras do Museu Worikg estavam em atividade no MAE-USP , com outras mulheres indígenas, participando da I Semana da Mulher Indígena[107].

No dia 20 de março de 2020, antes da decisão oficial, na página oficial do Museu Worikg, foi publicado o texto:

- "Atenção: Museu Worikg sol nascente da T.I Vanuire, cidade de Arco Íris, vem por meio desta publicação juntamente com suas gestoras, [informar] que as visitas agendada no mês de abril estão canceladas devido à pandemia. Pedimos a todos sua compreensão. Museu Worikg estará fechado por tempo indeterminado até que as coisas melhorem que Deus abençoe à todos!!😀😀😀."

No dia 29 de março, a Susilene publica um texto e imagens sobre o dia passado em família no início da quarentena:

- "E ontem foi dia da preparação do biju, em tempos de pandemia nada como um ralador e muitas mandiocas para ralar, meditar e refletir, família o bem maior que temos na quarentena, mas pensando sempre na nossa alimentação saudável, é saber que somos uma equipe e quando pensamos juntos realizamos nossas atividades sem nenhuma dificuldade, foi assim que aprendemos com nossos antepassados e vamos passando de geração em geração e a União é a nossa força, e para quem chegou em nossa família, com toda nossa dedicação passamos com muito amor quanto é sagrado para nós indígenas desde da lenha que vamos buscar no Mato até um simples jeito de descascar a mandioca, é muito sagrado para nós, respeitando sempre nossa mãe terra e o que ela oferece para nós. Salve os encantados de luz!! Salve

[107] A I Semana da Mulher Indígena do MAE-USP fez parte do projeto Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena. O evento contou com a abertura de Marián López Fernández Cao, coordenadora do projeto Las Mujeres Cambian los Museus (Universidad Complutense de Madrid). As apresentações estão disponíveis em: 09/03/2020 - https://youtu.be/3wIkdHZPmmg; 10/03/2020 - https://youtu.be/l5y4-46YQEE; 13/03/2020 - https://youtu.be/K0GrlY2BfTo.

jurema sagrada!!! Que tenhamos muita saúde para prosseguir Amém!!!"

A publicação apresenta mais de 20 fotografias do processo de preparação do beiju, convidamos o leitor a essa pesquisa nas imagens que apresenta do processo passo a passo.

Figura 1 - Dirce Jorge Lipu Pereira ralando a mandioca que cultiva na sua roça, para fazer beiju.

No mesmo dia a Susilene publica várias fotografias da alimentação tradicional Kaingang que ilustram o texto abaixo:

- "Rsrsrs e não podia deixar de postar biju com peixe ao molho 😋😋😋 uma delícia e foi a nossa janta ontem e de quebra, pra fechar a noite, paçoca no pilão, segredos da minha mãe, ❤❤❤❤ só amooo essas delícias."

No dia 23 de maio temos uma das várias mensagens em que o Museu revela seus laços com o sagrado:

- "Fogo, uns dos elementos que nos conecta com o sagrado, com nossos antepassados, e nos aquece e dá sabedoria para prosseguir." E com uma fotografia de uma fogueira acesa à noite, no dia 3 de junho os fortes vínculos com o sagrado se repetem.

Uma nova temática é lançada pelo Museu Worikg no dia 23 de junho:

- "Boa noite! Museu worikg sol nascente à partir de hj vem com postagem de artesanato, instrumentos , cerâmica e alimentação para

nossos amigos do Facebook, mesmo com a pandemia não vamos parar nossas atividades serão sempre aqui, salve os encantados de luz!!!"

Nesse dia o Museu publica informações e imagens de um objeto muito importante para os Kaingang:

- "E pra começar hj vamos falar de um instrumento muito sagrado para nós da cultura kaingang, o pau de chuva, esse aí na foto tem 17 anos e faz parte de nosso acervo, é um de tantos outros que fazemos aqui na aldeia o pau de chuva é muito usado em nossos rituais."

Figura 2 - Detalhe do pau de chuva.

O milho roxo, um importante alimento tradicional Kaingang, teve sua publicação no dia 24 de junho:

- "E hj vamos falar um pouco do milho roxo, o queridinho da comida típica kaingang, com o milho roxo fazemos o iamim, penfú e penfurão, comemos com peixe, frango caipira, fazemos farinha e também mingau, o milho roxo é cultivado há mais de quatro gerações e para quem não conhece e tiver curiosidade, passando essa pandemia venha saber mais

sobre nossas comidas típicas no museu worikg sol nascente, um salve às forças das matas !!!!"

Figura 3 - Grãos do milho roxo.

No dia 3 de junho a mensagem reflete a preocupação com a pandemia:

- "O friooo chegou, museu worikg pede cuidado redobrado com as crianças, idosos e os demais, lavar as mãos, usar agasalhos, a covid 19 não está de brincadeira, vamos nos cuidar e cuidar de quem amamos 😁😁😁 e logo mais em breve nos encontraremos."

Em 12 de julho, é lançada a campanha Apoie a reconstrução do Museu Worikg[108]:

[108] Ver vídeo em: https://www.youtube.com/watch?v=7eRKaPYQlDw.

- "Para quem apoia as causas indígenas, nos apoie na reconstrução do museu Museu Worikg sol nascente e a cultura kaingang do centro oeste paulista. E compartilhem, salve os encantados de luz !!"

No dia 26 de junho de 2020, a Kujan Dirce Jorge divulga um vídeo para apelar para que todos fiquem em casa. Revela a saudade que sente das visitas ao Museu Worikg, mas pede que todos se cuidem, para que o encontro no Museu seja em breve, mas em segurança.

Dona Jandira Umbelino, a matriarca da família e grande líder espiritual, está sempre presente no cotidiano dos Kaingang, não poderia ser diferente nas publicações, como vemos no dia 23 de julho:

- "Museu worikg sol nascente vem hj trazendo a lembrança da nossa guerreira kaingang que jamais será esquecida, Jandira Umbelino, que com seu amor, carinho e dedicação tecia suas próprias vestes cuidava de cada detalhes com muita paciência e sabedoria e hj o museu worikg existe graças a essa guerreira que não desistiu e sempre dizia, o museu é o coração de sua aldeia, museu é feito de grandes memórias."

E a campanha financeira continua com outra mensagem no dia 27 de julho:

- "Museu worikg sol nascente vem novamente pedir apoio para a campanha virtual para a reconstrução do museu, da cabana sagrada, viemos pedir apoio aos amigos e apoiadores da causa indígena, ainda não temos água e nem energia elétrica, mas deixamos aqui para quem quiser doar fios de energia e também canos para o encanamento de água, é muito bem vindo, desde de já museu worikg sol nascente e suas gestoras agradecem."

E outras postagem acontecem dia 5 de agosto, chamando para a adesão dos parceiros, muitos deles ajudaram muito ao compartilharem amplamente:

- "Museu worikg sol nascente vem pedir aos amigos e apoiadores da cultura kaingang para compartilhar, e tbm pedimos a contribuição, por menor que seja vai estar ajudando na reconstrução do museu worikg, onde queremos cuidar das peças da exposição e tudo que nossa grande guerreira Jandira deixou para o museu, um acervo bonito e com muitas histórias."

Figura 4 - Imagem de divulgação da campanha Apoie o Museu Worikg.

E no dia 5 de agosto, a equipe do Museu Worikg comeu uma das comidas mais apreciados pelos Kaingang:

- "Museu worikg sol nascente vem hj trazendo a comida típica que o kaingang mais gosta, peixe assado na folha de tutó."

Figura 5 - Pacu assado na folha de tutó.

E a campanha Apoie o Museu Worikg continua no dia 7 de agosto:

- "Com a graça de Deus, conseguimos bater a primeira meta estamos na segunda fase da vaquinha virtual e precisamos da ajuda de vcs para perfurar o poço, o museu worikg sol nascente precisa de Água, assim como todos que chegarão no museu worikg para visitação. Água é vida. Água é bênção e precisamos da ajuda de vcs amigos da cultura kaingang, estamos pedindo ajuda aos amigos de leste a oeste e de norte a sul, apoiem nosso poço."

No dia 14 de agosto temos um vídeo emocionante preparado pela Kujan Dirce Jorge que convidamos os leitores a acessar[109]. O convite ao vídeo foi assim anunciado:

- "Museu worikg sol nascente vem com o vídeo da kujã Dirce Jorge, gestora e curadora do museu, pedindo apoio de todos para reconstrução do museu worikg e tbm da casa sagrada, onde estamos mudando o museu worikg para o lugar que sua kujã que entrou para encantaria há 4 anos, Jandira Umbelino, fez esse pedido, atendendo o pedido dela vamos tbm construir nossas novas moradias desde de já

[109] Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/332386874610695.

agradeçemos de coração e quando estiver tudo prontinho, vamos em uma grande roda dançar em volta da fogueira."

A divulgação da campanha continua no dia 14 de agosto:

- "Vamos que vamos meus amigos, apoiem o museu worikg sol nascente, há muito para ser feito, casa sagrada, energia elétrica, perfuração do poço, compartilhem e façam suas doações, por mais pequena que ela seja, ajudará no sagrado feminino das gestoras do museu."

Em 2 de setembro temos várias publicações sobre a campanha para a reconstrução do Museu Worikg no Coiós. As mensagens não se repetem, em cada uma delas há um novo esclarecimento:

- "Boa noite!!! Museu worikg e suas gestoras vem pedir de todos, a primeira meta foi alcançada que é para reconstrução da nova sede do museu worikg, e a segunda meta é para a perfuração do poço, o que será de suas gestoras sem água e sem energia, mas temos o mais [importante], a nossa fé e nosso sagrado e é com essa fé que minha mãe a kujã (pajé) já está morando no Coiós, lugar que meu bisavô João índio protegeu por muitos anos e nós vamos dar continuidade de tudo que minha vó pediu."

O texto abaixo foi publicado como mais um reforço para a campanha da vaquinha virtual:

- "Boa noite!! Hoje venho falar dos 4 meses de trabalho duro e muito dedicado, desde quando decidimos levantar o museu worikg sol nascente e nossas casas, todas essas fotos são da construção da casa da nossa kujã Dirce Jorge, a casa Mãe, é esse o nome, a casa que acolhe, a casa que construímos com muito amor e carinho para receber nossos amigos e parceiros que tbm lutaram junto com nós, e com vcs compartilhamos de cada detalhes, para muitos essa construção pode não ser nada, mas para nós gestoras do museu worikg sol nascente monstra a nossa força, garra e mudança. Mas ainda falta algumas coisas para ficar do jeito que precisamos, então venho nesta postagem pedir para nossos amigos e parceiros compartilhar, para que chegue às autoridades maiores, a gestora do museu já está morando na sua casa, mas não temos energia elétrica, e com essa pandemia todo nosso trabalho com a cultura kaingang fica mais complicado, então peço as autoridades que nos procurem, pois o museu é vida, cultura, é a nossa identidade e a única coisa que nos falta é a energia elétrica."

Sempre conectados ao sagrado, no dia 6 de setembro são publicados os agradecimentos aos encantados:
- "Hj venho somente agradecer à sabedoria, paciência que os meus antepassados tem nos dado e nunca deixou suas escolhidas desamparadas, e estão a todos momentos nos guiando e protegendo, pois aquele que nos protege não dorme e nos guarda dia e noite. Museu Worikg a todo vapor, vamos que vamos que o Coiós tem grandes histórias salve jurema!!! Salve os caboclinhos das matas virgens!!!!

O dia 7 de setembro foi feriado nacional, dia da independência do Brasil. No Museu Worikg foi dia de trabalho:
- "Final de semana as atividades foram bem diferente limpamos a mina d'aguá com respeito e preservação, ficou melhor do que imaginamos, águas claras e transparentes, o negócio aqui funciona assim, se queremos ver pronto, colocamos a mão no barro e fazemos e nossa felicidade ainda é maior que até as galinhas🐓🐓 quando chegou aqui no coiós resolveram fazer o de melhor, botar ovos, que a fartura reine em nosso cantinho do paraíso, pois estamos trabalhando dia e noite pra isso, resistência é a nossa palavra chave."

Nesse dia, ainda há uma lembrança de 2019, com fotografias:
- "Confecção das roupas de dança a todo vapor vamos que vamos se preparando para receber as visitas agendada museu worikg sol nascente, com suas gestoras em atividades, porque tudo que vivemos é museu . Respiramos museu, vivemos museu, somos museu vivo."

A campanha de apoio segue sempre com as chamadas do Museu, como essa do dia 8 de setembro:
- "Restam 4 horas para o encerramento da vaquinha virtual para reconstruir o museu worikg sol nascente da T.I vanuire, quem tiver interesse em contribuir, corre lá, desde de já agradecemos de coração a todos que apoiaram o museu worikg e suas gestoras."

O trabalho continua e em 10 de setembro temos fotos e o seguinte texto publicado:
- "O trabalho de duas semanas e com fé nos encantados, à água chegou na torneira, para muitos que acho que era difícil, mas pra Deus e quem tem força de vontade e trabalha para ver acontecer, a água chegou, água é vida, é vida em abundância."

Em 13 de setembro está a instalação da caixa d'água, para atender ao grupo Kaingang que no Coiós.

No dia 17 de setembro temos mais trabalhos no Museu Worikg no Coiós. O vídeo com a Kujan Dirce Jorge fala da luta e da importância das parcerias nas conquistas. O texto publicado coloca o contexto de luta:

- "E vamos seguindo com os trabalhos no coiós, agradecemos todos parceiros e está aí o resultado, uma caixa reservatório para armazenar água para nossos animais, tudo feito com muito carinho e dedicação, isso é a grande resistência da kujã Dirce Jorge que, mesmo sem energia elétrica, ela está feliz e cada dia com mais vontade de ver a nova sede do museu worikg de pé, avançaremos sempre, pois estamos construindo novas histórias, assim como vivia nossos antepassados, os fortes resistiram sempre, salve jurema!!!"

Nessa sequência, temos uma importante informação no dia 20 de setembro:

- "Para quem não sabe, o Coiós está localizado dentro da T.I.vanuire, é um córrego que faz divisa com os sitiantes vizinhos, coiós com suas águas claras, onde muito meu bisavô se banhou e matou sua sede, coiós onde vai ser a sede do museu worikg sol nascente, onde o sol brilha todos os dias 🙏🙏🙏🙏🙌🙌🙌 salve salve!!! Aos nossos mais velhos que já fizeram suas passagem."

No dia 27 de setembro o Museu comemorou São Cosme e São Damião:

"E hj nossa noitinha começou assim, comemorando e tbm agradeçendo à São Cosme e São Damião, que proteja nossas crianças e as crianças do nosso Brasil, que nunca nos falte a energia e alegria da nossa criança interior que vive dentro de cada um de nós .Estamos se sentindo feliz demais, nossa primeira comemoração de muitas que viram aqui nosso querido e abençoado coiós e para abrilhantar e iluminar nossos caminhos com a fogueira sagrada aquecendo nossos corações, um salve!!! Aos encantados de luz 🙌🙌🙌🙌🎉🎉🎉🎉."

Nesse dia o Museu Worikg preparou uma linda mesa de doces.

Entre 8 e 14 de outubro várias publicações são referentes a uma lembrança forte do Museu Worikg, o Encontro da Rede São Paulo de Memória e Museologia Social ocorrido em outubro de 2019. Vale a pena a consulta ao vídeo produzido no ritual desse encontro disponível

no YouTube com o título Museu Worikg. Encontro da Rede de Memória e Museologia Social/SP[110].

Figura 6 - Mesa do dia de São Cosme e Damião.

A homenagem do dia 26 de outubro de 2020 foi para Jandira Umbelino:

- "Gratidão por todas as vezes que sentei ao seu lado pra te ouvir minha vó, gratidão de sentir orgulho de contar sua história de amor ao meu mais velho e hj vivo tudo isso com vc minha mãe, Dirce Jorge, e juntas vamos caminho de mãos dadas meu maior exemplo, minha mãe, mulher forte que não foge da luta."

[110] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EwoyVIeh0KU.

Figura 7 - Dona Jandira Umbelino com sua filha Dirce Jorge, ambas Kujan.

Nesse mesmo dia o Museu, que sempre valoriza as parcerias, faz um agradecimento:

- "Boa noite!! Museu worikg hj está com a kujã Dirce Jorge agradeçendo ao Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre e a nossa querida amiga e parceira Valquiria Martins pelas mudas frutíferas e as flores para deixar o espaço do museu worikg mais florido e belo, o lugar onde não se tinha uma árvore para fazer sombra, hj temos várias árvores frutíferas e nativas, plantadas todas com muito amor e é daqui que vamos colher os nossos frutos de saúde, paz, alegria, prosperidade, espiritualidade, vida em abundância. Uma nova história na reconstrução do museu worikg, salve os encantados de luz!!!"

A Susilene faz um comentário: "Quem planta boas sementes colhe bom frutos ☺🙌🙌🙌🙏🙏 gratidão a todos os parceiros e amigos." Sua mãe Dirce complementa: "É verdade minha filha e parceira, aqui nos vamos colher muitos frutos, aqui é aonde mora a paz."

No dia 9 de novembro, dia da comemoração do aniversário do Grupo Cultural Kaingang, é também dia para se festejar o Museu Worikg, a publicação desse dia fala do passado do Grupo:

- "Parabéns Museu Worikg, com muita luta e determinação, venho hj postar essa primeira foto com a imagem mais antiga, foi tirada em frente ao museu índia vanuire, é uma lembrança que está viva em nossas memórias, onde foi marcada a história dos [exposição] Senhores da Terra, história kaingang, onde muitos acharam que era conversa fiada sobre a dança da chuva, lembro como se fosse hj, o cântico sagrado que cantamos a pedido de nossa matriarca, minha vó Jandira, que é a dança da chuva, e naquela noite choveu, de um céu lindo e estrelado de repente veio a chuva, fomos recebidos com a bênção de nossos antepassados, venho parabenizar a nossa força e coragem, mulheres guerreiras resistentes, mas a nossa resistência começou com os nossos antepassados e é por eles que resistimos 23 anos de cultura kaingang."

A publicação do dia 23 de novembro é um relato e um agradecimento por uma conquista, o registro do nome da Kujan Dirce

Jorge entre as curadoras e curadores indígena do Brasil, projeto Afro[111]. O texto

- "Museu worikg sol nascente e sua curadora Dirce Jorge, com muito trabalho, dedicação, sabedoria, amor, compartilhamento, agradeçemos o reconhecimento de uma luta que vem dos nossos antepassados, mas que chegou na hora certa pra dar mais força para trabalhar pelo museu worikg e levar a cultura kaingang da T.I vanuire da cidade de Arco Íris, onde passarmos pois assim já é feita, agradeço aos parceiros e amigos, salve jurema sagrada!! Salve os caboclinhos das matas virgens!!! Salve à kujan Jandira Umbelino!!! Que nos presenteou com um lindo acervo 😍😍😍."

Na página do Museu Worikg na mídia social, uma das publicações mais frequentes é sobre a roça. Não por acaso, o grupo dá enorme valor à roça e à plantação dos alimentos tradicionais. Mas também valorizam a cabana sagrada e o espaço do Museu Worikg, para atender o visitante após a pandemia. Em 4 de dezembro temos publicados fotos e um vídeo com o Marcio Lipu Pereira Jorge[112] falando dos trabalhos de construção das cabanas sagradas, do Museu e da roça. Vejamos o texto de introdução da publicação:

- "Graças à Deus, a chuva chegou e já está sendo fincado os primeiros troncos da nossa casa sagrada e junto com ela vem a nossa plantação que está muito bonita, em meio a pandemia muitos estão desanimados e preocupados com o que vai acontecer aqui, estamos fazendo nossa plantação para ter colheita farta feijão, milho roxo, batata doce, cana, mandioca e quiabo, pedindo sempre pra Deus que nos abençoe com muita saúde, porque junto com a nossa mudança já já chega os bom frutos. 😍😍😍."

---

[111] "Projeto Afro é uma plataforma afro-brasileira de mapeamento e difusão de artistas negros/as/es. O projeto deseja ampliar e visibilizar a produção artística de autoria negra no Brasil, apresentando sua multiplicidade, seus inter-relacionamentos e sua abrangência. Um espaço de descoberta e ressignificação.". Ver em: https://projetoafro.com/sobre/. Acesso em 12 de junho de 2021.

[112] Disponível em: https://www.facebook.com/100035181549567/videos/pcb.421042345745147/421041495745232.

O trabalho com o milho roxo foi registrado no dia 5 de dezembro, com a Itauany Larissa de Melo Marcolino pilando, conforme as fotografias:

- "Hj dia especial no coiós preparação da comida típica, iamim é uma das comidas mais preferidas para nós kaingang, a preparação é toda artesanal, preparada no pilão, como era feita no passado e ainda fazemos do jeitinho que aprendemos com nossas kofá . É uma comida saudável e com kofara ao molho hummm 😋😋😋."

No dia 27 de dezembro o Museu Worikg agradece pelas cestas de Natal recebidas:

- "Boa noite, não podemos deixar de agradecer nossos parceiros e amigos, que no último dia 22 deste mês de dezembro foram feita as cesta para as famílias do grupo kaingang, que trabalham sempre com o pensamento em fortalecer a cultura kaingang dentro da nossa T.I.vanuire, agradecemos a Deus por ter está mãos estendidas para nos ajudar e passarmos um Natal iluminado 🎄🌟🌟🌠🎄🎄, hj um dia de tristeza😔 pela perda de uma grande mulher guerreira Kaingang mas estamos aqui deixando nossos agradecimentos."

Em 30 de dezembro o Museu esclarece:

- "Museu worikg vem por meio desta postagem dizer a todos amigos e familiares que estamos longe um do outro, mas sempre perto na mesma fé e espiritualidade, pedimos a todos que se cuidem, essa pandemia não está de brincadeira, vamos cuidar de quem amamos. Recentemente perdemos uma pessoa muito querida dentro da nossa aldeia, peço a todos que não percam à fé, estamos sempre conectado na mesma fogueira, que a jurema sagrada e os encantados de luz ilumine e nos proteja sempre!! Nunca é demais lembrar, usem álcool em gel, máscara, lave bem as mãos e evite aglomeração."

O ano de 2020 se encerra com uma retrospectiva do Museu Worikg publicada no dia 31 de dezembro. Mais de 30 fotografias publicadas com construção da Casa Mãe, plantação de árvores frutíferas, criação de galinhas e patos e outras ilustrações de como o grupo atravessou com seu trabalho o difícil ano. O texto explica a retrospectiva:

"Muito ouvi falar retrospectiva, de quê? Pra quê? Mas em meio a uma pandemia que veio a nossa tão sonhada mudança, muitos não acreditaram que seríamos capaz de recomeçar, e muitos vibraram e torceram por cada tijolinho acentado e nos ajudaram pra colocar a casa

Mãe de pé, e essas pessoas que ajudaram são nossos amigos e parceiros que em nenhum momento nos abandou ou pensou em desistir, e nós gestoras do museu worikg estamos aqui para agradecer por todos os momentos que compartilhamos das nossas vitórias e dificuldades, com água na torneira e energia elétrica, graças à Deus, que no ano novo que esta chegando Deus nós proteja e nos guie com muita Saúde e comemoramos por todos estar vivo e com saúde um grande abraço kaingang aos amigos , parceiros e apoiadores FELIZ 2021."

Figura 8 - A casa mãe, símbolo da luta dos Kaingang e da reconstrução do Museu Worikg.

Iniciamos as publicações de 2021 no dia 11 de fevereiro, a publicação é sobre a roça de milho, abóbora, feijão de corda, mandioca e outros alimentos:

- "Aqui está as nossas plantações, um pouco de cada, o milho daqui mas 2 semanas vai está no ponto. Nossa mesa farta quem semeia o bem, colhe os frutos da felicidade."

Figura 9 - Feijão de corda.

Figura 10 - Roça de mandioca.

Ainda no dia 11 de fevereiro foram publicados os trabalhos para preparar a criação de peixes:

- "Sábado passado a tarde os trabalhos foram assim, limpando a represa do nosso querido coiós."

No dia 14 de fevereiro, a jovem Itauany divulga a criação do canal do Museu Worikg no YouTube, com o primeiro lançamento: “Sobre a Mata do Coiós e a Nascente”. Segundo a Itauany:

- “passa lá pra vcs verem, deixa seu link e se escreva pra ficar por dentro de todas as novidades do Museu Worikg.”

A roça e a alimentação tradicional é muito valorizada pelo Museu Worikg. No dia 21 de fevereiro temos uma deliciosa publicação, com várias fotografias que dão “água na boca” e um texto:

- “Olha as delícias que são preparadas com o milho verde, o sabor de quero mais que chega dar água na boca, bolo, curau, feito amor a mãe terra nos oferece o que há de melhor para o nosso sustento, só temos que agradeço, ter gratidão pelos alimentos saudáveis que temos no nosso lar. Pai abençoe as mãos de nossa kujã Amém 🌽🌽🌽🌽🌽🌽🌽🌽🌽😋.”

Figura 11 - Roça de milho.

Figuras 12 e 13 - Dirce ralando o milho para preparar seus pratos.

A página do Museu Worikg também se destina a cumprimentar os parentes Kaingang, como o Camargo Jorge no dia 7 de março:
- "Museu worikg sol nascente vem parabenizar nosso grande guerreiro Camargo Jorge, desejamos um feliz aniversário!!! com muita saúde, paz, alegria, que venham muitos kofára pra vc assar 🖐🖐🖐🖐."

Entre as fotos da publicação está o Camargo preparando um peixe para assar no modo tradicional Kaingang. Nos comentários, Dirce Jorge, tia e segunda mãe de Camargo deixa um comentário:

- “Feliz aniversário🎂Deus abençoa com muita saúde paz e amor que essa data repita por muito e muito anos de vida 🖐🖐🖐🖐🖐.”

O mês de março de 2021, quando se comemora o dia da mulher, o Museu Worikg preparou uma programação especial. No dia 7 de março o espaço foi para a publicação de uma jovem Kaingang Itauany Larissa de Melo Marcolino:

- “No mês da mulher, o que dá orgulho são as palavras de uma guerreira de 15 anos, a Kaingang Itauany, fotógrafa do Museu Worikg, Terra Indígena Vanuíre, São Paulo.

Mulheres no museu, mulheres indígenas no museu. Vejam o vídeo (registrem-se no canal Museu Worikg no YouTube).”

Na sequência, no dia 8 de março, temos:

- “Dia Internacional das mulheres, museu worikg sol nascente vem parabenizar e homenagear a todas as mulheres guerreiras, em especial as mulheres amigas e parceiras do museu worikg, tbm as nossas gestoras e curadoras Dirce Jorge, Susilene Kaingang e Lucilene de Melo, lembrando que a homenagem vai para nossa querida worikg uma grande mulher guerreira.”

No dia 9 de março veio a lembrança da grande mulher Kaingang:

- “Hj bateu aquela saudades de vc, minha vó Jandira, mas são nas coisas mais simples que aprendi com a senhora, e não foge das nossas raízes, não importa onde tivermos, o alimento é sagrado na sua preparação e hj foi assim, fogão a lenha 🔥 que delícia o sabor não tem igual 😋😋😋.”

Não podemos nos esquecer, o Museu Worikg valoriza o protagonismo das mulheres Kaingang a partir da Kaingang Worikg. No dia 19 de março a Worikg é reverenciada juntamente com outras grandes mulheres Kaingang, os destaques são da postagem:

- “E dando continuidade nas homenagens do mês internacional das mulheres, hj vamos homenagear as filhas da worikg, teve 1 filho com nome de Darci e 3 filhas Maria Conceição, Clarisse e Maria Deto Barbosa que está na fotografia ao lado esquerdo da sua tela, três grandes mulheres guerreiras, Maria Deto Barbosa É a única filha VIVA da worikg, ela hj com a idade se encontra acamada por causa da idade, nos documentos consta que ela está com bem mais de noventa anos, mas todos sabem que naquele tempo quando a Funai chegou nas aldeias, as pessoas eram registradas quando já estavam bem crescida, então acreditados que ela já passou dos noventa e poucos anos, viemos

por meio desta publicação PARABENIZAR A MULHER KAINGANG MAIS VELHA DA T.I. VANUIRE, QUE EM NOSSAS LEMBRANÇAS DA TIMTIM CARREGANDO FECHOS DE LENHA EM SUA CABEÇA, UM EXEMPLO DE MULHER QUE CRIOU SUAS FILHAS E TEM SUAS NETAS COMO FILHA, UMA MULHER QUE AMA OS SEUS, QUE DEUS ABENÇOE SEMPRE ESTA MULHER GUERREIRA, MARIA DETO BARBOSA, FICA AQUI REGISTRADO A HOMENAGEM DO MUSEU WORIKG SOL NASCENTE 👸🌻."

O comentário à publicação reforça a homenagem, mas traz dados da história e das memórias Kaingang na TI Vanuíre. O registro da Dirce Jorge é muito importante nesse sentido:

- "As nossas mulheres guerreiras Kaingang tem que ser lembrada todos os dias, para não cair no esquecimento, como a nossa querida dona Maria Deto, conhecida por Maria tim, mulher guerreira, buscava lenha no mato, sempre vivendo no costumes, filha da guerreira worikg, ainda temos alegria, a honra de conhecer a filha da worikg, está viva, mas bem velhinha, mulher que viveu e sobreviveu um grande massacre do nosso povo Kaingang, ela sabe o que é viver uma opressão, o que é uma ditadura no tempo do SPI[113], o nosso povo sendo escravizado, ela é história dona Maria Deto conhecida por Maria tim, merece o nosso respeito e é o nosso orgulho, mulher guerreira, forte e continua lutando para fica mais tempo no meio de nós, que Deus abençoa a Senhora, que Deus permite mais anos de vida com saúde Maria Deto 🔥🖐🖐🖐🖐."

Lucilene de Melo deixa suas emoções no comentário e no texto:

- "Nossas mulheres guerreiras ... Museu Worikg trás por nome de uma grande guerreira que hoje temos a honra de falar sobre elas ….. aí estão nossas raízes …. por isso que somos museu, pois não deixamos cair no esquecimento o que faz parte da nossa história viva e encantada …"

A homenagem a dona Jandira Umbelino não poderia faltar no mês de março, grande Kujan e mulher Kaingang. A mesma publicação também homenageia a Candire, a Goyovê, Maria Parané, Rosália Piúi, como o texto do dia 26 de março informa:

- "Hj tem mais homenagem às grandes mulheres guerreiras kaingang, estamos falando da nossa saudosa JANDIRA UMBELINO. Ela que com muito carinho dedicou toda sua vida à família e à cultura kaingang,

[113] Serviço de Proteção aos Índios.

desde de vestes, cânticos, comida, noite cultural. JANDIRA, que entrou para a encantaria há 5 anos, neta da Worikg, e não podemos esquecer de homenagear mais algumas mulheres que tbm entraram para encantaria, Candire uma grande ceramista, Goyove grande guerreira que entoava seus cânticos na trilha, Rosália Piúi e Maria Parané e muitas outras mulheres que dedicaram sempre suas vidas na resistência da cultura kaingang hj deixamos nossas homenagens a vcs grandes mulheres guerreiras."

Os comentários são também homenagens. O primeiro é do bisneto da dona Jandira, Kauê Lucas Deodato:

- "Bisa tenho muita saudades de você, você foi e é grande guerreira, tenho saudades de quanto você vinha em casa visitar 😢😢 nós."

O segundo comentário é da filha Dirce Jorge:

- "É minha grande Kuiãn, mãe e parceira, essa grande mulher guerreira, para quem não conhece, eu tenho muita orgulho de ser sua filha, saber e contar a sua história, ela foi parteira aqui na TI Vanuire, ela que socorria as indígena quando estava entrando no trabalho de parto, em todos os tempos que ela foi parteira, uma parteira de fé, nunca perdeu uma crianças, graças a Deus, tudo corria muito bem com a mãe dar criança e com a criança, e sempre Deus no comando, tenho um imenso orgulho só de falar dessa guerreira e nunca me cansarei de contar a história dessa guerreira Kaingang, kuiãn, mulher sábia e parteira, tenho muita saudades minha kuiãn da sua voz entoando com o seu cânticos na noite cultural, mãezinha que Saudades 💔."

A anciã Ena Luisa de Campos, filha de Maria Cecilia de Campos (a Candire) e mãe de José da Silva Barbosa de Campos (Zeca), recebe sua homenagem no dia 31 de março de 2021:

- "Humm !!!.achou que tinha acabado as nossas homenagens do mês internacional das mulheres?Nossa homenageada hj é dona Ena, filha da nossa saudosa Candire, uma grande ceramista e falante da língua kaingang, dona Ena é mãe do Zeca tbm ceramista e isso mostra não só pra nós kaingang, mas para todos que nossos costumes são passados de geração em geração e isso começa desde crianças, pois aprendemos brincando, desejamos muita saúde para dona Ena e com meus olhos fechados consigo ver a imagem dela e sua mãe Candire apresentando para nós alunos no ano de 1989 seus patinhos e kokrum de cerâmica, aqui fechamos nosso mês de homenagens às nossas guerreiras, que estando na vida carnal ou no plano espiritual não vamos deixar

esquecidas, esse é o nosso compromisso como museu, como gestoras, como mulheres KAINGANG 😍😍😍😍."

Figura 14 _ Dona Jandira Umbelino.

Figura 15 _ Dona Ena Luisa de Campos.

Nos últimos dias do mês, 30 de março, foi postado um texto e fotos:

- "E chegando no final do mês internacional das mulheres, não podia deixar de fazer uma homenagem para dona Josefa e sua filha Maria Aparecida, duas indígena fulni ô que já entrou para encantaria, mas que deixou para nós as lembranças que ela contava dos rituais de toré. Maria Aparecida está na foto ao lado com seu esposo Sebastião Jorge kaingang. Dona Josefa Elias de Melo guerreira que deixou suas raízes fincada na T.I.vanuire."

O Museu Worikg sempre tem uma programação bem intensa no mês de abril, mês de homenagens aos povos indígenas no Brasil. Com a quarentena e o distanciamento social devido a pandemia do coronavirus, o Museu se pronunciou publicamente no dia 16:

- "Devido a pandemia, não estamos recebendo visitas no Museu Worikg, pedimos a todos que passaram pelo museu que se cuide, cuidem dos seus, # fica em casa, # pandemia não acabou 😷😷😷😷😷😷."

Nesse sentido, o mês de abril de 2021 teve publicações especiais no Museu Worikg e muitos vídeos de vários Kaingang. A primeira publicação foi em 15 de abril, antecedendo o dia 19 de abril, quando se comemora o dia do índio no Brasil:

- "MUSEU WORIKG iniciando as comemorações do mês de abril . Entre os dias 16 e 30 deste mês. TEMA: O SAGRADO E O QUE NOSSO MAIS VELHOS REPRESENTA PARA NÓS. Cheguem pra cá que nossa atividades vai começar 💪🏻."

As comemorações se iniciam com um vídeo do jovem Kauê Lucas Deodato[114], filho mais novo da Susilene. A participação do Kauê foi assim anunciada no dia 16 de abril:

- "E abrindo os trabalhos do mês de abril o nosso querido Kauê Lucas Kaingang, ele vem hj apresentando algumas sementes que usamos para fazer os adornos corporais e tbm as sementes de milho roxo e feijão que guardamos para o plantio da roça no fundo do quintal, para nosso sustento, kauê lucas é estudante e integrante do grupo kaingang da T.I.vanuire."

A líder Susilene faz um comentário sobre o vídeo do Kauê:

- "Parabéns Kauê Lucas Kaingang, a participação das crianças, dos jovens na cultura é importantíssimo, formando grandes guerreiros para o futuro."

A tia Lucilene, também liderança, cumprimenta o sobrinho com uma figura e a avó Dirce escreve:

- "💯🙌🙌🙌 parabéns Kauê Lucas Kaingang você é o futuro guardião que vai guardar as histórias dos costumes e cultura Kaingang, é assim que vai nascendo os futuro guerreiros, você é meu orgulho 💪."

---

114 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/506331087216272.

No dia 18 de abril há uma homenagem a um ancião Kaingang falecido:

- "Museu worikg hj vem deixar nosso sentimentos aos familiares do senhor José Bonifácio da aldeia Apucaraninha Paraná, hj ele fez sua passagem, que Deus conforte o coração de todo povo kaingang, um guerreiro que entoou lindos cânticos, que em uma das vezes que esteve aqui na aldeia vanuire conheceu o trabalho do museu worikg e aqui cantou e dançou, descanse em paz guerreiro, aqui fica nossa homenagem. Quando o chamado vem, dói a partida, mas vem para fortalecer os que ficam."

A publicação do dia 19 de abril, Dia do Índio, é muito especial, e vale a pena o leitor procurá-la para assistir ao vídeo[115]. O texto nos informa:

- "Hj vamos deixar um de nossos video gravado há alguns meses, pois com a pandemia para evitar aglomeração e medidas de segurança não gravamos ao vivo, mas vamos deixar um pouco da nossa dança, do nosso sagrado kaingang pra vcs, pois mesmo com a pandemia, nosso cântico não se cala, continuamos firme na nossa luta, é resistência e um salve!! a todos os povos indígenas."

A Lucilene, filha da Dirce, tem seu espaço no dia 20 de abril:

- "Hj estamos com Lucilene Melo kaingang, gestora e curadora do museu worikg sol nascente, ela é responsável tbm com os cuidados de todo nosso acervo, assistam o vídeo, saiba mais sobre o museu worikg e amanhã temos mais, fiquem ligados Salve !!!"

O Kaingang José da Silva Barbosa de Campos (Zeca) e sua mãe Ena Luisa de Campos participam do mês do índio com uma postagem especial dedicada a eles no dia 21 de abril:

- "E vamos de vídeo, a fala hj é todinha dele, Zeca, ceramista, filho de dona Ena, ela uma grande ceramista e falante da língua kaingang, museu worikg trazendo um pouco de cada um de nós Kaingang."

No dia 22 de abril há uma participação de um guerreiro Kaingang da TI Apucaraninha, Paraná. Com o vídeo publicado, temos o texto:

- "Hj vamos com o vídeo do Claudio Novéj Marcolino Galdino é professor Bilíngüe, Coordenador do grupo guerreiro Kakrēkin, Terra

---

115 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/508214353694612.

Indígena Apucaraninha, Estado do Paraná, muito importante ter vc aqui com a gente compartilhando um pouco das sua experiência ai no Paraná, somos todos um povo Só, estamos juntos guerreiro 👏👏".

"Um pouco da espiritualidade" é a primeira frase do vídeo gravado e publicado no dia 23 de abril. A fala da Kujan é muito forte, é preciso ser visto por todos, para entender e respeitar a cultura tradicional, os ancestrais, a espiritualidade, a língua mãe e a transmissão cultural para os jovens Kaingang. O vídeo gravado na mata é fechado com um canto entoado pela Kujan[116]:

- "O vídeo que estamos trazendo hj é da nossa kujã Dirce Jorge e o quanto é importante o sagrado para nos indígenas, é através do fogo e da natureza que trazemos para nós os nossos antepassados que já se foram, que entraram para encantaria, e nos dá sabedoria para continuar nossa resistência força, união, é o que desejamos para todos os povos indígenas nesse mês de abril 👏."

A filha da Dirce, Lucilene de Melo, deixa um comentário na publicação:

- "Este é nosso sagrado, esta é a memória dos antepassados e vivido nos tempos de hoje ...quem ama seu povo e ser quem é, vive o que tua cultura oferece e a nossa está aí, viva e trazendo novas histórias e preparando novos líderes."

Nas publicações do mês de abril não poderia faltar a presença de Pedro Henrique Deodato, neto da Dirce, filho da Susilene. Na publicação do dia 24, o Pedro está assim anunciado, convidando a todos para ver o vídeo do jovem Kaingang[117]:

- "Final de semana chegou e vamos de leve com o vídeo do nosso Pedro Henrique, a participação dos nossos jovens com a comidas típicas e o sagrado, são o futuro da nossa cultura e é responsabilidade nossa dentro de Casa passar os ensinamentos salve nossos guerreiros!! Salve nossos mais velhos!!"

---

116 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/510668690115845.

117 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/511184036730977.

O dia 25 de abril foi reservado para a jovem Kaingang Itauany[118], neta da Kujan Dirce Jorge e filha de Lucilene:

- "Sábias palavras Itauany Larissa, aquele que senta pra ouvir seu mais velho, tem garra para defender sua cultura, é roda de sabedoria e compartilhamento envolta da fogueira, tudo está na natureza, só basta sentir com amorr."

Vejamos os comentários da avó Dirce Jorge sobre o vídeo publicado:

- "No ensinamento com os Jovem e criança, nós ensinamos eles que o Museu é uma casa sagrada, aonde é a salvaguarda da nossa história, aonde fica as coisas dos nossos ancestrais, do nossos antepassados porque se nós perder, nós perde a nossa história, é isso mesmo minha guerreira, vamos passar em geração em geração para a nossa cultura e o Museu worikg continua sempre forte e resistindo 💪💪😊🔥."

Vejamos os comentários da mãe Lucilene de Melo:

- "Parabéns filha 🙌🙌 você é filha da terra e honra nosso sagrado com muito amor … que assim sempre seja luta e resistência sempre."

No dia 27 de abril temos um vídeo preparado pelo Kauê Lucas[119], é muito importante contemplarmos a visão das crianças sobre a cultura Kaingang da qual participam:

- "Dando continuidade dos nossos trabalhos, hj vamos de vídeo produzido por Kauê Lucas Kaingang com vários registro ao longo desses 23 anos de Cultura e vem vindo muito mais 😍😍 e amanhã já se prepararem o nosso flautista Marcio Lipu Pereira Jorge vem com os cânticos sagrados 🙏🙏🙏🙏 relembrando e compartilhando grandes momentos na plantação, em eventos, envolta da fogueira somos Museu vivo".

Na programação do mês do índio, no dia 27 de abril temos ainda o depoimento em vídeo da Marisa Jorge, irmã da Dirce Jorge:

- "Hj estamos chegando no finalzinho do mês de Abril e quem chega pra passar um pouco da cultura é Marisa Jorge kaingang deixando aqui um pouco das atividades que são feitas na mata em busca das sementes, para fazer artesanato e todo adorno corporal kaingang, e dessas

---

118 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/511711790011535.

119 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/512858639896850.

caminhada levamos nossos jovens e para ter mais conhecimento. Antes da pandemia fazíamos uma caminhada na trilha com os visitantes para conhecer nossas nascentes e plantas medicinais."

O senhor Antônio Jorge, marido da dona Jandira Umbelino, prestigia o Museu Worikg com o seu depoimento gravado em vídeo[120] especialmente para o mês de abril:

- "Museu worikg trazendo as melhores histórias contada pelo nosso mais velho Nakreré da T.I. vanuire, oitenta e oito anos bem vivido, com muitas lutas, mas grande está sendo suas vitórias O sagrado é isso, ver o senhor nos ensinando sua língua materna, isso não tem preço para o sagrado, desejamos muita saúde e gratidão por todo compartilhamento é lindooo escutar o senhor falar # logo logo tem mais #."

No dia 28 de abril o depoimento é do Marcio[121], marido da Dirce Jorge:

- "Quem vem chegando hj com sua flauta sagrada é o Marcio Lipu Pereira Jorge e falando um pouco da sua cultura Terena e tbm da cultura kaingang."

O mês foi fechado com o vídeo da Susilene em 30 de abril. O texto que o acompanha fala:

- "Boa tarde!! Ao nossos amigos, a todos que acompanha o face do museu worikg sol nascente, hj estamos fechando o mês de abril com nossa gestora e curadora Susilene Kaingang O mês de abril indígena não temos muito que comemorar, pois estamos à mais de um ano de pandemia, perdemos amigos, perdemos parentes.O mundo inteiro perdeu muitos com essa pandemia. Mas temos muito que agradecer por estarmos vivos, com saúde, se cuidando sempre, cuidando dos nossos e deixando para vcs o compromisso de nos encontramos sempre, aqui compartilhando com vcs da nossa cultura kaingang # Se cuidem # VIVA O SAGRADO QUE VIVEMOS."

A fogueira sagrada foi tema da divulgação do Museu no dia 15 de junho. O texto abaixo é acompanhado de um vídeo:

---

120 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/512128569969857.

121 Disponível em: https://www.facebook.com/museu.wowkriwig/videos/513267723189275.

- “Fogueira sagrada que nos aquece, nossa fortaleza está no modo mais simples de se conectar com nossos antepassados, o Coiós aquecido e fortalecido com as forças da natureza.”

Fechamos as apresentações do Museu Worikg no dia 1 de junho de 2021, pois temos na página do Museu uma postagem muito especial sobre a roça e a colheita, são muitas as fotos que acompanham o texto:

- “Quando plantamos na hora certa a colheita é farta e hj a colheita no Coiós foi com o nosso querido Oswaldo Jorge e a nossa kujã Dirce Jorge. Com a mandioca fazemos vários outros alimentos, biju, farinha, bolo de mandioca e por aí vai, e do milho alimentamos nossos animais e tbm fazemos fubá, xerem e canjica, os dois irmãos felizes com o que a Mãe Terra presenteou os alimentos saudáveis. Salve. Salve A Nossa Mãe Terra!!!!”

Figura 16 - Oswaldo Jorge e Dirce Jorge. Colheita da mandioca.

5. Considerações finais

Ao longo das publicações feitas durante a pandemia, o Museu Worikg interagiu com outros museus indígenas, como o Museu Kanindé (Aratuba, Ceará), manifestou luto várias vezes, na maioria de indígenas que perderam suas vidas em decorrência do covid 19, divulgou vários webinários em que as gestoras e curadoras participaram como palestrantes, republicou muitas lembranças de anos anteriores, quando o Museu Worikg recebia a visita de muitas escolas e se apresentava em muitas instituições educacionais e culturais, sempre a convite.

Mas, o principal deste artigo é conhecer a cultura Kaingang e o orgulho do Museu Worikg de apresentá-la para todos, sempre buscando parcerias e o respeito.

Referências

Babosa, Pajé; Pitaguary, Francilene; Melo, Susilene Elias de; Pereira, Dirce Jorge Lipu; Marcolino, Gleidson Alves; Marcolino, Cledinilson Alves. (2020). O sagrado no museu. In: Cury, Marília Xavier (Org.). Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. p. 37-49.

Barbosa, Luiz Bueno Horta. (2019). *A pacificação dos Kaingangs paulistas: hábitos, costumes e instituições desses índios*. 2. ed. Jaú (SP): Códices.

BRASIL. Lei no 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus. Brasília, DF, [2009].

Campos, José da Silva Barbosa de. (2016). Preservação da cultura Kaingang pelo conhecimento dos antepassados. In: Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver. São Paulo: Conselho Regional de São Paulo. p. 58-63.

Campos, José da Silva Barbosa de. (2020). A exposição Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang – de Geração em Geração. In: Cury, Marília Xavier (Org.). Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. p. 89-96.

Comissão Pró-Índio de São Paulo (CPI-SP). Disponível em https://cpisp.org.br.

Cury, Marília Xavier. (2017). Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 7, p. 87-113.

Dolce, Julia. Dirce Lipu Pereira: a pajé Kaingang que voltou a cantar. De olho nos ruralistas. 18/03/2019. Disponível em: https://deolhonosruralistas.com.br/2019/03/18/dirce-lipu-pereira-a-paje-que-voltou-a-cantar/. Acesso em: 12 de junho de 2021.

Ihering, Hermann von. (1911). A questão dos índios no Brazil. *Revista do Museu Paulista*, v. VIII, 112-140.

Krenak, Lidiane Damaceno. (2021). Museu Akãm Orãm Krenak - História, informação, exposição e atividade. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 44–51.

Melo, Susilene Elias, Pereira, Dirce Jorge Lipu (2021). Museu Worikg e as mulheres Kaingang. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 22–33.

Oliveira, Tiago. (2021). A ótica Guarani Nhandewa sobre o papel e significado dos Museus Etnográficos no século XXI. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 34–43.

Pereira, Dirce Jorge Lipu. (2016). Resistência e defesa da cultura Kaingang. In: Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver. São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo. p. 53-57.

Pereira, Dirce Jorge Lipu.; Melo, Susilene Elias de. (2020). Ética – remanescentes humanos em museus. In: Cury,, Marília Xavier (Org.). Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. p. 32-36.

Pereira, Dirce Jorge Lipu; Melo, Susilene Elias de; Marcolino, Itauany Larissa de Melo. (2020). Museu Worikg – Kaingang, T.I. Vanuíre. In: Cury, Marília Xavier (Org.). Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. p. 85-88.

PROJETO AFRO. Disponível em: https://projetoafro.com/sobre/.
. Acesso em 12 de junho de 2021.

SÃO PAULO. https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/ao-vivo-governo-de-sp-anuncia-novas-medidas-para-combate-ao-coronavirus-no-estado/. Acesso: 22 de março de 2021.

A EDUCAÇÃO NO CAMPO DOS MUSEUS NO BRASIL (1932-1958)

Ana Carolina Gelmini de Faria
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-0727-9991

1. Introdução

Umberto Eco, ao se referir à produção da pesquisa acadêmica, sugere: "O importante é fazer as coisas com gosto. [...] há uma satisfação de charadista em encontrar, depois de se ter refletido muito, a solução de um problema que parecia insolúvel" (Eco, 2007, p.3). Essa frase diz muito sobre o itinerário da pesquisa que fomentou esse texto[122]. Como museóloga e profissional que atua no campo dos museus, trabalhei em diferentes instituições museológicas com projetos ou em setores educativos. Percebi que os museus lidam diretamente com os conceitos de memória, identidade e sociedade, mas pouco os exercitam quando se referem às suas trajetórias institucionais, ainda mais no que tange a educação em museus. Perguntava-me com recorrência: Como o debate sobre educação no campo dos museus legitimou essas instituições como espaços de aprendizado no Brasil? A necessidade de refletir os processos de produção, circulação e apropriação de discursos científicos, educativos e culturais levou-me a estudar o campo dos museus como um espaço

[122] O texto aqui apresentado é uma síntese da pesquisa de doutoramento da autora em Educação, na linha de pesquisa História, Memória e Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Para mais detalhes sobre a pesquisa, consultar: Faria, Ana Carolina Gelmini de (2017). *Educar no museu:* o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1932-1958). Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Recuperado em 31 de maio de 2021 de https://lume.ufrgs.br/handle/10183/158339.

relacional, legitimado a promover a educação por meio do exercício museográfico[123].

Para compreender a educação em museus no Brasil precisei localizar quem eram os(as) produtores(as) dos debates sobre o tema e em que espaço no campo situavam, circulavam e se posicionavam. Assim, considerei que as relações a serem investigadas articulavam-se em um campo dos museus[124]. Para tal construção analítica tomei por empréstimo o conceito de *campo* de Pierre Bourdieu: "[...] um campo é um universo em que as características dos produtores são definidas pela sua posição em relações de produção, pelo lugar que ocupam num certo espaço de relações objetivas" (Bourdieu, 2004, pp.170-171).

Organizado e conduzido por agentes e entidades - sistemas posicionais, produtos das interações e práticas sociais dos(as) agentes em um contexto sócio-histórico definido - considerei o campo dos museus um espaço com leis e regras específicas, enquanto, sincronicamente, era influenciado por um espaço social mais amplo. Ao conceber que as relações investigadas se articulavam neste campo me questionei: Como acessá-lo em perspectiva histórica? Qual seria o recorte temporal da investigação proposta? Algumas definições precisaram ser adotadas.

A primeira decisão foi acessar o campo dos museus a partir da atuação de uma categoria profissional, nesse caso, os(as) diplomados(as) como conservadores(as) de museus[125]. No Brasil essa

---

[123] Para Noble (1970 apud Mensch, 1992) as práticas museográficas abrangem as tarefas básicas de um museu, ou seja, a coleta, conservação, investigação, interpretação e exibição dos objetos em salvaguarda na instituição.

[124] Na pesquisa proposta optou-se pelo uso do termo campo dos museus pois, no recorte temporal analisado, o foco era o aprimoramento do trabalho exercido prioritariamente nos museus. A opção conceitual vai de acordo com a análise do pesquisador Ivan Coelho de Sá (2014, p.232): "A mais importante e decisiva reforma curricular do Curso de Museus, quando se percebeu efetivamente uma mudança conceitual de base, ocorreu em 1974-75, aparecendo sintomaticamente nos documentos oficiais o termo Museologia em substituição a Museus. [...] A pesquisa apareceu associada à Museologia, ou melhor, ao campo da Museologia, numa clara identificação da Museologia a um campo específico de conhecimento".

[125] O Curso de Museus, vinculado ao Museu Histórico Nacional, visava formar profissionais especializados para o trabalho nos museus com o título de

formação, implementada em 1932, possui características acadêmicas singulares vinculadas ao Curso de Museus, inicialmente ofertado pelo Museu Histórico Nacional. Cabe ressaltar que a pesquisa não cometeu o equívoco de considerar somente os(as) conservadores(as) de museus diplomados(as) interessados(as) no debate sobre educação em museus, a escolha foi estratégica uma vez que ao acompanhar o itinerário de profissionais com essa formação foi possível identificar outros(as) agentes interessados(as)[126] no aprimoramento do tema no campo dos museus.

Outra importante decisão foi o recorte temporal da pesquisa. Optou-se como marco inicial a fundação do Curso de Museus, em 1932, e, como limite, a realização do Seminário Regional da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) sobre *A Função Educativa dos Museus*, ocorrido em 1958 no Rio de Janeiro, Brasil, promovido pela referida UNESCO com apoio do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Uma concentração de debates foi observada na década de 1950 e essa evidência não é por acaso: o campo dos museus, em âmbito internacional, estava se reorganizando a partir da segunda metade da década de 1940 devido aos eventos da Segunda Guerra Mundial. A produção e disseminação da informação, associada a um dever educativo da nação voltado para um público heterogêneo, ganhava, nesse período, espaço nos museus.

Hoje é difícil conhecer um museu que não ofereça aos seus públicos uma atividade educativa. Podem não dispor de um setor institucionalizado, mas alguma programação sempre se encontra em planejamento ou execução. A Museologia, inclusive, compreende que o encadeamento museográfico é dotado de uma intenção educativa, que

---

conservadores(as) de museus. Somente com a reforma curricular de 1966 esses(as) formandos(as) passaram a ser oficialmente intitulados no Brasil de museólogos(as) (Sá, 2014).

[126] Pela análise documental realizada foi possível identificar a menção e participação de outros(as) agentes atuantes no campo dos museus, tais como: naturalistas; artistas; conservadores(as) de museus autodidatas; arquitetos(as); educadores(as); historiadores(as); restauradores(as); além de organizações como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); Conselho Internacional de Museus (ICOM); ICOM Brasil e Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), por exemplo.

inclui desde a seleção do patrimônio à construção da narrativa das exposições. Em todo processo há a formulação de um discurso a ser disseminado e compartilhado, o que é denominado por Cristina Bruno (2002) de pedagogia do patrimônio.

Para chegarmos a esse patamar um processo de maturação da função social dos museus desenvolveu-se ao longo do século XX e, nessa dinâmica, o tema educação em museus ganhou destaque. Assumir a postura de espaço educador com características próprias exigiu do campo dos museus uma retomada de determinações, escolhas, posições e produções que particularizou a educação em museus. Indícios da primeira metade do século XX estimulam a hipótese de uma operação teórico-metodológica por parte dos(as) agentes e entidades, que atuaram no campo dos museus para sua legitimação como espaço de aprendizado, movimento intensificado pela interlocução com o campo da educação.

Assim, os conceitos de campo, capital simbólico e capital científico de Pierre Bourdieu (1989; 2004; 2007) foram ponto de partida para identificar o campo dos museus como um espaço de relações de partilhas e concorrências que fomentaram sua autonomia. Segundo Chartier (2002), uma das grandes contribuições de Pierre Bourdieu foi a de definir uma dimensão histórica que não fosse estanque, ou seja, torna-se desafio compreender cada momento histórico particular de forma relacional. A construção da narrativa histórica da educação em museus é complexa, articulada e processual, envolvendo diversos(as) agentes e entidades que atuaram na defesa de uma educação de amplo acesso.

Para compreender possíveis abordagens assumidas pelo campo dos museus em relação ao seu papel educativo foram mapeadas pesquisas de diferentes imersões e proposições que poderiam contribuir para um levantamento exploratório sobre o tema, o objeto de estudo e as estratégias de concepção da investigação. Assim, bases de dados sobre teses e dissertações foram consultadas a fim de ter contato com a produção disponibilizada. Para além da pesquisa bibliográfica uma análise documental foi realizada em matérias de jornais, documentos oficiais, livros e artigos da época estudada, bem como depoimentos de antigos(as) profissionais de museus, por exemplo. Entre os acervos pesquisados destacaram-se o Arquivo Institucional e a Biblioteca do Museu Histórico Nacional, instituição em

que era vinculada o Curso de Museus, e o Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS), gerido pelo Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), iniciativa que favoreceu o acesso a documentos não-institucionais, muitos deles reunidos como arquivos pessoais, que revelaram novos contornos para a pesquisa. A investigação se constituiu como uma oportunidade de identificar, contemplar, interpretar e compartilhar os vestígios de um dos capítulos da história da educação em museus no Brasil.

Ao cruzar fontes diretas e indiretas em uma análise de conteúdo três ênfases foram identificadas na produção do campo pela defesa do aprimoramento do papel educativo dos museus: a educação visual, a educação para o povo e a defesa de um projeto de nação assegurado pela instrução pública. A fim de explorar a proposta de educação visual, concebida na temporalidade investigada, os conceitos de visualidade e visível, bem como os recursos de visualização (Guimarães, 2007, 2010; Knauss, 2006; Meneses, 2003, 2005, 2010; Nóvoa, 2003; Pesavento, 2008) foram aportes centrais para o estudo das especificidades da educação em museu. Outro conceito de sustentação foi a concepção de povo. No contexto investigado o termo fora utilizado por diferentes agentes para defender a amplitude da educação promovida nos museus. Percebeu-se que o conceito de povo era associado à ideia de público de forma recorrente, porém com conotações características do momento vivido (Ceravolo, 2012; Mendes, 2015; Pécaut, 1990; Schelbauer, 2005; Tullio, 2002; Velloso, 1987). Observou-se que a partir desses dois destaques foram desenvolvidas diferentes estratégias de aprimoramento da educação em museus. Na conjuntura de espaço público o museu tornava-se instrumento de acesso do povo à nação, auxiliando o Estado na construção da sociedade. Os museus, para os(as) agentes e entidades que compuseram o campo, tinham um papel a cumprir.

2. A Educação em Museus em debate

Ao mapear os(as) agentes do campo dos museus interessados pelo papel educativo das instituições foi possível distinguir três motes enfatizados com recorrência em seus discursos: educação visual; educação para o povo e projeto de nação assegurado pela instrução pública. Essas abordagens foram formuladas em uma relação mútua, a

fim de legitimar os museus como espaços de caráter educativo e com um papel social a cumprir. Ao acompanhar o itinerário desses(as) agentes foram verificadas duas influências muito recorrentes: o protagonismo dos museus norte-americanos no que se referia à educação em museus, fato que determinou a escolha da rota da viagem de estudos de muitos(as) profissionais e, também, as propostas de renovação de ensino estimuladas pela Escola Nova[127] no país.

Bertha Lutz[128], naturalista que atuou no Museu Nacional[129], é uma das agentes que entre as décadas de 1920 e 1940 realizou viagens de estudos a museus norte-americanos a fim de conhecer o funcionamento dessas instituições e seu papel associado ao tema educação. No decorrer de uma visita patrocinada por prêmio concedido pela Carnegie Corporation e Carnegie Endowment for International Peace, em 1932, por intermédio da União Pan-Americana e da Associação Americana de Museus, ela visitou 58 museus em 20 cidades, estudando os departamentos e serviços educativos (Lutz [1932][130] 2008). O interesse pelo tema educação em museus foi potencializado, possivelmente, pelas atividades educativas que o Museu Nacional promovia e que culminaram, em 1927, na criação da

---

[127] As propostas da reforma do ensino na primeira metade do século XX no Brasil, incentivadas pelo movimento da Escola Nova, conhecida também como Escola Ativa ou Escola Progressiva, protagonizaram o aprendizado pela experiência. Educadores que defendiam a renovação do ensino acreditavam que o contato com a vida era um fator expressivo na formação dos(as) alunos(as), pois possibilitaria a construção do conhecimento pelo convívio com o familiar para, assim, alcançar o incomum. Ir ao encontro dos espaços públicos, como os museus, era impulsionar a atividade livre, criativa e autônoma (Peres, 2005).

[128] Bertha Maria Julia Lutz formou-se em *Sciences*, em Paris, na Sorbonne, em 1918. Em 1919, tornou-se secretária do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Mais tarde, atuou como naturalista na seção de Botânica da mesma instituição. Em 1933, obteve o título de bacharel em Ciências Jurídicas pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro (Lopes, 2008).

[129] Fundado por Dom João VI em 6 de junho de 1818 sob a denominação de Museu Real, o Museu Nacional era a instituição científica mais antiga do Brasil. Em setembro de 2018 sofreu um incêndio de grande proporção.

[130] O texto foi escrito em 1932 e impresso em formato de livro somente em 2008.

5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional[131].

Para Bertha Lutz, e muitos(as) dos(as) agentes que atuavam no campo dos museus brasileiro, a visão era o modo de operação que proporcionava o aprendizado nos museus. Esses(as) profissionais(as) defendiam que um dos principais papéis do museu moderno era promover o acesso democrático ao conhecimento por meio desse sentido. Lutz, ao avaliar o papel educativo dos museus a partir da experiência norte-americana, enfatizou o que denominou de "educação visual": técnicas voltadas para montagens expográficas no domínio da instrução pública, que valorizavam o museu como instrumento cultural. Em sua percepção, o controle científico das técnicas museográficas, para a promoção de uma educação voltada no aspecto visual, era radical e transgressor (Lutz [1932] 2008). Essa foi uma discussão que se prolongou nas décadas seguintes no país. O conservador de museus Mário Barata[132], ao cobrir no Jornal Diário de Notícias o Primeiro Congresso Nacional de Museus, realizado em 1956, na cidade de Ouro Preto/Brasil, pelo Comitê Nacional do ICOM, enfatizou que abordagens sobre fadiga ótica e antecedentes do(a) visitante para as experiências visuais propostas nos museus foram temas debatidos no evento (Barata, 1956).

Ulpiano Bezerra de Meneses contribui para a compreensão dos debates realizados na primeira metade e meados do século XX. Para o autor construir uma abordagem a partir da visualidade é assumir o desafio de transformar a "imagem-coisa-ingrediente-da-vida-social" em "imagem-signo-documento" (Meneses, 2003, p.29). Esse processo

---

[131] A 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional, criada em 1927, é considerada pelos(as) pesquisadores(as), até o presente momento, como o primeiro setor educativo de museu no Brasil (Pereira, 2010).

[132] Conservador de museus diplomado (1939-1940). Graduado em Ciências Sociais e licenciatura em História da Arte. Classificado no concurso na carreira de conservador promovido pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) em 1942, com atuação no Museu Histórico Nacional (1942-1954), Museu Nacional de Belas Artes (1942-1947) e no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1947-1954). Professor de Artes Menores do Curso de Museus em 1939 e a partir de 1945, entre outras atividades. (Sá & Siqueira, 2007).

produz um lugar do conhecimento no museu, fomentado pela materialidade na condição de fonte de informação. Manoel Luiz Salgado Guimarães (2010) corrobora com a análise de Meneses (2003) e enfatiza que o recurso da visualização, formulado pelos museus, exige que os(as) profissionais envolvidos(as) não tratem os objetos apenas como dados brutos do real, mas que explorem o acesso à vida social-histórica da sua própria historicidade.

A linguagem visual passou a ser considerada, pelos(as) agentes do campo que investigavam a educação em museus, um recurso capaz de apresentar uma sequência de objetos que, encadeados, narram uma história que estimula a intepretação do vivido. Regina Monteiro Real[133], conservadora de museus que realizou viagem aos Estados Unidos em 1948 a convite do Departamento de Estado, revela em sua obra *Museu Ideal* que "[...] já nos Estados Unidos com finalidade didática, vinham os museus simplificando seus mostruários e salas de exposição. Daí para a estética no campo artístico, científico e histórico, foi um passo" (Real, 1958, pp.5-6).

Os registros da conservadora de museus Nair de Moraes Carvalho[134], que realizou estudos nos museus norte-americanos entre os anos de 1945 e 1946, possibilita-nos identificar estratégias aplicadas no período para que os museus cumprissem seu papel cultural na vida moderna. Entre suas observações destaco o Método Duplo-Museu, sugerido para concentrar o impacto visual sobre o visível e estabelecer estratégias de narrativa para o público. Através do Método Duplo-Museu as técnicas de seleção e disposição do acervo, colocadas em prática, exaltariam os discursos a serem propagados institucionalmente. O método motivava a seleção e disposição do acervo pelo crivo do estético e não pelo valor de documento histórico

---

[133] Regina Monteiro Real matriculou-se no Curso de Museus em 1936, sendo diplomada no final do ano seguinte. Assim que se formou foi nomeada interinamente para os cargos de conservadora e secretária do Museu de Belas Artes. Também atuou de 1955 até 1969, ano de seu falecimento, no Museu Casa de Rui Barbosa. Publicou, em 1958, o livro *Museu Ideal* (Sá & Siqueira, 2007).

[134] Nair de Moraes Carvalho matriculou-se no Curso de Museus em 1935, sendo diplomada em 1936. Funcionária do Museu Histórico Nacional desde 1937, foi professora do Curso de Museus e sua primeira coordenadora, atuando nessa função de 1944 até 1967 (Sá & Siqueira, 2007).

(Faria, 2020). Havia, nessa concepção, o reforço da sacralização de evidências materiais pelo julgamento do belo, único e diferente, bem como a propagação da ideia de que o(a) visitante curioso(a) precisava ser estimulado(a) pela atração visual. As habilidades de arrumação estavam centradas no público geral, pois o desafio era estimular uma sensação de harmonia nas visitações (Carvalho, 19[--]). Essa estratégia foi debatida por diversos(as) agentes e, inclusive, estudada no Curso de Museus.

Em um texto produzido por Carvalho, em 1946, ela também chama a atenção para o cotidiano institucional e os detalhes que poderiam para muitos passar despercebidos, tais como mobiliários tecnicamente perfeitos, cantinas e restaurantes para o público, bem como espaço para apresentações culturais, amplo material de divulgação das exposições, remuneração condizente para o pessoal técnico, fiscal e docente, e, especialmente, por manter o museu aberto à disposição do público em diferentes turnos, incluído o noturno:

> Em geral, os museus [norte] americanos se apresentam como estabelecimentos dotados de todas as condições técnicas precisas: edifícios apropriados, iluminação por sistemas científicos perfeitos, arejamento completo, calefação e refrigeração, não só das dependências como dos próprios mostruários, mobiliários de acordo com os preceitos mais modernos e grande abundância de meios pecuniários, o que lhes permite pagar vantajosamente o seu pessoal técnico e ensinante, compor as exposições definitivas, realizar exposições temporárias e obter colaboração de individualidades nos seus cursos especializados. (Carvalho, 1946, p.3)

O destaque para a educação visual e para diferenciação do aprendizado pelo recurso da materialidade ressalta o papel dos museus voltado para uma abordagem social plural, que passou a ser recorrentemente qualificada pelos(as) agentes que atuavam no campo, como educação para o povo. Essa percepção aparece no relatório de Bertha Lutz que, ao se referir à relação dos museus norte-americanos com o público, apontou: "[...] procuram interessar todas as camadas de

seres humanos, desde a criança até o velho, desde o aprendiz até o pesquisador" (Lutz, [1932] 2008, pp.141-142). O pesquisador Paulo Knauss avalia que "[...] a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão" (Knauss, 2006, p.99).

O crítico de arte, educador e conservador de museus autodidata[135] José Antonio do Prado Valladares[136], em seu livro *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos* (1946), contribui para identificar a responsabilidade dos museus pelos serviços que prestam à coletividade pelo recurso da educação visual. Em sua percepção, o desafio era criar estratégias para atrair o homem médio aos museus e promover o aprendizado pela visualidade. Em uma crônica ao Jornal A Tarde, da cidade de Salvador/Brasil, publicada no dia 14 de setembro de 1946, Valladares esclarece o que compreendia por povo:

> [...] – Que misterioso público é este, talvez alguém pergunte impaciente. Entendemos por público a gente que faz a maioria de qualquer nação, uma gente de mentalidade muito simples que deseja o atraente ou interessante em primeiro lugar. Não cabe aqui expor de novo toda a teoria sobre a finalidade da difusão cultural dos museus. Todavia, para ligeira indicação dos privilégios a que o chamado grosso público tem direito, vamos fazer duas indagações importantes: Quem é que trabalha para os impostos que sustentam os museus financiados pelo poder público? Quem é que forma o número crescido de visitantes, com razão apontado quando se cogita de provar a utilidade dos museus? (Valladares, 1946 apud Cervavolo & Santos, 2007, p.210)

---

[135] Em trabalhos publicados, José Antonio do Prado Valladares se apresentou como "homem de museu" e "conservador de museu" (Ceravolo & Santos, 2007).

[136] José Antonio do Prado Valladares foi bacharel em Direito, crítico de arte, professor, organizador de salões de arte na cidade de Salvador e colaborador do SPHAN. Primeiro representante brasileiro na comissão editorial da revista Museum da Unesco (1948) (Ceravolo, 2012).

Reforça-se que a tentativa de especificar o que se entendia no campo dos museus por povo, bem como a defesa de sua priorização nas ações institucionais, já apareciam em fontes da década de 1930, a exemplo da profissional Bertha Lutz:

> O conceito do museu está em plena evolução.
>
> A evolução se opera no sentido da educação do povo e da democratização cultural. O museu reconhece hoje o seu duplo objetivo de conservador e de ampliador dos conhecimentos humanos e de órgão de divulgação popular. Vários fatores têm influído na evolução dos museus; alguns econômicos, outros científicos, outros sociais. Por um lado, é mais fácil obter subvenções para os museus que desenvolvem programas de educação do povo; por outro, acentua-se a tendência de exigir a retribuição, sob a forma de serviços culturais e populares, dos subsídios pecuniários públicos gastos na manutenção dos museus. A fase recente é constituída pelo estabelecimento dos museus ramais, pelo contato direto dos técnicos com o público e pela abertura dos museus nas horas de lazer dos que trabalham. Estudos importantes vêm sendo realizados a fim de estabelecer quais os métodos educativos mais pródigos em resultados. O elemento subjetivo (o visitante) vem sendo estudado pela primeira vez. [...] As doutrinas filosóficas e os fatores sociais, econômicos e científicos, supracitados, estão produzindo modificações radicais da técnica museológica, abrindo ao museu vastas perspectivas de utilidade pública e oportunidades preciosas de concorrer eficazmente para a disseminação da cultura popular. (Lutz, [1932] 2008, pp.40-41)

Assim, ao cruzar as opiniões de diferentes agentes identifiquei o interesse em pessoas de "mentalidade muito simples" que compõem

uma comunidade. Florisvaldo dos Santos Trigueiros[137], em seu livro *Museus e Educação* (1958), realiza um exercício de classificar o variado público desses espaços, categorizado pelo conservador de museus em estudiosos e pesquisadores; curiosos; e crianças acompanhadas de seus professores. Um dos desafios contemporâneos da educação em museus era o de atender o que denominou de público "analfabeto ansioso por conhecer alguma coisa"[138], inserido por ele no grupo dos curiosos. Em suas palavras:

> Constitui elemento humano que deve ser trabalhado pelos museus, para atingir, dentro da finalidade, uma das mais nobres, que é a de educar o povo, procurando a mentalidade de respeito ao passado, de compreensão pelo que fizeram os nossos antepassados e da consciência do dever que nos cabe de trabalhar efetivamente para o maior desenvolvimento da humanidade (Trigueiros, 1958, p.62).

De acordo com a pesquisadora Guaraciaba Aparecida Tullio (2002), a formulação teórica de uma vontade de educação para o povo já era identificada no Brasil na virada do século XIX para o século XX como um esforço para ordenar o país. Alessandro Araújo Mendes

---

[137] Florisvaldo dos Santos Trigueiros matriculou-se no Curso de Museus em 1949. Desde 1942 era funcionário público do Banco do Brasil e, quando se formou em 1951, este novo ofício foi determinante para a sua trajetória profissional (Sá & Siqueira, 2007).

[138] Destaco que no relatório produzido por Georges Henri Rivière em 1958, referente ao Seminário Regional da UNESCO sobre *A função educativa dos museus,* o tema do analfabetismo e museus é também enfatizado ao considerar a criação de museus para atender as demandas desse público: "Desnecessário definir novamente o problema da educação fundamental das populações analfabetas ou semianalfabetas que vivem em regiões de clima duro e economia insuficiente desenvolvida. Um dos meios que põe em prática é a organização de museus elementares. No entanto, não parece que os estabelecimentos deste tipo têm sido relacionados com os principais museus, cuja experiência pode guiá-los". (Rivière, 1958, p.41. Tradução livre da autora).

(2015) endossa que o tema educação para o povo foi amplamente formulado nos movimentos de renovação do ensino brasileiro da primeira metade do século XX, sobretudo por agentes vinculados à Escola Nova. Soma-se ainda, enquanto referência empírica, as vivências que esses(as) intelectuais tiveram em museus estrangeiros, especialmente do Estados Unidos:

> Tão oportuno foi esse enriquecimento da função social dos museus, somado às duas funções específicas, a de preservar e a de investigar, que recebeu surto imprevisto o seu prestígio junto ao público, pelo contato que se estabeleceu entre eles e a porção mais numerosa da população local. [...]. Não foi, pois, em exagero de turista, mas em comedimento de técnico, que o Prof. VENANCIO FILHO, no seu relatório de excursão aos Estados-Unidos da América [em 1935], afirmou que, nesse país, "tem-se a impressão de que os museus vivem a serviço da educação". [...] Nos Estados-Unidos, mil e um requisitos de organização social já foram conseguidos no sentido dessa ampla compreensão da educação de todos por todos os órgãos em condições de fazê-lo. (Mendonça, 1946, pp.13-14)

A conservadora de museus Sigrid Pôrto de Barros[139] e o educador Edgar Süssekind de Mendonça[140] são exemplos de agentes

---

[139] Sigrid Pôrto de Barros matriculou-se no Curso de Museus em 1947, sendo diplomada em 1949. Funcionária do Museu Histórico Nacional desde 1953, foi chefe da Seção de Pesquisa e Assistência Pedagógico-Museográfica da Divisão de Atividades Educacionais e Culturais do Museu em 1977 e chefe da Seção de Pesquisa Museológica de 1978 a 1981, quando aposentou-se (Sá & Siqueira, 2007).

[140] Edgard Sussekind de Mendonça teve a vida marcada pela dedicação à educação. Participou da criação da Associação Brasileira de Educação e foi um dos signatários do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova. Na década de 1940 foi convidado pela diretora do Museu Nacional, Heloisa Alberto Torres, a se transferir do Ministério da Agricultura para o Ministério da Educação, a fim de

que registraram em publicações seus interesses pela relação entre a educação em museus e o movimento da Escola Nova brasileiro. O educador, com a intenção de se inserir no campo dos museus, apresentou, em 1946, a monografia intitulada *A extensão cultural nos museus*. Nela avalia que os museus brasileiros precisavam agir no processo educativo, ou seja, assumirem que eram instituições a serviço da educação, incentivando a influência recíproca do conjugado museu-escola.

Nesse texto, o autor situa o museu dentro de um conceito amplo de educação, intitulado por extensão cultural e entendida como "[...] a porção maior de um verdadeiro conjunto educacional, a porção que, por assim dizer, sobra do âmbito escolar" (Mendonça, 1946, p.10). Em suas palavras, a extensão cultural nos museus apresentaria como potencial o atendimento a todas as idades, o que permitiria, inclusive, acolher crianças, adolescentes e adultos fora da escola, papel esse que lhe desafia a propor uma educação generalizada. Edgar Süssekind de Mendonça avaliou que os museus brasileiros precisavam agir intencionalmente no processo educativo, ou seja, assumirem que eram instituições a serviço da educação. Os museus encontravam-se ainda em uma fase preparatória, em experimentações que proporcionassem o contato com as necessidades educacionais de seu público.

Com perspectivas muito próximas, a conservadora de museus Sigrid Pôrto de Barros, em 1958, publicou o artigo *O Museu e a Criança*, nos Anais do Museu Histórico Nacional. O texto, em 1963, foi também publicado na Revista do Ensino do Rio Grande do Sul[141]. Nas primeiras linhas, Barros revela sua percepção do museu como instrumento para a Escola Ativa, ou seja, afirma-o como um recurso diferencial para a vinculação do aprendizado com os aspectos culturais e sociais representados nas exposições:

---

atuar no corpo técnico do setor de educação da Seção de Extensão Cultural no Museu Nacional (Souza, 2011).

[141] A Revista do Ensino era um veículo de destaque da imprensa pedagógica. A publicação tinha por objetivo orientar professoras, em especial as do ensino primário, ao saber pedagógico científico e instrumental, disponibilizando para os leitores diretrizes, legislações e materiais didáticos (Bastos, Lemos & Busnello, 2007).

> O passado dos museus tornava-os órgãos de preservação e pesquisa. Contudo, modernamente, o conceito vai-se ampliando e eles passam a lançar mão de recursos eficientes que os credenciam junto à Pedagogia, constituindo atualmente um dos melhores meios usados pela *Escola Ativa*, sobretudo em países em que o pequeno nível cultural do povo, não exclui a curiosidade do espírito e o desejo de progresso. Ligados que estejam a qualquer ramo do conhecimento humano, preparam o acesso do povo à nação da sua própria classificação nacional e dão a informação exata sobre o seu lugar e função na grande comunidade humana. O ensino meramente verbal, exaustivo e improfícuo, cedeu lugar a métodos de realizações e experimentações (Barros, [1948][142] 1958, p.46. Grifo da autora).

Segundo Barros ([1948] 1958), os museus favoreciam significativamente para o ensino de História e, consequentemente, proporcionavam um conhecimento da época em que viviam. Aos museus caberia, segundo ela, aguçar no público a capacidade de investigação, interpretação e crítica dos fatos históricos. Peres (2005) identifica que temas como educação e democracia, educação e vida, aptidões e capacidades individuais, interesse e necessidades das crianças, desenvolvimento infantil, valorização da experiência e métodos ativos de ensino, entre tantos outros, ganharam atenção nos debates e produções dos pensadores vinculados à Escola Nova. Os museus tornaram-se oportunidades empíricas dessas premissas, tanto para educadores(as), como para os(as) conservadores(as) de museus. Sigrid Pôrto de Barros, ao vincular os museus às práticas da Escola Ativa, problematizava a necessidade das visitações, sobretudo escolares, adaptarem o aprendizado às fases de desenvolvimento e às variações individuais das pessoas. Para os dois agentes, a distinção dos

[142] O volume IX dos Anais do Museu Histórico Nacional, impresso em 1958, foi organizado em 1948. Esse hiato entre produção e impressão se deu devido a obrigatoriedade de espera na lista de atendimento da Imprensa Nacional, editora do periódico.

museus centrava-se na oportunidade de promover o contato com a materialidade, experiência que daria ao visitante autonomia na produção do conhecimento.

Para Daniel Pécaut (1990), os intelectuais no Brasil, com destaque os das décadas de 1920 a 1940, envolveram-se intensamente com o problema da identidade nacional e das instituições, tendo a educação como pauta recorrente em seus estudos e projetos. Os museus, para os(as) agentes que atuavam no campo, tinham um papel a cumprir: a associação da educação visual com a educação para o povo compunha um projeto de nação assegurado pela instrução pública. Na condição de espaços públicos, essas instituições auxiliavam o Estado na construção da sociedade. Nessa perspectiva, identificou-se que os motes educação visual, educação para o povo e os museus como instrumentos de instrução pública reforçaram a legitimação do museu como espaço de aprendizado no Brasil.

As propostas de educação em museus no século XX suscitaram necessidades complexas e impulsionaram a fundamentação de conhecimentos adquiridos pelos estudos e práticas experimentadas por esses(as) agentes nos museus. Esse movimento proporcionou o (re)pensar de novas estratégias metodológicas que, somadas ao reconhecimento da função social dos museus, possibilitaram o fortalecimento dos estudos da Museologia. Pesquisas com esse enfoque são necessárias, pois permitem-nos conhecer em profundidade o itinerário da formulação da Museologia como ciência, a contribuição social dos museus em diferentes escalas temporais e a visibilidade de uma história da educação em museus ainda pouco explorada no Brasil.

Ao acompanhar agentes que se diplomaram como conservadores(as) de museus identifiquei em suas publicações que o debate sobre a educação em museus estimulou tratativas que legitimaram o museu como espaço de educação e comunicação de massa. A preocupação, naquele momento, era reforçar a competência do museu em transmitir mensagens para o povo centrada na educação visual, função que exigiu dos(as) agentes que atuavam no campo dos museus estratégias e soluções aplicadas. Pelas pistas encontradas foi possível identificar dois eixos investidos para a legitimação dos museus como espaço de aprendizado: a) a intensificação das pesquisas sobre o patrimônio, com ênfase na documentação museológica, com vistas à fortalecer a produção de informação sobre os objetos, ênfase

defendida e difundida prioritariamente pelos(as) conservadores(as) de museus; b) as soluções expográficas que estimulariam a educação visual pelo patrimônio, investigação protagonizada pelos(as) diversos(as) profissionais de museus (conservadores(as) de museus, naturalistas, pedagogos(as), por exemplo). Os dois eixos exigiram investimento de capital científico para imersões investigativas, trocas e vivências de experiências, bem como produção de habilidades/ competências que contemplassem as novas demandas expressas naquele contexto.

As soluções teórico-metodológicas voltadas para o processo de documentação e pesquisa museológica foram apropriadas pelos(as) conservadores(as) de museus diplomados(as) como uma de suas aptidões. Muitos(as) profissionais exaltavam a seriedade do trabalho de classificação, catalogação e pesquisa do objeto, uma vez que esse encadeamento produzia a informação associada à materialidade. Para a conservadora de museus diplomada Dulce Ludolf[143], pesquisa e divulgação eram duas atividades básicas que fomentavam a vida dinâmica dos museus contemporâneos. Entretanto, para a profissional, a divulgação era um desdobramento da pesquisa. Nesse sentido, o ato de pesquisar ganhava destaque no desencadeamento da técnica de museus:

> Pesquisar não é fácil, e para que se possa fazer algum trabalho sério nesse sentido tornam-se necessários um preparo prévio e conhecimento do assunto. Daí necessitarem os museus de técnicos especializados nos diferentes setores em que se acham divididas suas coleções. A divulgação é uma consequência natural da pesquisa. Nos centros de estudos como os museus, em que os conservadores se dedicam a

[143] Dulce Cardozo Ludolf matriculou-se no Curso de Museu em 1940 e formou-se em 1941. No ano seguinte, foi classificada no concurso para cargos na carreira de Conservador promovido pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) e, após atuar no Museu Nacional, compôs, em 1944, o quadro funcional efetivo do Museu Histórico Nacional na Seção de Numismática. Professora do Curso de Museus, foi vice-diretora do Curso de Museologia - UNIRIO em 1983-1984 e coordenadora de 1984-1988 (Sá & Siqueira, 2007).

> pesquisas diárias, a divulgação assume uma importância fundamental. (Ludolf, [1952][144] 1964, p.193)

O processo de produção de conhecimento, vinculado à materialidade na condição de fonte, é para Meneses (2010) uma das características do museu moderno. Essa operação aproximou os museus dos procedimentos acadêmicos e dotou, a própria instituição, de atividades científicas:

> [...] O conhecimento não mais se produz especulativamente a partir de pressupostos teológicos, teóricos ou filosóficos, mas do sensível é que se chega ao inteligível: daí a consolidação das coisas materiais como documentos, fontes de informação. Desta postura, surgem traços que marcam os museus ainda hoje. Antes de mais nada, a própria noção de coleção, não como um conjunto disparatado de objetos, mas como uma série sistematicamente organizada de "fontes". Para responder a tal exigência de sistematicidade, a melhor maneira de adquirir as fontes é a coleta de campo (orientada por um projeto prévio) e não a procura casual ou aleatória. [...] A própria noção de preservação de coleção está associada à necessidade de manter os acervos disponíveis para renovar os conhecimentos que ele permite produzir. A primeira operação que o acervo se submete é a classificação. Sem a classificação, o acervo é morto. (Meneses, 2010, p.24)

A análise do autor evidencia que a seleção, classificação, investigação e preservação dos objetos é uma série sistematizada de

[144] O volume XIII dos Anais do Museu Histórico Nacional, impresso em 1958, foi organizado em 1948. Esse hiato entre produção e impressão se deu devido a obrigatoriedade de espera na lista de atendimento da Imprensa Nacional, editora do periódico.

ações que potencializam a materialidade enquanto fonte de informação nos museus. Ressalto que essa era uma operação já anunciada na disciplina Técnica de Museus do Curso de Museus, que destacava esse processo como resultado da pesquisa concebida pela equipe técnica da instituição. Não é de estranhar que os conservadores de museus diplomados Florisvaldo dos Santos Trigueiros (1958) e Regina Real (1958) tenham dedicado em seus livros, publicados na conjuntura do Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, um espaço exclusivo para debater sobre a importância da documentação e pesquisa museológica. Nesse sentido, ao(a) conservador(a) de museus caberia fomentar, pela produção de conhecimento sobre o patrimônio, a função educativa dos museus vinculada ao visível. Porém, a conservadora de museus diplomada Regina Real salienta em seu livro *Museu Ideal* (Real, 1958, pp.21-22):

> Aos que trabalham em museus é absolutamente indispensável o sentimento estético. Não adianta apenas o conhecimento profundo do material para uma perfeita classificação. Tudo será inútil se faltar ao técnico, ao administrador, a sensibilidade, o amor às coisas que o cercam. [...]. Ao técnico de museu, além dessa virtualidade, é exigida também a competência. Terá de justificar suas tendências, saber criticar com bom senso, sem preferências pessoais. Deve, pois, viver o ambiente do museu: a "alma mater" que nele se cultua. Há, aí, corpo e alma. Corpo nos objetos das coleções, alma no que eles exprimem; corpo na organização, alma na bela aparência; corpo na luz, na cor das paredes, na ventilação adequada, alma no bem-estar sentido; corpo, enfim naqueles que zelam, alma nos que os dirigem e orientam. O progresso dos museus, como fator social e educativo, depende muito da preparação profissional de seus componentes. Quanto maior for sua proficiência, maior a influência exercida. O objetivo de seu trabalho deve ser: contribuir para o entendimento mútuo entre a sociedade e o museu. Não há dúvida que o museu

> bem organizado atrai o visitante. Como chegar a isso?

Regina Real (1958) demonstra que a classificação e pesquisa museológica são processos triviais para a produção de conhecimento sobre o objeto, mas o exercício dos museus, na promoção do aprendizado pela educação visual, consubstancia-se quando é desenvolvido, concomitantemente, estratégias de divulgação do patrimônio cultural. O movimento que conduziu a projeção do museu para além de um espaço de guarda foi gradual e determinou novas convenções. A conservadora de museus ao se referir às técnicas de apresentação anuncia que as soluções em debate passaram a priorizar uma narrativa fundamentada na estética visual resultante do prognosticado e do circunstancial - uma vez que não somente o objeto tem a atenção profissional, mas também o público.

Nas publicações dos(as) profissionais de museus sobre divulgação do acervo, um dos primeiros assuntos anunciados é a arrumação do museu, atividade que envolve a primeira tomada de decisão: o que mostrar ao público? Em quatro documentos distintos produzidos por profissionais de museus brasileiros (Barroso, 1951; Carvalho, 19[--]; Lutz, [1932] 2008; Valladares, 1946) identifiquei, entre as novas técnicas de arrumação das salas expositivas e apresentação dos objetos, a referência ao Método do Duplo-Museu. Como referido anteriormente, esse era um método sugerido para concentrar o impacto visual sobre o visível e para estabelecer estratégias de narrativa para o público.

Nessa perspectiva, defendia-se que os elementos que compõem uma exposição deveriam ser meticulosamente pensados: vitrines, paredes, manequins, topografia das salas, iluminação, espaços entre portas e janelas e pés direitos. Segundo Gustavo Barroso[145], professor disciplina Técnica de Museus do Curso de Museus e por décadas

[145] Gustavo Barroso foi um intelectual que se singularizou no Brasil pela forte campanha travada em defesa das relíquias esquecidas: os objetos, compreendendo-os como representações de um nacionalismo vinculado à tradição e à memória. Foi membro da Academia Brasileira de Letras e diretor do Museu Histórico Nacional nos períodos de 1922-1930 e 1932-1959, a segunda gestão interrompida pelo seu falecimento (Magalhães, 2009).

diretor do Museu Histórico Nacional, "[...] procura-se ao mesmo tempo emocioná-lo [o(a) visitante] e educá-lo, de modo que seu passeio através das coleções expostas seja o mais frutuoso possível no sentido moral e intelectual" (Barroso, 1951, p.52). A relação entre a arrumação dos museus e a percepção visual do(a) visitante ganhou destaque nas observações empíricas, investigações e debates do campo dos museus. A disposição dos objetos poderia causar a fadiga da visão. O excesso, seja pelo amontoamento, ou mesmo como resultado de métodos empregados, destruía, como advertiu o docente, o "valor pedagógico dos objetos" (Barroso, 1951, p.32). Na fundamentação do conteúdo ministrado são elencados os princípios indeclináveis para uma boa exposição:

> 1) Efeito estético dos próprios objetos.
> 2) Efeito estético de sua colocação.
> 3) Facilidade de visão e exame pelo público.
> 4) Boa e clara etiquetagem.
> 5) Proteção dos objetos contra as intempéries.
> 6) Defesa dos mesmos contra descuidos de visitantes e roubos.
> 7) Preferência dos melhoramentos graduais sobre as reformas subversivas.
>
> [...] O efeito estético da colocação dos objetos depende em grande parte da maneira como sua natureza permita colocá-los: em plintos, peanhas e pedestais; em mostruários e vitrinas; pendurá-los às paredes.
>
> 1º caso-Os plintos, peanhas e pedestais podem ser de pedra, metal ou madeira. Seu estilo deve corresponder ao das peças que suportam. Suas proporções devem dar impressão de estabilidade e harmonia. É aconselhável sempre a maior simplicidade.
>
> 2º caso - A questão das vitrinas é mais complexa. As feias e maldispostas prejudicam grandemente a

> exposição dos objetos e o conjunto das salas. Cansam o visitante. Sobretudo as que obrigam a se curvar, abaixar ou pôr-se na pontinha dos pés. O arranjo das vitrinas com bom gosto e propriedade produz efeito contrário, desperta o interesse e dá um sentimento de harmonia. (Barroso, 1951, pp.32;37)

Cabe destacar que para estimular uma educação visual nos museus, métodos complementares passaram a ser debatidos e aprimorados nas instituições. O recurso da palavra passou a ser mais explorado para contextualização dos objetos. As etiquetas e os impressos de apoio - catálogos, folhetos, guias de visitantes - passaram a ser produzidos como recursos de apoio a visitação, pois facilitariam o exame do público. Os(as) agentes que debatiam a educação em museus defendiam, ainda, métodos dinâmicos, que explorassem o som e o movimento, tornando-se elementos muito atraentes nos museus que os empregam. Mendonça (1946) sugere o que denominou provisoriamente de museu animado, ou seja, método em que a exposição fornecerá, pelos objetos, o tema central e, em torno da técnica cinematográfica, temas variados seriam contextualizados e desdobrados. Os filmes, de poucos minutos, contribuiriam na interpretação pedagógica dos(as) visitantes.

Observa-se, assim, que as proposições para educar nos museus buscavam conceber soluções teórico-metodológicas que estimulassem a educação do povo pelos sentidos, sendo a visão um dos mais estimulados. As soluções debatidas envolveram o Método Duplo-Museu - concentrando o impacto visual sobre o visível e direcionando uma narrativa preestabelecida para o público; métodos para controlar a fadiga da visão - como a confecção de dioramas, vitrines para um tipo específico de coleção, a seriação do material, a ordem cronológica e os efeitos de cor e luz; métodos para controlar a orientação do público - através da harmonização do objeto e circulação do público a fim de potencializar o valor pedagógico dos objetos; e recursos para auxiliarem a educação visual nos museus - como o recurso da palavra (etiquetas, catálogos, folhetos, guias de visitantes) e os recursos visuais e sonoros de métodos dinâmicos (utilização de fitas cinematográficas nas salas de exposição, cinema educativo e serviços de propaganda). Ainda que algumas estratégias concebidas pelo campo dos museus

sejam hoje revisadas criticamente, ressalta-se que as soluções teórico-metodológicas voltadas para a educação em museus tiveram grande importância por constituírem um conhecimento próprio do campo, fundamentado tanto em aspectos científicos, como na experiência empírica.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A circulação dos(as) agentes no campo dos museus e a presença de entidades que compõem esse microcosmo estimularam o debate de novas funções para o museu contemporâneo, influenciados por um espaço social mais amplo. O tema da educação em museus ganhou fôlego nesse decurso, pois foram identificadas particularidades no aprendizado com objetos na condição de patrimônio. Agentes apostaram que debates e práticas desse viés intensificariam as condições práticas da autonomia do campo dos museus.

Cabe ressaltar que esse estudo não pretende sugerir a afirmação de que os debates e as práticas sobre a educação em museus se deram a partir das décadas estudadas. Investigações demonstram que, no Brasil, existiram experiências com ênfase no aprendizado nos museus desde o final do século XIX e que se consolidaram no século XX. Porém, identifiquei que, a partir da década de 1930, o empenho em investigar e qualificar o aprendizado nos museus tornou-se generalizado, ou seja, um interesse de muitos(as) agentes e entidades do campo dos museus, ganhando destaque nacional e internacional.

Após a investigação é possível acentuar possíveis motivações para esse interesse do campo dos museus, as quais destaco: a retomada da qualidade cognitiva dos objetos; o interesse crescente pelo acesso do público aos museus, até então pouco estudado pelos(as) agentes, uma vez que o campo priorizava as funções voltadas à preservação do acervo; e um projeto de nação que intencionava propagar uma identidade comum por meio da educação.

O desejo de se reunir e debater sobre educação em museus cada vez mais foi intensificado, culminando nos eventos realizados pela UNESCO na década de 1950. O Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, realizado em 1958 no Rio de Janeiro/Brasil é um exemplo desse esforço. A participação dos(as) profissionais brasileiros(as) foi de suma importância para a realização

do evento e, respectivamente, de grande contribuição para suas formações, pois os museus cariocas foram cenários para debates e trocas de experiências sobre o tema educação em museus. A escrita dos(as) profissionais brasileiros(as) desse período evidencia dois movimentos: (1) acesso e participação aos debates nacionais e internacionais sobre o papel educativo dos museus; (2) o exercício de constituir caminhos reflexivos e práticos sobre a educação em museus.

Ao me deparar com o final do processo da pesquisa, algumas percepções sobressaem. Acredito, após percorrer as evidências, que os debates e soluções sobre a educação em museus no período investigado foram decisivas para as circunstâncias hoje delineadas no campo dos museus. Se atualmente tem-se o entendimento de que a existência dessas instituições se centra na participação e envolvimento do público, crédito deve ser conferido às estratégias que visavam romper com uma função de museu limitada às práticas de preservação do acervo museológico. A crescente valorização da função educativa dos museus motivou agentes a (re)pensarem o papel do museu no mundo contemporâneo e, gradativamente, a cada ruptura, legitimá-lo como espaço de aprendizado, descentralizando a atenção unidirecional aos objetos para também considerar outro elemento central desses espaços culturais: o(a) visitante.

Referências

Barata, M. (1956). "Museu e educação visual" de Wolfgang Pfeiffer. Artes Plásticas. *Jornal Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1956.

Barros, S. P. (1958). O Museu e a Criança. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. IX. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 46-73. [? 1948]. Recuperado em 31 de maio de 2021 de https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/19.

Barros, S. P. (1963). O Museu e a criança. *Revista do Ensino*, Rio Grande do Sul, 12 (94), 148-150.

Barroso, G. (1951). *Introdução à Técnica de Museus*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/ Gráfica Olímpica.

Bastos, M. H. C., Lemos, E. A., & Busnello, F. (2007). A Pedagogia da Ilustração: uma face do impresso. In Bencostta, M. L. (org.). *Culturas escolares, saberes e práticas educativas*. São Paulo: Cortez. 41-78.

Bourdieu, P. (2007). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

Bourdieu, P. (2004). *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense.

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.

Bruno, M. C. O. (2002). A Museologia como uma Pedagogia para o Patrimônio. In *Ciências e Letras*. Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. 31(1), 87-97.

Carvalho, N. de M. (1946). *Cópia,* Rio de Janeiro, Brasil. [Núcleo de Memória da Museologia no Brasil do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Coleção Nair de Moraes Carvalho (NMC)].

Carvalho, N. de M. (19[--]). *O Método do Duplo-Museu*, 5fls. [Núcleo de Memória da Museologia no Brasil do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, *Coleção Nair de Moraes Carvalho* (NMC)].

Ceravolo, S. M. (2012). Uma análise sobre museus na década de 1940: o estudo de José Antonio do Prado Valladares. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 19(2), 769-773. Recuperado em 1 de junho de 2021 de https://www.scielo.br/j/hcsm/a/89HJQrbdVJhnfVmdc3sjmQj/?lang=pt.

Ceravolo, S. M., & Santos, D. C. dos (2007). Apontamentos sobre José Antonio do Prado Valladares - "um homem de museu". *Cadernos do CEOM*, 26(1), 195-221. Recuperado em 1 de junho de 2021 de https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2025.

Chartier, R. (2002). Pierre Bourdieu e a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, 139-182. Recuperado em 4 de junho de 2021 de https://www.scielo.br/j/topoi/a/ySBnkYQ8HFqq9PMSbc68Cyn/?lang=pt&format=pdf.

Eco, U. (2007). *Como se faz uma tese.* Portugal: Editorial Presença.

Faria, A. C. G. de. Por uma educação visual a partir dos objetos: debates sobre o método duplo-museu aplicado às exposições. *Revista História da Educação*, 24(1). Recuperado em 4 de junho de 2021 de https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/99233/pdf.

Guimarães, M. L. S. (2010). Expondo a História: imagens construindo o passado. In Guimarães, M. L. S., & Ramos, F. R. L. (orgs.). *Futuro do Pretérito:* Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Expressão Gráfica Editora. 34-49.

Guimarães, M. L. S. (2007). Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista*, 15(2), 11-30. Recuperado em 2 de junho de 2021 de https://www.scielo.br/j/anaismp/a/74kqkTXJNGhkmtPCSMndxJF/?format=pdf&lang=pt.

Knauss, P. (2006). O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, 8(12), 97-115. Recuperado em 2 de junho de 2021 de http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406.

Lopes, M. M. (2008). Convite à leitura: "o conceito do museu está em plena evolução". In Miranda, G. G. de, Santos, M. J. V. da C., Estevão, S. N. de M., & Fonseca, V. M. M. da (orgs.). *A função educativa dos Museus*. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 19-23.

Ludolf, D. C. (1964). Nova Diretriz para o Museu. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. XIII. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 189-200. [Volume atribuído ao ano 1952]. Recuperado em 31 de maio de 2021 de https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/23.

Lutz, B. M. J. (2008). *A função educativa dos Museus*, 1932. Adaptação de Miranda, G. G. de, Santos, M. J. V. da C., Estevão, S. N. de M., & Fonseca, V. M. M. da (orgs.). *A função educativa dos Museus*. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã.

Magalhães, A. M. (2009). *Troféus da guerra perdida. Um estudo histórico sobre a escrita de si de Gustavo Barroso*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado em 1 de junho de 2021 de http://objdig.ufrj.br/34/teses/745444.pdf.

Mendes, A. A. (2015). O Movimento da Escola Nova e a educação do povo e dos filhos da elite brasileira. *9º Encontro Internacional de Formação de Professores e 10º Fórum Permanente de Inovação Educacional*, Aracajú, 8(1). Recuperado em 1 de junho de 2021 de https://eventos.set.edu.br/enfope/article/view/1425.

Mendonça, E. S. de (1946). *A extensão cultural nos museus*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. (Série Museu Nacional publicações avulsas). Recuperado em 2 de junho de 2021 de https://www.museunacional.ufrj.br/semear/docs/Livros/livro_MENDONCA-EDGAR.pdf.

Meneses, U. T. B. de (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 23(45), 11-36. Recuperado em 2 de junho de 2021 de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-01882003000100002&script=sci_abstract.

Meneses, U. T. B. de (2010). O museu e a questão do conhecimento. In Guimarães, M. L. S., & Ramos, F. R. L. (orgs.). *Futuro do Pretérito*: Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Expressão Gráfica Editora, 13-33.

Meneses, U. T. B. de (2005). Rumo a uma "História Visual". In Martins, J. de S., Eckert, C., & Novaes, S. C. (orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 33-56. Recuperado em 2 de junho de

2021 de https://document.onl/documents/meneses-ulpiano-rumo-a-uma-historia-visual.html.

Mensch, P. (1992). Modelos conceituais de museus (e suas relações com o patrimônio natural e cultural). *Boletim do ICOFOM-LAM*. Buenos Aires - Rio de Janeiro.

Nóvoa, A. (2003). Textos, imágenes y recuerdos. Escritura de "nuevas" historias de la educación. In Popkewitz, T. S., Franklin, B. M., & Castro, M. A. P. (orgs.). *Historia cultural y educación: ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*. Barcelona - México: Ediciones Pomares, S.A., 61-84.

Pécaut, D. (1990). *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a ação.* São Paulo: Ática.

Pereira, M. R. N. (2010). Educação Museal: entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado em 2 de junho de 2021 de http://www.unirio.br/ppg-pmus/copy_of_marcele_regina_nogueira_pereira.pdf.

Peres, E. (2005). A Escola Ativa na Visão de Adolphe Ferrière: elementos para compreender a Escola Nova no Brasil. In: Stephanou, M., & Bastos, M. H. C. (orgs.). *Histórias e memórias da educação no Brasil*, Petrópolis: Vozes, 114-128.

Pesavento, S. J. (2008). O mundo da Imagem: território da história cultural. In Pesavento, S. J., Santos, N. M. W., & Rossini, M. de S. (orgs.). *Narrativas, imagens e práticas sociais*: percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, 99-122.

Real, R. M. (1958). *Museu Ideal.* Belo Horizonte: Tipografia da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro Regional de Pesquisas Educacionais.

Rivière, G. H. (1948). *Seminario regional de la Unesco sobre la fución educativa de los museos*. UNESCO; ICOM.

Sá, I. C. (2014). Institucionalização das práticas museológicas: oitenta anos do Curso de Museus. In Magalhães, A. M., & Bezerra, R. Z. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012).* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

Sá, I. C., & Siqueira, G. K. (2007). *Curso de Museus - MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

Schelbauer, A. R. (2005). O método intuitivo e lições de coisas no Brasil do século XIX. In: Stephanou, M., & Bastos, M. H. C. (orgs.). *Histórias e memórias da educação no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 132-149.

Souza, N. P. B. de (2011). O papel dos euclidianos cariocas na monumentalização de Euclides da Cunha. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH*, São Paulo.

Trigueiros, F. dos S. (1958). *Museu e Educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti.

Tullio, G. A. (2012). José Veríssimo: a defesa da educação nacional. *II Congresso Brasileiro de História da Educação*, Natal.

Valladares, J. A. do P. (1946). *Museus para o povo:* um estudo sobre museus americanos. Bahia: Publicações do Museu do Estado da Bahia/ Ministério da Educação e Saúde.

Velloso, M. P. (1987). *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.

O *EDIFÍCIO 34* SOB UMA PERSPECTIVA MUSEOLÓGICA-PATRIMONIAL: APONTAMENTOS SOBRE AÇÕES EXPOSITIVAS NO PASSADO/PRESENTE

Emanuelly Mylena Velozo Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-0203-432X

Sabrina Fernandes Melo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
https://orcid.org/0000-0001-5259-3360

> *Uma exposição pode ser pentadimensional: ela é a soma das dimensões da tridimensionalidade da cultura material e do espaço físico, a participação cognitiva como uma quarta dimensão e a criatividade como a quinta* (Padilla apud Cury, 2005, p. 369).

1. Introdução

O presente capítulo é um recorte da pesquisa em andamento, no âmbito do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco - PPGAV UFPB/UFPE, que tem como objetivo analisar o *Edifício 34,* monumento arquitetônico localizado na cidade de João Pessoa, Estado da Paraíba, Brasil, enquanto palimpsesto[146] para o campo das Artes Visuais. Como recorte da pesquisa, este capítulo

[146] Termo utilizado no estudo de objetos, da arquitetura e das cidades como detentor de várias camadas de tempo e história, a fim de interpretar o monumento como fonte visual e documental que narra processos históricos da cidade. A alegoria do palimpsesto associada aos monumentos arquitetônicos pode ser considerada como uma maneira de ver as obras, ou seja, uma imagem arquetípica para a leitura do mundo (Pesavento, 2004, p.26).

objetiva identificar algumas práticas museais, ações expositivas e atividades artísticas/culturais sediadas no *Edifício 34* em diferentes momentos históricos. São elas: exposições de arte realizadas pela *Confederação Católica* entre 1918-1920 e exposições de arte feitas pela *Galeria Casarão 34* entre 2018-2019.

Como área de conhecimento em crescente expansão e em diálogo com a Museologia e a História da Arte, a história das exposições de arte são importantes instrumentos para a compreensão e divulgação das práticas artísticas, museais e curatoriais diante da institucionalização da arte na Paraíba e no Nordeste brasileiro. As investigações sobre a história das exposições, curadorias e acervos de arte no Nordeste brasileiro é ainda incipiente, necessitando de novas investigações e publicações que possam garantir uma leitura crítica dessas práticas, assim como sua paulatina consolidação e ampliação. Neste sentido, o Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI) da UFPB, tem desenvolvido, desde 2018, o projeto de pesquisa "Fora do Eixo: história das exposições e acervos de arte (in)visibilizados", vinculado ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC), produzindo ao longo dos anos, artigos sobre as exposições e acervos de arte na Paraíba e Nordeste, projeto com o qual esta pesquisa está em diálogo e colaboração[147].

A cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba situada na região Nordeste do Brasil, teve seu Centro Histórico tombado em 2009 e abrange 502 edificações na cidade Alta e Cidade Baixa, totalizando 370 mil m² de tombamento. O tombamento abarca vinte e cinco ruas, o marco zero da cidade, conhecido como *Porto do Capim* e seis praças, sendo que em uma delas, especificamente na Praça Dom Adauto localizada na cidade Alta, está situado o *Edifício 34*[148], tombado

[147] O Projeto de pesquisa é coordenado pelo Prof. Dr. Robson Xavier da Costa e Profa. Dra. Sabrina Fernandes Melo, docentes do PPGAV UFPB/UFPE e conta com a participação de discentes e bolsistas da graduação em Artes Visuais da UFPB e discentes do PPGAV sob orientação dos professores.

[148] O *Edifício* foi tombado em 2009, é protegido pela Lei nº 9.040/2009 e pelo Decreto Estadual nº7.819/1978, emitido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba - IPHAEP, Órgão Estadual que conserva e preserva o patrimônio material e imaterial do estado. Segundo o documento de pré-análise do Órgão, o edifício está incluído no grau de preservação de Conservação Total (CT), diretriz que restringe a alteração do

em 2009. O *Edifício 34,* sob uma perspectiva museológica e patrimonial, abrigou/abriga diversas atividades culturais, artísticas e expográficas no decorrer de sua trajetória e, portanto, tornou-se um monumento importante para o entendimento da memória e da história do patrimônio, das Artes Visuais e das ações expográficas na cidade de João Pessoa.

O *Edifício 34* foi construído em 1918 para receber a antiga sede da *Confederação Catholica,* instituição que realizou diversas atividades artísticas e culturais até 1921, onde passou por uma reforma na fachada para abrigar o jornal *A imprensa*, que encerrou suas atividades em 1968*.* Em meados dos anos de 1980, o edifício recebeu a primeira edição do *Salão Municipal de Artes Plásticas* - SAMAP, importante evento artístico bianual realizado até os dias atuais. Desde 2013, funciona no edifício a *Galeria Casarão 34*[149], instituição de caráter público vinculada à Prefeitura de João Pessoa (PMJP) e primeira galeria de arte da cidade, no âmbito do setor público, a desenvolver atividades exclusivamente no campo das Artes Visuais com foco na arte contemporânea.

O *Edifício 34*, hoje considerado patrimônio da cidade de João Pessoa, foi palco - e ainda é - de diversas ações museológicas e museográficas[150]. Entretanto, é importante destacar que ele não foi construído especificamente para funcionar como museu, galeria de arte ou espaço expositivo. De acordo com Aurora León (2008) a

---

edifício sem consulta prévia e proíbe sua demolição (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba - IPHAEP, 2020, p.2) Para maiores informações consultar: http://portal.iphan.gov.br/pb/pagina/detalhes/550. Acesso em: 15/10/2020.

[149]O site do *Casarão 34* administrado pela FUNJOPE e Prefeitura: http://antigo.joaopessoa.pb.gov.br/secretarias/funjope/casarao34/. Acesso em 18/06/2021.

O Facebook oficial: https://www.facebook.com/galeriacasarao34. Acesso em 18/06/2021.

O Instagram oficial: https://www.instagram.com/casarao34/. .Acesso em 18/06/2021.

[150] "O questionamento crítico e teórico do campo museal é a museologia, enquanto que o seu aspecto prático é designado como museografia. Para cada um desses termos não existe apenas uma, mas várias definições que se transformaram com o passar do tempo" (Desvallées, 2013, p.22).

estrutura arquitetônica desde o projeto arquitetônico até a finalização e realização de exposições são aspectos importantes e indissociáveis dos sentidos cultural e artístico da instituição.

Desde a criação do ICOM – Conselho internacional dos Museus – pela UNESCO em 1946, as construções museais foram centradas na salvaguarda das coleções, e passaram por transformações na medida em que se desenvolveram novas funções (Montaner, 2003). Numa perspectiva museal, o 'espaço apropriado' para fazer uma exposição foi ampliado, e pode ser delimitado pela sua:

> musealização, ou seja, pela sistematização das propriedades comunicativas que têm as construções humanas, sejam elas materiais ou imateriais: ecomuseus e museus "de região" ou "de território" estende sua abrangência até extensões bem maiores do que um mero espaço delimitado por paredes, muros ou cercas (Julião, 2008, p. 14).

Portanto, nos campos da museologia e do patrimônio, é possível observar uma expansão dos conceitos de museus e exposições. Nos museus, uma das atividades que justificam sua tipologia e sua função, são as exposições, sejam elas permanentes, temporárias, itinerantes ou virtuais. Os prédios dos museus podem ser construídos especialmente com finalidade museal, prédios de valor histórico ou artísticos, casas ou outros equipamentos urbanos adaptados, como é o caso do *Edifício 34*, espaço que congrega patrimônio, museologia e arte.

O presente capítulo, dividido em quatro seções - sendo a primeira esta introdução - toma o *Edifício 34* como eixo para refletir sobre a contribuição deste monumento, sede de diferentes instituições artístico - culturais em recortes temporais distintos. O texto discorre sobre as exposições de arte realizadas no edifício em um espaço de tempo de um século, onde a segunda parte do presente texto trata da *Confederação Católica* e as exposições realizadas entre 1918 e 1920 para, em seguida, investigar as ações e estratégias das novas exposições realizadas na *Galeria Casarão 34* entre 2018 e 2019, e tendo como quarta e última parte algumas considerações finais. Tais ações expositivas e estratégias curatoriais serão vistas a partir da metodologia da pesquisa histórica, documental e estudos de caso sob

uma perspectiva qualitativa. Como fontes principais, além de levantamento bibliográfico e pesquisa de base teórica, foram analisados arquivos de jornais e documentos consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional; no arquivo e reserva técnica do Museu Casa de Cultura Hermano José (MCCHJ) e do Centro Cultural São Francisco, sendo essas duas últimas instituições culturais localizadas em João Pessoa-PB.

2. O Palacete das Artes e as Exposições da *Confederação Católica* (1918-1920)

O patrimônio arquitetônico e cultural pessoense possui grande valor paisagístico e artístico, pois congrega construções de diferentes períodos da história da capital e diversos estilos arquitetônicos como o barroco, o rococó, o maneirista a arquitetura colonial, eclético, *art nouveau, art déco* entre outros. O Palacete da *Confederação Católica,* construído em 1918 a pedido do arcebispo Dom Adauto, além de formar e educar pessoas de maneira artística e cultural, dentro dos parâmetros religiosos, materializa em sua construção, hoje patrimônio arquitetônico tombado, o estilo eclético[151].

O edifício da *Confederação Católica* (figura 1) foi palco de diversas exposições de pintores de renome e funcionou como uma espécie de galeria de arte, instituição cultural e museu de peças sacras, além de abrigar um dos primeiros cinemas de João Pessoa. Nos arquivos do Centro Cultural São Francisco há uma série de *Annuarios Eclesiasticos* que descrevem as atividades desenvolvidas pela *Confederação* no qual o volume II, escrito pelo cônego Francisco Severiano e publicado em 1919, relata que:

> No louvável intuito de dar maior impulso à ação social católica da sua arquidiocese, S. Excia. Revma.,

[151] Como movimento artístico, o ecletismo ocorre na arquitetura durante o século XIX. Por volta de 1840, na França, em relação à hegemonia do estilo greco-romano surge a proposta de retomada de modelos históricos como, por exemplo, o gótico e o românico. É uma corrente que mescla diversos estilos arquitetônicos na tentativa de criação de uma nova linguagem. A feição eclética na arquitetura se deu através da inserção de elementos neoclássicos como pilastras, balaústres, estátuas, colunas (Melo, 2011, p. 40).

> o Sr. Dom Adaucto, fez construir este anno na cidade metropolitana um *vasto e elegante prédio* para sede das associações catholicas de homens da capital, circulo catholico dos operários, assembléas geraes das mesmas associações e sala especial para diversões, com palco e um ótimo cinematographo *pathé* (Severiano, 1919, p.1009. Grifo nosso).

Este item discute algumas atividades artísticas e museais realizadas pela *Confederação* entre 1918 e 1920, momento de transformações culturais na malha urbana da cidade com inúmeras reformas, chegada de arquitetos e especialistas de diferentes áreas, além de mudanças na estrutura das instituições católicas[152].

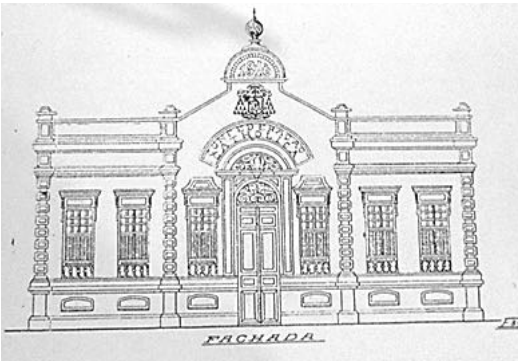


Figura 1: Primeiro projeto do monumento, construído para ser sede da Confederação Católica, em 1918. Detalhe da fachada.
Fonte: Arquivo da Arquidiocese da Paraíba.

[152] A elevação da Diocese para Arquidiocese da Paraíba em 1914, promoveu um aumento na autoridade para reformas e criar novas instituições. Neste mesmo período, chegaram na cidade alguns arquitetos do exterior para dar início às obras de reforma urbana como os italianos Pascoal Fiorillo, Hermenegildo Di Lascio e Giacomo Palumbo, assim como profissionais de outras áreas do conhecimento da cidade, como José Américo, Epitácio Pessoa, entre outros, na tentativa de configurar uma nova imagem urbana em diálogo com a ideia de modernidade e progresso, como nas artes, na antropologia, na história entre outras (Guedes, 2006, p.79-80).

A primeira atividade cultural encontrada na documentação consultada e realizada e no Palacete da *Confederação Católica* foi em 7 de fevereiro de 1919, noticiada pelo jornal *O Norte*[153]. A matéria relata que, após a missa, o arcebispo Dom Adauto e outras personalidades, juntamente com o público, se encaminharam ao Palacete para a inauguração da mostra de objetos religiosos doados para uma exposição:

> A's 2 e 35, dava entrada o srº arcebispo no Palacete da Confederação Catholica, á praça do Carmo, onde se acha a exposição de valiosos objetos offertados ao preclaro antistite. Acompanharam s.exc. o clero e o exmo. Sr. Presidente do Estado, com outras pessoas gradas. [...] Dentre os objetos em exposição no lindo palacete da Confederação Catholica, merecem destaque os seguintes: uma cadeira pontifical de custo de 4.000$000 [...] Um ornamento branco, oferecido pela Sociedade de S. Vicente de Paulo; um roxo, pela comissão, representando os fiéis da Archidiocese; um branco, pelo Colégio Diocesano Pio X; três ricas ornamentarias, pelo Colégio de N. S. das Neves; um lindo genuflexório pela Casa de Caridade de Campina Grande; um rico ornamento cor de lhama, pelas Irmãs da Sagrada Família, do Collegio de Santa Rita de Areia, e uma custosa escrivaninha pelo monsenhor Walfredo Leal (O Norte, 1919, p.1).

Pela notícia acima, nota-se que o espaço funcionava também como um museu de arte sacra, que exibia objetos raros e valiosos ofertados para o *preclaro antistite,* do latim 'bispo ilustre', como cadeiras pontificais, genuflexórios, escrivaninhas e ornamentos doados por vários grupos e instituições religiosas. A comparação do espaço com um museu já em 1918, ocorre devido a guarda e exposição de objetos raros, da presença de público nas exibições, do valor de

[153] Esse periódico, fundado em 1908, foi um importante jornal paraibano, sendo um dos mais antigos em circulação diária no Brasil com mais de 100 anos de história (De Brito, 2020).

mercado atribuído aos objetos, considerados como representantes da identidade da instituição que os salvaguardava. Ao serem expostos e ao se produzir narrativas sobre tais objetos, é perceptível seu caráter museológico, pois, dentre outros aspectos: "o objeto museológico é aquele que foi retirado do seu contexto natural ou circuito econômico e/ou funcional, adquirindo um estatuto diferenciado" (Cury apud Meneguetti, 2016, p.24).

Os objetos adquiridos e expostos eram escolhidos de acordo com os critérios e parâmetros da instituição católica, que percebiam a cultura e a arte como aspectos importantes para seus processos educativos. As exposições realizadas na *Confederação* representavam um evento importante na cidade, ao provocar uma movimentação local, de membros da igreja, políticos da época como a presença do governador nomeado no período da República Velha como 'Presidente do Estado'.

Reforçando a importância da arte e da cultura para a instituição, o Palacete possuía uma galeria e liceu de artes, destinado ao aprendizado e ensino de ofícios artísticos como aulas de desenho e pintura. A galeria ou espaço expográfico do Palacete da *Confederação* recebeu exposições de pintores reconhecidos nacional e internacionalmente, sendo que, em algumas dessas exibições, também ocorria comercialização das obras nas '*feiras d'arte*', uma iniciativa importante para a movimentação do mercado e da crítica de arte local.

Como primeiro exemplo de uma exposição de arte sediada no Palacete, tem- se a exposição das obras do pintor alagoano Virgílio Maurício[154], realizada em agosto de 1919. O pintor era reconhecido no circuito da arte, pois participava de exposições nacionais e internacionais realizadas na França e Bélgica (Nascimento, 2013,

[154] A biografia de Virgílio Maurício é pouco conhecida, sendo escassos os dados publicados em dicionários ou livros sobre a arte brasileira. Nasceu na cidade de Lago da Canoa, no estado de Alagoas, e iniciou sua carreira de pintor aos 15 anos. Estudou também medicina e era crítico de arte em alguns jornais, entre eles o *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Fez exposições em diversos estados brasileiros, como Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Recife, além de expor também em outros países. Dava palestras e publicou livros, entre eles sua tese de conclusão da faculdade de medicina sobre a mulher, o nu e a moral (Nascimento, 2013, p. 273-279).

p.277). A *Confederação Catholica*, portanto, vinha se consolidando como espaço importante para a crítica e no mercado de arte, com a passagem de vários pintores e desenhistas reconhecidos e através da comercialização das obras:

> Está marcado para o próximo domingo o encerramento da exposição do aclamado pintor Virgílio Mauricio. O ato será solene e efetuar-se-á às 17 horas daquele dia com a presença de pessoas representativas do nosso mundo social e político. Terminará, portanto, depois de amanhã a atraente feira d'arte da Confederação Católica – a nota sensacional destes últimos meses da Paraíba elegante (O Norte, 1919, p.1).

Ainda sobre a exposição de Virgílio Maurício, a crítica jornalística pessoense elogiou o pintor como o "senhor de sua palheta que transforma e agita os sonhos e as dormências do céu", com um traço "definido e resoluto" e o "artista perfeito, calmo e genialmente traduzindo as próprias comoções, mergulhando na severidade do acaso" (O Norte, 1919, p.2).

Em 10 de agosto de 1920, Virgílio Maurício volta ao Palacete para mais uma exposição. O jornal *O Norte* publicou uma matéria intitulada *Exposição de Pinturas* em que, no dia 09, efetuou-se a inauguração com telas de Virgílio Maurício, que veio com seu 'discípulo' que também expôs, o pintor Amadeu Medeiros. No primeiro dia da exposição, houve a venda da obra *Outomnal.* Essa nova fase de Virgílio e Amadeu, segundo a crítica da época, se direcionava para estudos e experimentos sobre pinturas de paisagens.

Dois dias após o início da exposição de Virgílio e Amadeu, a crítica da exposição foi publicada na primeira página do jornal *O Norte*. Ela focou em análises das obras de Virgílio e menciona os quadros *Après le Rêve* (figura 2), 1912 e *L'heure du Gouter*, 1914. O texto crítico também destaca quatro pinturas de paisagens feitas por Virgílio: a já referida *Outomnal, Manhã de Luz*, *Crepúsculo na Floresta* e *Melancolia* - inclusive, a paisagem *Manhã de Luz* exposta nesse período foi adquirida pelo governo da Paraíba (Nascimento, 2013, p. 277). Tais obras não foram encontradas em acervos online, entretanto, é possível

visualizar sua composição através das descrições das críticas, ricas em detalhes.

Figura 2: Uma das pinturas da exposição de Virgílio em 1919 na Confederação Católica, intitulada "Après le Rêve" (1912).
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.[155]

Na tela *Outomnal* relata-se que a paisagem vem do extremo sul brasileiro onde a luz se torna um elemento central na análise crítica e visual da composição que apresenta um "irisado de uma luz fosca e barrenta, reluz aos efeitos da luz solar que se encobria na floresta de uma absoluta e completa perfectibilidade". (O Norte, 1920, p.1). A tela *Crepúsculo na Floresta* é descrita com ênfase na descrição da natureza: "admiramos a intensidade do sol que se encachoeira pelos interstícios do bosque, coroando-o daquele esplendor que faz de cada árvore, um santo gigantesco". O texto crítico apresenta um breve comentário sobre algumas obras expostas do pintor Amadeu Medeiros, são elas: *Enchente, Sol de Primavera, Paisagem, A beira do Lago*, e duas *Marinhas,* nas quais, segundo a crítica é possível vislumbrar as paisagens de Recife "colhidos amorosamente e transladados com carinho para as suas telas, cheias de tranquilidades e santitudes". (O Norte, 1920, p.1). Em resumo:

> Ambos (Virgílio e Amadeu) trazem a feição de paisagistas, estudando, observando e sentindo, nos

[155] Disponível em: http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/. Acesso em: 19/12/2020.

> seus múltiplos e fascinantes aspectos, a Natureza [...] Sentimos, ao defrontar-lhe a obra - (Virgílio) o artista perfeito, calmo e genialmente traduzindo as próprias comoções, mergulhando na severidade do caso, ou nos deslumbramentos do meio dia dos trópicos. Estam-lhe fortemente nalma as grandes emoções. Por uma predisposição peculiar, Virgilio Mauricio notabilizara-se por seus estudos de nú artístico, Ahi estão as duas criações – Aprés le Réve e L'Heure du Gouters [...] Que a Parahyba, zelando a sua nomeada de cavalheirismo, seja-lhes propicia aos seus intentos de batalhadores da Arte, são os nossos desejos (O Norte, 1920, p.1).

O texto crítico, assinado com as iniciais "A.R" direciona a análise para as sensações e detalhes pictóricos das obras presentes na exposição. A crítica não menciona o espaço no qual as obras estavam inseridas, sobre sua disposição e expografia no salão do Palacete. O enfoque incide sobre o processo de elaboração das obras pelos 'mestres' que as executaram, configurando, segundo a crítica, a principal atração do evento. O texto destaca ainda o papel do crítico nas exposições: "Eis, em rápida síntese, o resultado da nossa observação, embora superficial e profana [...] A crítica, sabemos nós, é apenas o reflexo do temperamento do observador" [...] (O Norte, 1920, p. 01).

Outro pintor que também frequentou o espaço de exposição do Palacete foi o pintor pernambucano Balthazar da Câmara[156]. Sua participação ocorreu após a aclamada exposição de Virgílio, porém, não como artista para expor suas obras, mas como professor de artes contratado para ensinar técnicas de desenho e pintura:

---

[156] A vida e obra de Balthazar da Câmara também é escassa de informações, mas sabe-se que nasceu e morreu em Recife (1890-1982) e que foi, além de pintor, professor de artes plásticas. Participou de diversas exposições Gerais de Belas Artes em meados dos anos 1920 e início dos anos 1930 no Rio de Janeiro. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22212/baltazar-da-camara. Acesso em: 18/06/2021.

> O conhecido pintor pernambucano, Balthazar da Câmara, cuja competência e engenho a Parahyba conhece através de seus bellos quadros, vai estabelecer nesta cidade aulas de pintura, desde o ensino rudimentar até os trabalhos que exprimem arte. A escola pictural do sr. Balthazar da Câmara deverá ser instalada no edifício da Confederação Catholica, à praça do Carmo [...] (O Norte, 1920, p.1).

A mesma notícia compara os desenhos e técnicas de Balthazar à famosos pintores da História da Arte, o que justificaria sua presença na capital e contribuiria para a formação de jovens pintores (as) ao "proporcionar a infância e a juventude estudiosa de nossa terra meios de se educarem na triunfadora arte de Raphael Sanzio e Leonardo da Vinci" (O Norte, 1920, p.1). No início do século XX, na cidade de João Pessoa, as temáticas das Artes Visuais nas exposições e no ensino das técnicas de pintura transitavam entre os estilos artísticos do século XIX, o neoclassicismo, em alusão ao Renascimento italiano. Neste estilo, o nu feminino e as paisagens, expostas pelas obras de Virgílio Maurício e Amadeu Medeiros, eram os temas preponderantes nas pinturas. Como pode-se notar, as exposições relatadas não recebiam nomes e tampouco os nomes dos responsáveis pela curadoria e organização da exposição são revelados nas matérias de jornal, portanto, não é possível afirmar se havia ou não curadoria - ou se eram os próprios artistas que organizavam o projeto expográfico das suas obras, ou se essa organização era realizada pela equipe da instituição.

Essas exposições mostram que João Pessoa possuía um circuito artístico ativo no início do século XX, que movimentava pintores, público, mercado e crítica de arte. Por mais que ainda não tenha sido encontrado relatos da época de curadoria ou outros processos expográficos com mais detalhes, como título da exposição, quantidades de obras ou outros aspectos, percebe-se pelas matérias que as exposições, tanto de objetos raros como as de arte, eram eventos de importância e *status* social, que tinham como público e visitantes o arcebispo, o governador e outros políticos e personalidades da época. Portanto, esse primeiro momento de exposições representa uma notável parte da memória e da história da arte paraibana.

Após 1920, o *Edifício 34* passou por reformas e iniciou suas atividades com o jornal *A Imprensa,* em 1921. Cem anos depois, em 2018, ano do seu centenário - o edifício não é mais nomeado ou reconhecido como Confederação Católica, mas como *Galeria Casarão 34*. A proposta do item a seguir é analisar três exposições que ocorreram no âmbito da Galeria, identificando diferenças e outras interpretações das Artes Visuais, neste mesmo edifício, em um lapso temporal de cem anos, já no século XXI.

3 A *Galeria Casarão 34*: Exposições de Arte Contemporânea entre 2018 e 2019

O espaço expositivo do *Edifício 34* outrora denominado Palacete da Confederação Católica e atualmente denominado *Galeria Casarão 34* (Figura 3) aproxima-se dos moldes do 'Cubo Branco', alegoria feita por O'Doherty (2002) das novas e modernas galerias de arte difundidas da metade do século XX até a contemporaneidade. O cubo branco se aproxima da "pura estética e da ética", ao abrigar um novo tipo de arte em diversas categorias e suportes, onde o objeto de arte se transforma em meio e a ideia que o cerca geralmente é o fim: "as ideias são mais interessantes que a arte" (O'Doherty, 2002, p.3). De acordo com Maria Ignez Franco:

> As antigas exposições, que exibiam todo o acervo existente no museu, foram aos poucos sendo substituídas por mostras que traziam aos visitantes uma seleção de sua coleção, de acordo com o que fosse considerado mais representativo de cada temática abordada. Ambientes exageradamente decorados deram lugar a espaços mais neutros. Os objetos passaram a ser expostos com mais espaço ao redor, privilegiando a observação de cada um separadamente. Textos explicativos e etiquetas contendo informações complementares também foram aos poucos sendo introduzidos (Franco, 2018, p. 30).

Figura 3: Fachada atual da *Galeria Casarão 34,* João Pessoa, PB.
Fonte: Diário PB[157].

Discorrer sobre a forma como o espaço expositivo da *Galeria* se encontra é importante para entender as novas maneiras de conceber o espaço, as obras, a expografia e o papel da arte contemporânea na ressignificação destes conceitos. Neste diálogo, é possível analisar o papel e a influência de críticos, marchands, curadores, pesquisadores, historiadores da arte, museus, salões, galerias, imprensa, revistas de arte sobre os trabalhos e eventos artísticos e a circulação, difusão e consumo das obras de arte (Meneguetti, 2016, p. 32). Portanto, ao problematizar os espaços expositivos na contemporaneidade é preciso questionar os diferentes agentes envolvidos no sistema da arte, pois a arte contemporânea:

> Redireciona os espaços museais (e das galerias) e suas expografias, onde artistas, curadores e críticos discutem os formatos expositivos utilizados na contemporaneidade em contraponto a expografia tradicional, propondo outros meios de difusão, outros formatos, suportes onde a obra se relaciona com o público de diferentes maneiras, com apresentações verbo-visuais diferenciadas com a

[157] Disponível em: https://diariopb.com.br/casarao-34-traz-de-volta-salao-municipal-de-artes-plasticas-para-centro-historico/. Acesso em: 19/06/2021.

> utilização de mídias digitais e outros recursos possíveis (Souza, 2019, p.94).

A *Galeria Casarão 34* é dirigida pela Fundação Cultural de João Pessoa - FUNJOPE, vinculada à Prefeitura Municipal, tendo editais de fomento próprio, mas que também é aberta para a realização de exposições via outros editais e prêmios. Um de seus objetivos é expor artistas contemporâneos, principalmente em início de carreira e abrir espaço para discentes em formação/recém-formados dos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UFPB. A Galeria recebe artistas visuais de diferentes regiões do país para exposições, formações através de cursos e pesquisas sobre crítica e curadoria de arte.

Além das características de como o edifício é gerido e o modo como funciona hoje, há também alguns aspectos que o espaço da *Galeria* possui que são interessantes de serem relatados neste tópico: o *arquitetônico* e seu estilo eclético que representa um período da cidade, além do edifício ser, como já dito, patrimônio material da cidade, o *histórico-cultural*, através da sua trajetória que abrigou e abriga até os dias atuais uma rotina artística, através de exposições, aulas de pintura, apresentações de dança, teatro e circo, editais e prêmios para artistas (nacionais e regionais) além de oficinas, palestras e debates na área das artes visuais; a *construção de um acervo artístico próprio*, além de possuir o espaço principal de exposições, há também salas de palestras, espaço para cursos e oficinas no piso superior e uma biblioteca de arte em construção (Silva, 2020). Assim como várias instituições e centros de arte e cultura, a *Galeria* resiste se mantendo com recursos públicos que nem sempre são suficientes para as atividades básicas.

Em 2019, a *Galeria* inaugurou seu Edital[158] de ocupação, destinado à premiação e exposição de trabalhos de artistas e curadores. Premiou quatro projetos - inclusive duas das três

---

[158] Edital n. 009/2018, intitulado: *I Concurso para seleção e premiação de propostas de exposições temporárias da Galeria Casarão 34.* O edital e todos as outras etapas estão disponíveis neste link: https://transparencia.joaopessoa.pb.gov.br/#/licitacoes?id=2700. Acesso em:19/06/2021.

exposições tratadas a seguir fizeram parte do referido Edital. Para este capítulo, dentre as inúmeras exposições e curadorias realizadas na Galeria desde o ano de sua fundação em 2013, o recorte temporal compreendido entre 2018 e 2019. Momento recente da história artístico - cultural - patrimonial do Edifício 34, e um período em que o Casarão e suas atividades foi também atingido pelas mudanças na forma de expor e receber os públicos devido a Pandemia do Covid 19 iniciada em 2020.

As exposições e curadorias analisadas serão as seguintes: *Iminência da Tragédia* (2018) exposição coletiva com curadoria de Fabrícia Jordão e Talita Trizoli, *Corpo (*2019) exposição individual de Larissa Gomes e *Contos de Curiosidades Artificiais e Naturais* (2019) exposição coletiva com curadoria individual de Rita do Monte. As três exposições retratam temas e projetos expográficos diferentes nos mais variados suportes e linguagens das Artes Visuais, além de evidenciarem a presença de mulheres nos trabalhos de curadoria e nos trabalhos artísticos - uma realidade diferente daquela observada nas exposições realizadas no Palacete da *Confederação Católica* há um século atrás na qual a presença masculina era preponderante.

A exposição *Iminência da Tragédia* (2018) aconteceu através do prêmio da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, nomeado *Prêmio Funarte Conexão e Circulação Artes Visuais*[159]*,* cujo eixo foi São Paulo-João Pessoa. Em São Paulo, a exposição ocorreu na Galeria Mario Schenberg – Complexo Cultural Funarte, e em João Pessoa, na *Galeria Casarão 34.* Os seis artistas selecionados atuam entre o Sul, Sudeste e Nordeste: Denise Rodrigues (SP), Fabiana Faleiros (RS/SP) , Marta Penner (DF-PB), Marina Zilbersztejn (SP), Noara Quintana (SC-SP) e Potira Maia (BA/PB).A exposição contou com obras de variadas linguagens e suportes, como acrílicas sobre tela, serigrafias, impressão digital, carimbos, instalações, entre outros, cada uma com olhares e vivências de mundo manifestadas através da realidade comum da visualidade, mas com sentidos e interpretações de mundo diferenciadas.

[159] Para ter acesso ao edital ou saber mais sobre o Prêmio FUNARTE Conexão, clicar no link abaixo: https://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-conexao-circulacao-artes-visuais/. Acesso em: 19/06/2021.

O eixo SP/JP teve o objetivo de proporcionar um espaço de trocas artísticas entre as regiões, ao divulgar os trabalhos e a visão das artistas que produzem de João Pessoa para São Paulo e vice-versa, em uma tentativa de ampliar os olhares e vivências que muitas vezes se tocam e se tornam semelhantes. A curadoria de *Iminência de Tragédia* considera estratégica a circulação da mostra por São Paulo e João Pessoa justamente por serem próximas - não geograficamente - mas por possuírem problemas sociais, econômicos e políticos semelhantes.

Diante das "urgências do nosso tempo", as artistas apresentam em suas produções a constatação da "falência dos modos de vida", além de tentativas de mapeamento do mundo e proposições utópicas para o futuro[160]. Ainda de acordo com as curadoras, Fabrícia Jordão diz que as obras foram selecionadas a partir de artistas que apresentavam em suas produções um olhar político para o contexto em que estavam inseridas. "Em nenhuma delas vamos ver algo panfletário. As obras tocam na questão política, mas não abrem mão dos aspectos plásticos"[161].

Uma das obras que fizeram parte da exposição foi a da artista visual Potira Maia em *Ensaios sobre a Lucidez* (2018), comporta por uma série de pinturas feitas a partir de fotografias tiradas do seu cotidiano. Uma das pinturas, realizadas com tinta acrílica, a artista faz uma composição de imagens cotidianas, ambientadas em um ambiente urbano que remete a bares de rua, com cadeiras de plástico, transeuntes e carros. A partir da imagem central, a artista usa o recurso de aproximação para representar as cenas que aparecem ao fundo, que agora compõem a centralidade das duas imagens compostas por um cachorro e a outra por uma mulher (Figura 4).

---

[160] Para mais informações sobre a exposição e a vida e obras das seis artistas que participaram, acessar: http://portais.funarte.gov.br/artes-visuais/exposicao-%E2%80%98iminencia-de-tragedia%E2%80%99-chega-a-funarte-sp/. Acesso em: 15/06/2021.

[161] Ver mais em: https://rotaprincipal.com.br/exposicao-iminencia-de-tragedia-traz-artistas-para-galeria-casarao-34/. Acesso em: 15/05/2021.

Figura 4: Ensaios sobre a Lucidez (2018) de Potira Maia. Acrílica sobre tela, dimensões variadas.
Fonte: Instagram da Galeria Casarão 34

A exposição *Corpo,* realizada em 2019, foi fruto do primeiro Edital[162] de ocupação da *Galeria* com exposições temporárias a partir da FUNJOPE e da Prefeitura Municipal. A artista selecionada foi Larissa Rachel Gomes, que também atua como professora da Universidade Regional do Cariri - URCA no curso de graduação em Artes Visuais. Nessa exposição individual, o processo de criação da docente e artista visual transita entre antigos fazeres femininos, como a costura e o bordado[163], trazendo a série intitulada *Bonecas de Trapos* (Figura 5), tema central da exposição que contou com outros suportes como roupas íntimas, instalações que usam todo o ambiente da galeria -

[162] O primeiro Edital de Ocupação está disponível em: https://transparencia.joaopessoa.pb.gov.br:8080/licitacoes/visualizar-arquivo?id=15152.

[163] Que eram antigamente conhecidas como "prendas". Ver mais em: http://www.urca.br/novo/portal/index.php/latest-news/46029-professora-do-curso-de-artes-visuais-da-urca-expoe-na-galeria-casarao-apos-aprovacao-em-concurso-. Acesso em: 14/06/2021.

inclusive o piso - aquarelas e desenhos em tecidos e diagramas do corpo feminino. A artista trabalha com as possibilidades do tecido e com a reativação de antigos fazeres na contemporaneidade, trazendo uma composição do "universo doutrinador do feminino, uma forma de (re)inventar e brincar com suas formas e conceitos[164]".

Figura 5: Bonecas de Trapos (2019), recorte da exposição de Larissa Gomes na Galeria Casarão 34.
Fonte: Site da URCA[165]

A artista, em entrevista para o *Jornal Portal Correio,* traz duas questões que podem ser pensadas a partir de suas obras. A primeira, se

[164] Além do Instagram da Galeria, o Facebook Galeria Casarão 34 também funciona para divulgar as exposições, eventos, oficinas e palestras. O texto da divulgação da Larissa Gomes está disponível em: https://www.facebook.com/galeriacasarao34/photos/a.695278473916808/2438427026268602. Acesso em: 14/06/2021.

[165] Disponível em: http://www.urca.br/novo/portal/index.php/latest-news/46029-professora-do-curso-de-artes-visuais-da-urca-expoe-na-galeria-casarao-apos-aprovacao-em-concurso-. Acesso em 14/06/2021.

relaciona "aos corpos femininos e sua deformidade imposta pelos padrões sociais" já que a exposição foi pensada para atingir o público feminino. A artista comenta ainda sobre sua ligação com as bonecas e os questionamentos sobre o corpo feminino: "tenho essa ligação desde a infância com a boneca, que nos apresenta a doutrinação em forma de brinquedo, seja diante dos padrões corporais das barbies ou a ideia de maternidade precoce das bonecas do tipo bebê"[166].

Por fim, a exposição intitulada *Contos de Curiosidades Naturais e Artificiais,* realizada em 2019 fez parte da premiação do mesmo Edital de Ocupação[167] que premiou a exposição *Corpo*. Foram seis artistas que moram/atuam na Paraíba: Caballero (PB), Madalena (PB), Manuela Arruda (PB), Rodrigo Lacet (PB), Stephanie Soares (PB) e Tiffanie Podeur (PB) e dois com participação especial: Marcelo Moscheta (SP) e Marlene Almeida (PB) com curadoria de Rita de Monte (PB). É interessante notar mais uma vez nas exposições contemporâneas da *Galeria* uma presença, em sua maioria, de mulheres na produção das obras e no projeto expográfico.

A exposição *Contos de Curiosidades* foi montada e organizada nos antigos moldes dos gabinetes de curiosidades, que se tornaram populares e reconhecidos nos séculos XVI e XVII em países da Europa. Ulpiano Meneses (1994) traz a perspectiva em que eles eram dispostos em uma montagem de diversos modelos miniaturizados de uma totalidade. Objetos de outros países que eram vistos como exóticos trazidos pelas embarcações, artefatos da natureza, flora e fauna, além da cultura material de um passado distante, eram expostos lado a lado nas paredes, bancadas e armários desses espaços. A curadora da exposição, Rita do Monte, relata: "eram espaços que reuniam mistérios do Novo Mundo, e apresentavam o que existia de mais importante na ótica dos colecionadores"[168].

---

[166] Ver em: https://portalcorreio.com.br/galeria-casarao-34-recebe-exposicao-de-larissa-rachel/. Acesso em: 15/05/2021

[167] O primeiro Edital de Ocupação está disponível em: https://transparencia.joaopessoa.pb.gov.br:8080/licitacoes/visualizar-arquivo?id=15152.

[168] Pra ver mais fotos da exposição Contos de Curiosidades, ver o Instagram da Galeria: https://www.instagram.com/p/B3E8sIOpX1_/. Acesso em: 16/06/2021.

A exposição (Figura 6) teve uma curadoria que se inspirou em variados aspectos dos gabinetes de curiosidades, onde utiliza, por exemplo, todo o espaço da parede para expor as obras - umas ao lado das outras, praticamente coladas - além de ter usado uma iluminação amarelada, para dar ênfase a coloração sépia que remete aos papéis e outros materiais antigos. A expografia também conta com uma antiga escrivaninha que possui pequenas miudezas, como frascos e pequenos desenhos que podem ser vistos com o auxílio de uma lupa, remetendo à rotina e aos materiais que eram utilizados na época dos gabinetes. No geral, contou com pinturas, serigrafias, aquarelas, fotografias, bordados, desenhos, colagens, ilustrações e outras linguagens do corpo humano, animais, plantas, paisagens e outras visualidades que fazem parte de uma interrelação entre as artes visuais, ciências da biologia e da natureza.

Figura 6: Visão geral da exposição Contos de Curiosidades.
Fonte: Instagram *Galeria Casarão 34*

O recorte das três exposições acima são exemplos, em relação à cem anos das primeiras exposições realizadas pela *Confederação Católica*, das diferentes formas e suportes utilizados para a realização de curadorias e exposições de arte. Nota-se que a figura da mulher outrora representada em nus sob tela, como nos primeiros quadros

expostos na *Confederação*, hoje fazem parte ativamente da produção de obras e das curadorias das exposições, não como objetos a serem representados, como como sujeitos ativos no processos de curadoria e produção de arte.

4 Considerações Finais

As discussões sobre os objetos museais, exposições e curadorias tomaram novos rumos e sentidos como aponta Luciana Costa (2018 p. 248) em um levantamento de pesquisas realizadas no campo da museologia no Brasil, especificamente da temática exposição museológica, que se desdobra em subtemáticas como " a tipologia das exposições, a linguagem e/ou narrativa/discurso nas exposições; o planejamento e a implementação da exposição; recursos expográficos (suportes, cor, som, luz imagens dentre outros)". As estruturas classificatórias tradicionais foram abaladas pela arte contemporânea, questionadora do estatuto de 'obra de arte' e pela ampliação dos campos do patrimônio e museus.

A discussão das exposições realizadas na contemporaneidade no *Casarão 34,* mesmo espaço expositivo utilizado pela *Confederação Católica* há um século atrás, permite concluir que as exposições contemporâneas deixaram de ser pautadas na exaustiva exibição da coleção e os critérios para a seleção das obras deixaram de ser sistemáticos, taxonômicos ou classificatórios para serem realizadas a partir de discursos, questões/questionamentos, mensagens e conceitos. Os acervos passaram a ser agrupados através de seus significados culturais, sociais, econômicos, lúdicos, religiosos e políticos, em consonância com a totalidade do discurso expositivo, em muitos casos utilizando-se recursos de contextualização, ambientação, cenografia e tecnologias digitais. Os circuitos e a circulação dos visitantes também passaram a ser planejados, para garantir a eficácia da comunicação e a qualidade da fruição do público (Cury, 2006).

Na medida em que a Museologia, os campos do Patrimônio e a História da Arte se transformam e questionam seus cânones, as concepções expográficas e as curadorias realizadas por museus e galerias de arte também se alteram. Portanto, pensar práticas curatoriais e expográficas em recortes temporais distintos, sediadas

em um mesmo espaço expositivo e problematizar as narrativas e sujeitos envolvidos, possibilita entender as diferentes:

> (...) articulações simbólicas que envolvem questões de espaço e lugar, em uma interseção de relações entre o trabalho exposto, o espaço arquitetônico construído, a disposição cenográfica dos objetos, a necessidade de interação, público e obra, e o desenho expográfico proposto pela curadoria (Souza, 2019, p.91).

Na atualidade, as curadorias exercem um papel essencial, pois cada exposição possui identidade e linguagens próprias, na qual o papel da curadoria torna-se central para a exposição. Nas exposições realizadas na *Confederação Católica* no início do século XX, a utilização da pintura como linguagem principal e a participação masculina é preponderante. Já as exposições contemporâneas, realizadas na *Galeria Casarão 34* entre 2018 e 2019, se utilizam de diferentes linguagens artísticas como performance, fotografia, instalações, entre outras, além da crescente presença e atuação de mulheres artistas, curadoras e representantes LGBTQIA+. Ao tencionar estes tempos e curadorias realizadas sob o teto de um mesmo monumento/patrimônio em uma escala temporal distinta, é possível notar que os museus e galerias de arte "não são espaços neutros de difusão da obra de arte, eles a situam, sobrepondo-lhe novos significados" (Buren, 1991 apud Souza, 2019, p.94).

Por fim, o *Edifício 34*, enquanto espaço utilizado para a realização de atividades artísticas, vem construindo um passado expográfico de extrema relevância para a história da arte paraibana, pois agrega mais de um século de atividades culturais, exposições e curadorias inseridas em momentos históricos e políticos distintos. Além de ter uma importância monumental, arquitetônica e cultural, o *Edifício 34* carrega consigo um registro memorial e histórico da cidade, além de revelar parte da história da arte, dos espaços expositivos, das curadorias e da história das exposições na cidade de João Pessoa (Silva & Melo, 2021). Portanto, é possível concluir que:

> Os museus (e galerias) de arte deixaram de ser espaços passivos não se restringindo a apenas colecionadores de obras de arte, mas também formadores de novas diretrizes que abarcavam o pensamento crítico, a aquisição de obras contemporâneas para a preservação do presente, verdadeiros locais de experimentação, debate, criação e deliberação de demandas da contemporaneidade (Souza, 2019, p.87).

A tentativa do capítulo não foi construir uma história linear das exposições e estratégias museais realizadas no *Edifício 34*, mas colocá-las em perspectiva e estabelecer diálogos com o espaço expositivo onde tais práticas foram materializadas: em um edifício tombado e entendido como patrimônio artístico, cultural e arquitetônico da cidade, um local onde patrimônio e museologia se encontram.

Referências

Costa, L. F. da. (2018). *Museologia no Brasil, século XXI: Atores, instituições, produção científica e estratégias*. João Pessoa: Editora do CCTA.

Cury, M. X. (2005). Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. *Suplemento História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, 12, 365-380. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-59702005000400019.

Cury, M. X. (2006). A Abordagem Técnica. In *Exposição: Concepção, Montagem e Avaliação* (pp.98-117). São Paulo. Editora Anablume.

De Brito, R. (2020). Jornal O Norte e o pioneirismo do humor gráfico na imprensa paraibana. *Faces da História,* 7(2), 93-112. Recuperado de: https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1762.

Desvallées, A; Mairesse, F. (2013). Conceitos-chave de Museologia. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM.

Glicenstein, J. (2009.) *L'Art: une Histoire D'Expositions.* (1ª ed.) Paris, France: Press Universitaires de France.

Guedes, K. A. (2006). *O Ouro Branco abre Caminhos: o algodão e a modernização do espaço urbano na cidade da Parahyba (1850-1924)*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Recuperado de: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico da Paraíba - IPHAEP. (2020). *Documento de Pré-análise acerca do grau de conservação do imóvel nº34.* CAE: Coordenadoria de Arquitetura e Ecologia.

Julião, L., & Bittencourt, J. N. (orgs.). (2008). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em Museus: Curadorias, Exposições e Ação Educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais.

Melo, S. F. (2013). *Arquitetura e Ressonâncias Urbanas em Florianópolis da primeira metade do século XX*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina). Recuperado de: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/.

Meneghetti, A. F. (2016). *Curadoria Museológica & Curadoria de arte: aproximações e afastamentos.* (Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Recuperado de: https://lume.ufrgs.br/.

Montaner, J. M. (2003) *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nascimento, A. P. (2013). A Contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal Gazeta de Notícias em 1923**.** *Anais do XXXIII Colóquio Brasileiro de História da Arte: Arte e suas instituições.* Rio de Janeiro, 271-286. Recuperado em: http://www.cbha.art.br/.

O'Doherty, B. (2002). *No interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte.* São Paulo: Martin Fontes.

O Norte**.** (1919, 7 de fevereiro). *Na Confederação Catholica.* João Pessoa: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Recuperado de: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=confedera%c3%a7%c3%a3o%20catholica&pagfis=8807.

O Norte, (1919, 22 de agosto de). *Exposição de pinturas - O seu encerramento.* João Pessoa: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Recuperado de: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=confedera%c3%a7%c3%a3o%20catholica&pagfis=9373.

O Norte. (1920, 10 de agosto). *Exposição de pintura.* João Pessoa: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Recuperado de: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=%22exposi%c3%a7%c3%a3o%20de%20arte%22&pagfis=9337.

O Norte. (1920, 12 de agosto). *Exposição de pintura.* João Pessoa: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Recuperado de: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=%22exposi%c3%a7%c3%a3o%20de%20arte%22&pagfis=9341..

O Norte, (1920, 15 de setembro). *Aulas de Pintura* João Pessoa: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Recuperado de: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&pesq=%22pra%C3%A7a%20do%20carmo%22&pagfis=10427.

Pesavento, S. J. (2004) Com os Olhos no Passado: A Cidade como Palimpsesto. *Revista Esboços*, Florianópolis: Santa Catarina, 11(11), 25-30. Recuperado de: https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334..

Severiano, C. F. (1919). *Annuario Ecclesiastico da Parahyba do Norte.* (Vol. II) Parahyba do Norte: Torre Eifel.

Silva, E. M. V. (2020). Galeria Casarão 34: (Re) Significação do Patrimônio e incentivo das Artes Visuais em João Pessoa. *Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste e 8ª Bienal Internacional de Arte Postal.* João Pessoa: Paraíba. Recuperado de: https://www.even3.com.br/3ciamiufpb2020/.

Silva, E. M. V. & Melo, S. F. (2021). O Casarão 34 em João Pessoa-PB: entre arte, história e patrimônio. In Franzen, D. O., Sausen, J. V. & Mayer, L. (orgs.) *História e Patrimônio*. (pp.127-141) Itapiranga: Editora Schreiben.

Souza, M. A. F. (2019). Museus e suas novas museografias: uma teoria museológica através da expografia e curadoria na arte contemporânea. In Nara, C. S. (org.). *Arte contemporânea: ações expositivas e estratégias museais*. (pp.84-100) Santa Maria: Rio Grande do Sul, Editora PPGART.

Ulpiano Meneses, T. B. de. (1994). Do teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material.* São Paulo. 2(1), 9-42. DOI: https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002.

MUSEU HISTÓRICO DE BACURAU: DESEJO DE MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NAS TELAS DO CINEMA BRASILEIRO

Silvana Pirillo Ramos
Universidade Federal de Alagoas, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-3006-8076

Geovanna Pirillo Carnevalle dos Santos
Universidade Federal de Sergipe, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-1073-4860

1. Apresentação

Dirigido pelos pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, Bacurau é um filme que colocou o cinema brasileiro em destaque, no cenário global, por conquistar o Prêmio do Júri do Festival de Cannes, o Prêmio de Melhor Filme do Festival de Cinema de Munique, em 2019 e o *New York Filme Critics Circle Awards* de Melhor Filme Estrangeiro em 2020. Foi contemplado, também, com o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de Melhor Direção, Melhor Roteiro Original, Melhor Longa Metragem Ficção e Melhor Efeito Visual. Além do marco dessas premiações, o filme também foi selecionado em festivais diversos como o Festival de Havana, Festival du Nouveau Cinéma de Montreal e Festival de Cinema de Sitges.

A polêmica história de um povoado marginalizado e excluído, desprovido de governo da região nordeste do Brasil, mesmo apresentada ao mundo como ficção, incitou discussões e críticas e lançou olhares sobre a problemática realidade brasileira, fruto de uma história de colonização, exploração e escravidão, marcada pelas desigualdades sociais, escachando essas mazelas nas telas do cinema.

Bacurau é um povoado do município fictício de Serro Verde, no oeste de Pernambuco, região nordeste do Brasil que, a semelhança de povoados reais dessa região do país, enfrenta problemas diversos, como ausência do Estado e de políticas sociais e tenta sobreviver ao desabastecimento de água em função da privatização de uma

barragem para atender grupos hegemônicos.

A história se inicia com a união dos membros da comunidade, para o ritual de cortejo e sepultamento de Dona Carmelita, espécie de matriarca da cidade, que viveu até os 94 anos e com uma aula de seu filho, Prof. Plinio, para as crianças, na pequena escola do povoado, na qual ele constata que Bacurau foi misteriosamente excluído do mapa digital na rede de internet.

Ato contínuo, uma sequência de coisas estranhas começam a acontecer: drones, disfarçados de forma retrô, como se fossem discos voadores de filmes de ficção científica da década de 1980, passeiam pelos céus, acompanhando as motos dos moradores; o caminhão pipa volta da cidade para o povoado todo furado de bala e dois motoqueiros de trilha, oriundos da região sul do país, aparentemente perdidos, chegam até Bacurau e instalam, de forma disfarçada, um dispositivo sob o balcão de um bar a fim de bloquear o sinal dos celulares e da rede de internet.

Constatamos que Bacurau tinha sido vendida pelo próprio prefeito para um grupo de turistas estrangeiros, que vieram munidos de um arsenal de armas para uma espécie de jogo, que consistia em exterminar toda a população em uma competição, espécie de safari, baseada em quem mata mais. Tal enredo nos coloca sob tensão e nos conduz a uma espécie de tragédia anunciada.

Não é possível identificar um personagem principal no filme. O protagonista é o próprio povoado representado por um pequeno museu, uma casinha com fachada revestida de pedras na rua principal que, de forma inédita no cinema nacional, ganha centralidade nas cenas, ocupando um lugar privilegiado no universo das referências culturais daquele povoado excluído e marginalizado, sendo oferecido por eles com orgulho como cartão de visita para os forasteiros e constituindo-se no palco magnânimo do surpreendente desfecho da história

Segundo Thales Junqueira, diretor de arte do filme, o Museu Histórico de Bacurau é inspirado na realidade, constituindo-se como retrato de tantos outros pequenos museus, simples e entulhados, que existem no interior do Brasil. “São espaços que preservam histórias, guardam memórias, constroem narrativas, cultuam heróis, mas não merecem registro no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) ou nos sites de turismo” (Perrota & Santa Cruz, 2018).

Ancorado na narrativa fílmica que vai revelando, em Bacurau a importância da resistência de um museu excluído pertencente aos povos excluídos, esse artigo se propõe a compreender as formas de representação e a construção do papel desse museu marginal configuradas na tela do cinema.

Para construção desta análise escolhemos o percurso metodológico da etnocartografia de tela, assumindo o desafio "de desenvolver práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividades" (Da Escóssia & Tedesco, 2015, p.56). Realizamos um denso e profundo contato com o território-fílmico; com observação sistemática e variada, acessando o filme por diversos "ângulos": assistindo-o múltiplas vezes, de formas diferentes, como sem som e apenas com imagem, sem imagem e apenas com som. Assistimos também aos extras, analisamos o roteiro, além de realizarmos uma vasta pesquisa bibliográfica com o acompanhamento das críticas e repercussões que o filme obteve na mídia.

A tela não está suspensa, excluída da realidade como uma condição a parte, como um retrato do "mundo real". Ela é parte integrante de uma realidade, advinda de um processo dinâmico e constante de transformação.

A tela seria uma das possibilidades concretas de apresentar e construir a chamada realidade. A tela tornar-se uma teia de discursos. Discursos esses que fazem as realidades existirem, persistirem e, por vezes, modificarem-se (Balestrin & Soares, p.90).

Por tanto, assistir a um filme não se restringe e entrar em contato com uma tela, mas afetar-se pelo ali imanente, por uma conjuntura cultural ali existente (Híkiji, 1998).

A análise das cenas enlaça-se ao olhar cinematográfico para atentar-se à disposição do cenário, à edição, à transição de cenas, aos cortes, roteiro, iluminação, trilha-sonora, efeitos sonoros, *mise-en-scène*, dentre outros elementos técnicos e da análise fílmica, compreendendo que esses, juntos, compõem e são atravessados por significações e discursos e que dispõem de aspectos sociais, culturais, políticos.

2. Bacurau: Se for vá na paz

Adentramos a Bacurau junto à Teresa que vem do Recife, por meio de uma carona amiga no caminhão pipa, passando por uma estrada de terra esburacada e de difícil acesso. No caminho vemos um caminhão tombado no meio fio, caixões quebrados no chão, feito um mal presságio. Passamos por uma escola municipal abandonada, em ruínas, tomada pelo mato. Paramos brevemente para olhar de longe a hidrelétrica, que desviou a água do povoado guardada pela vigilância de seguranças armados. O caminhão pipa atravessa um "mata-burro" onde se vê uma cerca de pedra sobre a qual uma placa chama a atenção: "Bacurau 17 Km – se for, vá na paz".

Na chegada encontramos o povoado reunido na porta da velha Carmelita, velando sua morte, homenageando sua vida. Teresa é abordada por Damiano, uma espécie de xamã manipulador de ervas medicinais, que pede que ela abra a boca e lhe deposita na língua uma espécie de semente dourada, que é prontamente engolida. No desenrolar da trama descobrimos que a sementinha é amplamente usada pelos moradores e parece cumprir a função mística de uni-los em uma espécie de sintonia comum, sendo que os diretores a caracterizam como uma espécie de droga de coragem e de esperança.

Vestida com um jaleco branco, Teresa traz consigo uma mala vermelha, que depois descobrimos que continha medicamentos e vacinas para o posto de saúde local. Na porta da anciã onde os moradores de Bacurau se amontoam, aguardando o corpo sair em cortejo,ela é recebida com um beijo de seu pai, o professor Plinio, adentra-se a casa, ajoelha-se diante do leito de morte da avó e se despede.

Plínio faz um discurso sobre sua mãe Carmelita, que nos revela de antemão a ligação e o pertencimento dos membros da pequena comunidade, simbolizados por esse momento de despedida da matriarca:

> *[Profº Plínio] Carmelita teve filho, neto, bisneto, tataraneto, afilhado, teve muitos amigos. Na família tem de pedreiro a cientista, tem de professor a médico, arquiteto, michê e puta. Agora ladrão ela não*

> *gerou nenhum. Tem gente em São Paulo, na Europa, e Estados Unidos, tem gente na Bahia, Minas Gerais e Recife...*
> *Muita gente não conseguiu vir hoje aqui por causa dos problemas na nossa região, mas muita gente manda ajuda para gente, muita gente manda ajuda pra Bacurau e essa é a maior prova de que Carmelita e Bacurau estão em todos eles.*

O cortejo segue acompanhando o caixão de Carmelita, a pé até o cemitério, entonando, em coro uma canção intitulada "Bichos da Noite" de Sergio Ricardo[169], que nos remete ao nome do povoado, com o violeiro, chamado "Carranca", tocando na frente:

> *São muitas horas da noite*
> *São horas do bacurau*
> *Jaguar avança dançando*
> *Dançam caipora e babau*
> *Festa do medo e do espanto*
> *De assombrações num sarau*
> *Furando o tronco da noite*
> *Um bico de pica pau...*

Durante o sepultamento de Carmelita, Teresa tem uma alucinação com o caixão transbordando água, talvez efeito da tal sementinha. "Todos no cortejo passam a abanar lenços brancos, o ruído de uma centena de panos brancos ao léu é bonito, como pássaros batendo asas" (Mendonça Filho, 2020, p.233). Talvez um presságio de esperança de que se encontre a solução dos muitos problemas de um

---

[169] Sérgio Ricardo um dos fundadores da bossa-nova, iniciou o movimento da canção de protesto no país, passou pelo Teatro do Oprimido e o Cinema Novo, desde a década de 1960.
Poeta, roteirista, compositor, diretor de cinema, artista plástico, premiado dentro e fora do país. considerado uma referência na história do país influenciou toda uma geração de artistas. Participou do famoso concerto do Carnegie Hall, sempre voltado para a problemática social nas raízes mais profundas do povo brasileiro, participativo politicamente notadamente contra a ditadura militar.

povoado abandonado pelas políticas públicas e de um problema vital como o fornecimento de água.

Pela manhã seguinte, na escola, crianças de diferentes idades estão reunidas, aprendendo geografia com o Prof. Plinio e, ao procurarem no mapa digital a pequena Bacurau misteriosamente está desaparecida, como se não mais existisse. A foto do satélite também mostra apenas a caatinga. O professor, surpreso e indignado com a situação, não se deixa abater e apresenta um desenho artístico ilustrativo da comunidade, um mapa analógico e afetivo de Bacurau, revelando não ser dependente da tecnologia.

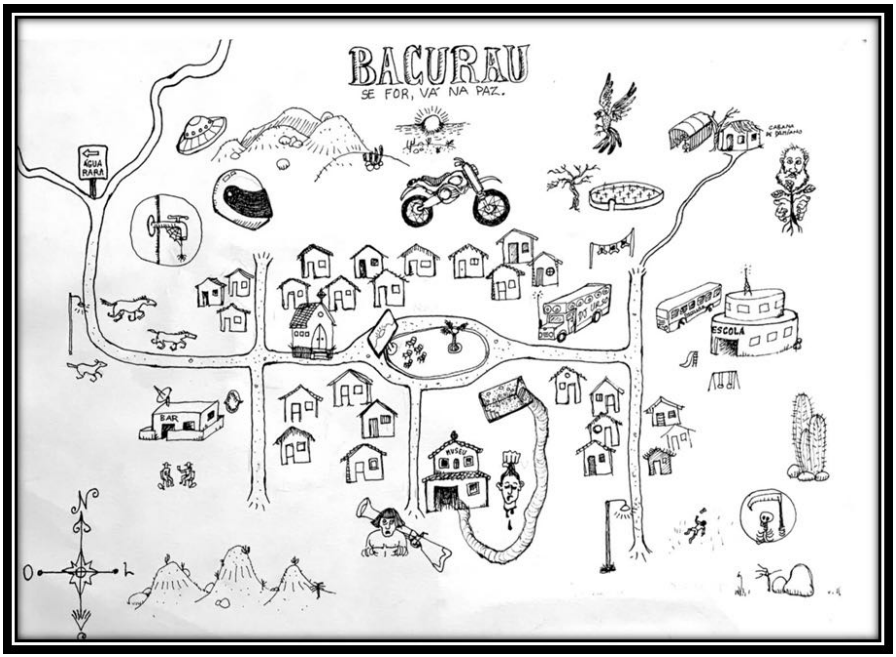


Figura 01:Mapa de Bacurau feito por Kleber Mendonça Filho
Fonte: Sotero & Junqueira, 2020

Na sequência de cena nos deparamos com a chegada do prefeito Tony Junior ao povoado, em campanha, pedindo votos para se reeleger. Sua comitiva encontra as ruas desertas, os moradores, previamente organizados, recusam-se a recebê-lo. Ele fala com o povoado recluso por meio de um megafone. Das casas, ouvimos

xingamentos dirigidos a ele, *Vá embora, seu safado! E a situação da represa, fila da puta?* (sic). Tony deixa ali o que chama de "donativos": livros jogados como lixo de uma caçamba de um caminhão, alimentos vencidos, remédios controlados, entorpecentes e caixões. Ele parte com sua comitiva, levando uma "garota de programa" local à revelia dela e dos próprios moradores.

O amanhecer do dia seguinte é tomado pelo som do galope de cavalos que escaparam da fazenda Tarairu, próxima ao povoado. Os moradores tentam contato com o dono da fazenda, porém não há resposta. Flávio e Maciel partem levando os cavalos desgarrados de volta à fazenda, procurando descobrir o que está acontecendo.

Um pouco mais tarde, o caminhão pipa adentra o povoado cravejado de balas. A água escorre pelos furos e crianças correm para colher o que vaza com baldes e gamelas. A vizinhança atônita discute o que pode ter acontecido...

Em paralelo, os moradores trocam mensagens por celular: uma dupla motoqueiros está chegando na cidade. Os forasteiros chegam sob o olhar de vários moradores, afirmam ser motoqueiros fazendo trilhas pela região. Seguem para o bar local e pedem uma água, que bebem após conferir o odor. Recusam-se a provar a cachaça local. Também dispensam os repetidos e insistentes convites para visitar o Museu Histórico de Bacurau. Começam a conversar com Luciene, dona do bar, que reafirma a identidade de Bacurau:

> *[Forasteira] Quem nasce em Bacurau é o que?*
> *[Menino] É gente.*
> *[Luciene]Vocês vieram conhecer o museu?*
> *[Forasteiro] Museu? Museu de que?*
> *[Luciene] De Bacurau. É bom, esse museu*
> *[Forasteiro] Não.*
> *[Forasteira] De onde vem esse nome, Bacurau?*
> *[Luciene] Um pássaro.*
> *[Forasteira] Tipo um passarinho?*
> *[Luciene] Um pássaro, maiorzinho.*
> *[Forasteira] Tá extinto já?*
> *[Luciene] Aqui não... Mas só aparece de noite. Ele é brabo.*

A tal forasteira instala, discretamente, um dispositivo eletrônico sob o balcão do bar, que mais tarde descobrimos bloquear o sinal de telefone e internet de toda cidade. Bacurau, além de desaparecido do mapa, agora estava incomunicável. A dupla de forasteiros sulistas deixa o povoado perseguidos por Carranca, o músico violeiro e repentista, não por acaso chamado pelo apelido de "Carranca"[170], improvisa uma música que ironiza o preconceito dos forasteiros contra os nordestinos. Os forasteiros parecem bem incomodados e chegam a oferecer dinheiro pra que Carranca pare de cantar, ao que o repentista prontamente responde com outros tantos versos críticos, um repente revelador do conflito que existe no Brasil entre a região nordeste, sul e a sudeste:

[Carranca] Esse povo do Sudeste
Não dorme nem sai do sol
Aprendero a pesca peixe
Sem precisa de anzol
Se acharam melhor que os outro
Mas "inda num entendêro".
Que São Paulo é um paiol! (sic.)

Descobrimos que na Fazenda Tarairu, de onde fugiram os cavalos, houve uma chacina. Flavio e Maciel encontraram todos os moradores mortos e se apressaram para retornar. No entanto, encontram o casal de forasteiros no caminho, e são brutalmente por eles assassinados. A cena é filmada à distância por um drone, que sobrevoava os arredores de Bacurau há alguns dias.

Na cena seguinte, pela primeira vez, temos contato com os responsáveis pelas mortes e atentados. Em uma casa próxima a cidade, está abrigado um grupo de estrangeiros, aparentemente americanos, reunidos ali para praticar uma espécie de safari, competindo entre si para ver quem mata mais. Porém, os alvos, ainda que animalizados por essas pessoas, não são animais, são os próprios moradores de Bacurau. O grupo parece ter como autoridade Michel, o mais velho dentre eles, um alemão naturalizado americano. Esses gringos portam armamento

[170] A carranca possui características místicas de afugentar os maus espíritos, serve ainda como amuleto e proteção (Mendonça Filho, 2020, p.256).

pesado, muitas tecnologias de comunicação e monitoramento, dentre elas o drone, que espiona os moradores da cidade. O drone está toscamente caracterizado como uma nave espacial, talvez uma ironia, calcada na crença de que aquela população seria completamente ignorante com relação as tecnologias e para indicar que o povoado seria completamente abduzido.

O casal de forasteiros brasileiros trabalhava para esse grupo e tinha a missão de monitorar a cidade, cortar a comunicação e organizar o território para que os estrangeiros pudessem começar sua "caça". Ao descobrirem que a dupla havia matado dois de seus alvos, o grupo se enfurece. O casal tenta argumentar:

> *[Forasteira] Me desculpe, mas... eu fiz o que fiz porque eles iriam falar.*
> *[Julia/ estrangeira] A questão é que vocês vieram aqui para trabalhar para gente, não para roubar nossas mortes.*
> *[Michel/ estrangeiro] Sim, vocês fizeram um bom trabalho, encontrando um cu de mundo inofensivo de que ninguém sentiria falta, ajudaram com a logística, com informações, vocês trabalharam bem. Mas não era pra vocês, tipo, matarem ninguém. Vocês agora são assassinos.*
> *[Forasteira] Bem, matamos os dois caras para ajudar a nossa missão.*
> *[Kate/ estrangeira] "Nossa" missão?*

O "nossa" denuncia a visão dos forasteiros: ainda que brasileiros, eles se consideravam diferentes dos demais conterrâneos. Eles eram nascidos na região sul do país, "desenvolvida", colonizada por alemães e italianos, muito diferente da região nordeste. Os gringos fazem chacota de suas explicações. Ridicularizam seus traços negros e latinos, enfatizam que eles jamais poderiam ser como eles, jamais seriam brancos. Após autorização da sede – que aparentemente coordenava o jogo de caça – o grupo alveja o casal, disputando para ver quem marca a pontuação das mortes.

Voltando a Bacurau, os moradores vão em busca de Lunga, um criminoso foragido com seu bando em uma fortaleza abandonada nas

imediações da represa, em guerra permanente com os guardiães da água. Lunga é uma espécie de cangaceiro, andrógino com unhas pintadas, várias tatuagens dispostas pelo corpo, carregado de acessórios.

Lunga habita esse lugar onde não há um gênero específico – ele é homem, ele é mulher – e também em uma civilização. Trata-se de um personagem que foi construído pelos diretores contando com as referências a política de cabresto, o oportunismo político e a falta de assistência, uma história vivida na pele sobre falta de oportunidades (Yahn, 2019, s/p).

Lunga prontamente se dispõe a ajudar o povoado, onde parece ter crescido e ter família. Ao chegar em Bacurau ele é ovacionado, os moradores parecem nutrir afeto e gratidão pela figura. No marco zero da cidade, ele lidera a escavação de espécie de túnel subterrâneo, que se assemelha a uma espécie de *bunker*.

Ao cair da noite, os gringos providenciam o corte da energia elétrica e uma criança é assassinada a tiros na mata, em meio as suas caçadas. Fica evidente para todos que Bacurau está sobre ataque. No escuro, sozinhos e incomunicáveis, era de se esperar que aquelas pessoas fossem um alvo fácil e perecessem na chacina planejada.

O grupo de estrangeiros se dispersa em duplas, para começar a caça, Kate e Willy resolvem atacar Damiano, mas ele se defende com um bacamarte e explode a cabeça de Willy. Kate por sua vez, que não para de atirar, é atingida por Deyse, companheira de Damiano, que defende a casa de um incêndio provocado pela dupla.

Do alto de uma colina Michel, o líder dos gringos, mira o povoado com uma arma de longa distância, observa seus companheiros de grupo adentrarem ao povoado, absolutamente vazio. Ele chacoteia esses companheiros, fazendo mira em seus corpos e comunicando-se com eles de forma irônica como se estivesse empenhado em burlar o jogo. Metralha as paredes de casas, da escola e insiste em mirar em seus próprios colegas. No meio do ataque, um caminhão chega, trazendo mais caixões, demonstrando que a prefeitura compactuava com o plano dos gringos e era conivente com o ataque. As duplas vasculham a cidade, em busca de moradores, porém não encontram ninguém. Michael no comando, parece absolutamente insano e atira em um cachorro, apenas por diversão...

3. E chegamos ao Museu

Figura 02:Museu Histórico de Bacurau
Fonte: Sotero & Junqueira, 2020

Em meio ao povoado deserto (os moradores permaneciam escondidos na escola), Terry, um dos estrangeiros, resolve procurar a população para perpetuar a chacina no Museu de Bacurau. Ao entrar na pequena construção de pedra, na rua principal da cidade, vemos quadros nas paredes de diversas figuras, que parecem ir desde pessoas comuns até reis do cangaço. Nas paredes, fotografias em preto e branco e em cores do passado do povoado, cenas de festas na rua, retratos de personagens do século XX, homens, mulheres, crianças.

Molduras enquadram manchetes de jornais antigos, narrando combates entre a polícia volante e os cangaceiros. Vemos um altar, um pequeno oratório, enxadas e outros tipos de ferramentas cuidadosamente penduradas nas paredes. Nas estantes, máquinas de costura fazem referência à Lampião, o "rei do cangaço", que se orgulhava da habilidade de costurar e bordar suas roupas e de seu bando.

O cenário do Museu foi cuidadosamente construído pela produção de arte de Bacurau com armas das primeiras décadas do século XX e diversos utensílios, como ex-votos, oratórios, ferros de

passar, cadeiras, instrumentos de trabalho, enfim, com uma série de objetos recolhidos da vida sertaneja do passado (Sotero e Junqueira, 2020).

Em meio ao acervo de fotos destacam-se a que exibe quatro corpos enfileirados, no chão, a famosa imagem das cabeças do banco de Lampião exposta em Angicos em 1938 e uma foto que mostra cabeças decepadas organizadas em fila na escadaria da igreja de Bacurau. Destacam-se também os recortes de jornal enquadrados: O Globo "A cabeça de Lampião disputada pela ciência" e Diário de Pernambuco "Coiteiros de Bacurau são alvos da volante".

Figura 03: Acervo do Museu Histórico de Bacurau
Fonte: Sotero & Junqueira, 2020

Com o desenrolar das cenas observamos que o museu já conta com uma nova peça de acervo: um manequim veste improvisadamente os dois coletes ensanguentados, os chapéus e as botas de Kate e Willy.

O gringo observa tudo cauteloso, uma parede se destaca para Terry, na qual podemos ver apenas a silhueta do que costumava haver pendurado ali, a silhueta de armas. É quando o homem percebe que algo está errado e tenta escapar, no entanto é surpreendido por Lunga, que surge, atirando, de um alçapão subterrâneo. Em um quadro, ocultado pelo ângulo de disposição da câmara, Lunga decapita Terry com um facão. Sua fúria parece ecoar um ressentimento ancestral, o

sangue respinga em seu rosto e pelas paredes.

Um a um os estrangeiros são surpreendidos pelo povo de Bacurau, até só restar Michel, no topo da colina, assistindo tudo. Ao perceber sua derrota, Michel abate o último de seus companheiros e ensaia um ato suicida, mas antes que esse possa se concretizar, ele vê, nitidamente, a imagem de Carmelita, imponente, diante dele, com Bacurau repousando ao fundo. Michel é capturado.

Amanhece o dia. Os moradores, tomados por um misto de choque e tristeza, organizam o museu. O chão lavado de sangue, é escoado com um rodo pelas escadarias, pintando de vermelho o batente da porta.

> *[Iza/ moradora] A gente limpa o chão...*
> Ela olha a parede tocada com sangue por Terry, a parede das armas ausentes.
> *[Iza/ moradora] Mas ninguém toca nas paredes. Deixamos exatamente do jeito que ficou.*

Uma van preta chega na cidade trazendo Tony Junior. Nos bancos traseiros, nos assentos reservados garrafas de água mineral aguardam seus passageiros. O prefeito vê as cabeças dos "turistas" dispostas na porta da igreja e parece ficar sem reação.

O povo percebe que o prefeito veio buscar o grupo de estrangeiros, depois do que espera ter sido um safari bem-sucedido. Como punição, Tony Junior recebe uma máscara de papangu e é amarado apenas de cueca em cima de um jumento, que dispara rumo ao desconhecido, em direção a vegetação espinhosa das matas do sertão.

Quando Michel chega na rua principal, o povo está pronto para recebê-lo. Vemos ali muitos caixões enfileirados, sinalizando as tantas mortes que os estrangeiros causaram. Na mesma cena, a câmera caminha de encontro às cabeças decapitadas dos gringos, alinhadas na escadaria da igreja e Michel acena com a cabeça em reprovação ao que considera excesso de violência.

Descobrimos que o buraco cavado por Lunga, guardava uma espécie de prisão oculta, e assim o destino de Michel é atrás das grades, nesse subterrâneo. O povo de Bacurau joga a terra para cobrir à cova e ele branda a última sentença:

Isso é só o começo.

4. Ameaças de repetição da história

Tantos caixões presentes desde a primeira cena de Bacurau nos remetem a um sentimento de mau presságio e, com o desenrolar da história, transforma-se em símbolos da certeza de que Bacurau iria perecer, como o planejado. Daquele povoado, que vivia em condições limítrofes de abandono por parte do governo, era esperado que sua gente não encontrasse forças para resistir a qualquer forma de ataque. Absolutamente excluídos das políticas sociais, suas estruturas deveriam estar fragilizadas pelo abandono crônico, pela falta de água, remédios, educação, alimentos. Dessa forma, a repetição do trauma se anunciava mais forte do que a possibilidade de reparação.

Porém, Bacurau funcionava plenamente, contornando o descaso governamental em estado de união, a comunidade organizava suas formas de atender essas necessidades e de maneira orgânica. Se ao menos os inimigos tivessem aceitado o convite para visitar o museu da cidade, talvez pudessem ter compreendido que Bacurau descendia de uma força de resistência histórica, que se alastrava em seu povo.

Quando o povoado é invadido, sob alvo de um jogo, cujo objetivo é pontuar com mais mortes, compreendemos que o local foi cedido por poderes governamentais para fins de um lazer sanguinário de americanos. Bacurau vira palco de uma brincadeira entre um grupo de estrangeiros, praticando uma espécie de safari de caça, onde os alvos são animalizados, o objetivo é matar e por consequência, exterminar todo o povoado. Deveria ser fácil para os estrangeiros, fortemente armados e munidos de tecnologia, exterminar aquelas pessoas que eles desprezavam em absoluto alimentando pelos preconceitos contra o nordestino brasileiro. A conjuntura não permitia que tivessem condições de cogitar a possibilidade de uma resistência organizada e bem-sucedida.

Todos esses elementos nos conduzem a pensar que Bacurau iria perecer, principalmente quando nos remetemos a tantas histórias semelhantes ocorridas no país, protagonizadas por brasileiros reais. São vários os episódios que compõe a história do Brasil onde, assim como em Bacurau, o Estado autoriza e comuna com a violência para

com locais marginalizados e registra, nas páginas da história oficial, o lugar dos excluídos, a marca da ineficiência da revolta e do insucesso dos movimentos sociais de oposição.

Como exemplo podemos considerar o próprio movimento do cangaço vigente no Brasil entre o final do Segundo Império e a década de 1930, que aparece retratado no acervo do museu de Bacurau, "um movimento social armado, contextualizado por disputas políticas, por terras e a luta pela honra" (Santos, 2018, p.2). Favorecido pelas condições precárias do sertão nordestino em situação de miséria, isolamento e desprovido da presença do estado. Os cangaceiros agiam muitas vezes em benefício próprio e com extrema violência, mas, por outro lado, roubavam bens e alimentos de comerciantes e fazendeiros e os distribuíam aos mais pobres (Santos, 2018). Existiam diversos bandos de cangaceiros, cada um com seu líder. O mais conhecido foi Virgulino Ferreira, o Lampião, cujo extermínio do bando ocorreu em 1938, partir de uma emboscada organizada pelas forças policiais na Gruta de Angicos em Piranhas, Alagoas.

O Estado, por meio das forças policiais e militares, queria evidenciar à população, por meio de requintes de violência, o poder de conter movimentos de oposição ao sistema. Os corpos de Lampião, sua esposa Maria Bonita e outros nove cangaceiros foram degolados e expostos na escadaria da Prefeitura de Piranhas. As cabeças dos cangaceiros seguiram em um verdadeiro cortejo, passando por várias cidades nordestinas, sendo expostas para servir de exemplo para aqueles que pensavam em se rebelar contra o Estado

Além do movimento do cangaço, Kleber Mendonça Filho relatou outros fatos históricos que foram inspiração para o roteiro de Bacurau, como a Guerra de Canudos.

Em 1895, no interior da Bahia, nasce o arraial de Canudos, em Belo Monte, reunindo, em moradia, escravizados recém-libertos, índios e sertanejos. O arraial teve um crescimento estrondoso, chegando a ser o segundo local mais populoso da Bahia. Os moradores viviam principalmente de agricultura de subsistência e criação de cabras, partilhavam entre si seus mantimentos e vendiam para fora os produtos excedentes. Por não pagar impostos, reunir rejeitados e desenvolver-se tão plenamente, Canudos provocou indignação entre os senhores de terra e o Estado. Não demorou muito para o governo articular uma expedição policial à Canudos que foi surpreendida por

uma resistência articulada. Deu-se ali o primeiro de muitos combates entre o povo e as forças policiais, até que, em 1897, Canudos pereceu deixando cerca de 20 mil mortos. O enfretamento foi violento e desproporcional, sendo utilizados até mesmo canhões e baionetas contra os sertanejos, muitas vezes armados apenas com facas. Ao final, o arraial foi queimado e muitos dos que se renderam foram degolados (Costa, 2018).

Esses são apenas dois expoentes de um histórico de combate entre Estado e população, que se perpetua desde a chegada das expedições exploratórias no Brasil. São requintes de violência derivados da colonização, onde os portugueses encaravam os povos originários como animais brutos e sem alma, empecilhos no caminho do progresso. O tempo se passou, mas os alvos continuam os mesmos: pobres, pretos, índios, sertanejos...

E assim o Estado brasileiro deixou a marca registrada nas páginas da história oficial sobre o que acontece com os que contestam o poder.

Enquanto sucessão de etapas num quadro temporal homogêneo, a história é sempre a narração dos vencedores, do mesmo pelo mesmo, silenciando a "corvéia anônima" que participou na construção da sociedade. A falha do historicismo está nesse ponto, ou seja, o vencedor narra os fatos sem explicar o projeto "dos oprimidos" e a desigualdade de condições no momento da sua vitória (Cardoso, 2007, p.44).

Tentativas de abate das forças de resistência pelos caminhos conflitivos da memória, considerando-se que a construção das narrativas históricas ocorre em uma seara de disputas de considerável amplitude (Ferro, 1989), onde todos querem se tornar senhores de memória e esquecimento.

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. "Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva" (Le Goff, 1996, p.426).

Por outro lado, diante da ameaça opressiva das narrativas da história oficial e de sua constante repetição, em uma espécie de tempo circular, nos deparamos com um povoado que, com base em suas referências culturais e seu sentimento de comunidade, reconstruiu sua

própria história reelaborando memórias subterrâneas, partes integrantes das culturas dominadas, embaladas em narrativas da memória oral. Em contraposição a memória oficial, essa memória oral transformou-se em potencial de luta e resistência, em permanente conflito com os inúmeros mecanismos de manipulação da memória coletiva e seu status de memória oficial, rearticulando o passado, o presente e a construção do futuro.

Bacurau era uma comunidade pacífica, as armas estavam todas guardadas no museu histórico, fixadas na parede para exposição de uma história de orgulho. O museu era o lugar onde se construíam e reconstruíam essas "memórias subterrâneas" que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial". Essas memórias pulsavam no zelo e preservação de um acervo que possibilitava a organização, o controle e a ressignificação do conflitivo jogo de poder entre o lembrar e o esquecer. É por meio dessa capacidade de controle sobre o passado que podemos legitimar o presente e assegurar um potencial de transcendência.

É no Museu que os moradores de Bacurau, quando atacados, vão buscar seus objetos de luta e devolver a eles as funções primárias para as quais foram criados: fazer guerra. Ao final do conflito, seria inimaginável qualquer outra orientação que não fosse aquela dada pela responsável do museu de lavar o chão, mas deixar intocadas as marcas de sangue nas paredes. (Kunzler,2019, s/p).

O Museu Histórico de Bacurau, em função das emergências presentes, era o palco onde se tecia essa narrativa histórica de sofrimento e resistência e onde a memória coletiva se representava. Ali a qualquer momento seria possível apropriar-se dessa memória como munição para enfrentar as adversidades e articular forças para emergências presentes. Nas palavras de Benjamin (1994, p.224) "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo".

5. Museu: desejo de memória e força de resistência

Coleção de Cacos
[...] Bichos pequeninos
fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.
Carlos Drummond de Andrade.

Todos os dias, em Bacurau, a personagem Isa abre as portas do Museu Histórico e realiza os cuidados e as manutenções necessárias para a preservação do acervo. O Museu localiza-se no meio do povoado, ao lado da única igreja católica, que não tem o mesmo privilegio de receber a atenção e o zelo da população, permanecendo fechada, sendo usada como depósito de materiais. Verifica-se que o museu, investido de uma aura simbólica, é palco de ritual de louvação a memória, constituindo-se no que Nora (1993) chama de espaço da vigilância comemorativa.

Partindo-se do princípio de que não há uma memória espontânea e que não existem verdades únicas e absolutas estruturando lembranças, considerando-se que a memória é "vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptíveis de longas latências e de repentinas revitalizações" (Nora, 1993, p. 12), o museu é o lugar que possibilita o acesso a memória reconstituída, dotada de uma construção narrativa, atrelada ao sentido necessário de pertencimento e identidade. Em Bacurau os membros da comunidade são os próprios gestores de sua memória e escolhem como, o quê, por quê e para que lembrar ou esquecer, organizando-se no Museu e organizando o museu como lugar de memória (Nora, 1997). A sociedade busca os lugares de memória como ferramenta para tornar-se agente de seu tempo.

Segundo Nora, (1993, p.14)

> O que nós chamamos de memória, é de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de lembrar". [...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais.

Le Goff (1990, p. 478) pontua que "a memória procura salvar o passado para servir o presente e o futuro". Ela transforma os resquícios do passado em armas para o enfrentamento de situações adversas, evocando quando necessário até mesmo as lembranças mais traumáticas e que pareciam silenciadas.

> O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (Pollak, 1989, p.5).

A memória não se desenrola feito um novelo, linear. Ela não se estrutura em retrospectivas, em modalidades cronológicas ou em contínuos rítmicos dentro de um tempo linear. Isso mesmo que "supor que um objeto pesado, suspenso no ar por uma quantidade de fios tênues e entrecruzados, permaneça suspenso no vácuo, onde se sustenta por si mesmo" (Halbwalchs, 2003 p. 52). Memória, esse satélite que nos orbita, não está flutuando no espaço, de forma independente e autônoma.

Nós, enquanto sujeitos, ainda que nos esforcemos, não podemos nos lembrar de todos os instantes de nossas vidas. Contamos

com a memória no grupo social para narrar uma história sobre nós mesmos, que aponta quem somos, que sinaliza nossa identidade. Temos familiares, amigos, dentre outras pessoas que contam as peripécias de nossa infância. Temos fotografias, vídeos e relíquias de um tempo que se foi, mas que segue guardado feito um museu particular. Temos as narrativas de testemunhas de nossas vidas, que aliadas as nossas, nos ajudam a criar uma história sobre esse nosso universo particular, sobre nós mesmos. Dessa forma, "[...] para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer as lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade" (Halbwalchs, 2003, p. 72).

A construção da memória é imbricada as tessituras do que Halbwalchs (2003) conceitua como comunidade afetiva. Segundo o autor, a reconstrução de memórias ocorre "a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, por que elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade" (Halbwalchs, 2003, p.34).

Portanto, a memória não é uniforme, uníssona. Ela se sustenta de vários testemunhos, narrativas, vozes, ausências e presenças que se atravessam em um continuo. A memória é intima da narrativa, existindo entre essas um ciclo de retroalimentação: a memória infla a narrativa e a narrativa infla a memória, as duas preservam a vivacidade a respeito de algo. Narrar assinala os marcos eleitos de uma experiência, decanta no esquecimento o que ali não cabe, conta, adiciona e subtraia o que pode ser dito e o que deve ser silenciado "Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente" (Halbwalchs, 2003 p. 29).

Como coloca Pollack (1989, p.3) "A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis". Memória não é preservação integral dos fatos, isso não seria possível, pois essa é sempre subjetiva e renovada dentro de suas narrativas, a medida em que transita na oralidade, de escrita em escrita, de imagem em imagem, ela se transfigura em e se moldam atendendo a afetos, politicas, sociedades, dentre os tantos outros fatores passiveis de configurá-la.

A memória não é "faculdade de arrumar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro" (Bergson, 2001, p. 16). A memória, ou lembrança, é pautada na conjugação do verbo "querer" no tempo passado e seu material de constituição é o desejo. Ela nos fala do que gostaria de ter sido, do que gostaria de ser, dos usos possíveis das lembranças na transformação do presente (Esclapes, 2019; Gondar, 2000). Trata-se da "força interior que permite ao ser vivo libertar-se do ritmo do transcorrer das coisas, reter cada vez mais o passado para influenciar mais profundamente o futuro" (Bergson, 1990, p 182). A história dessa forma vem sendo construída por meio de esforços contínuos para atualização dos desejos que transitam por esse fio complexo e não linear.

Entres reminiscências do passado associadas às situações limites do presente, em Bacurau a história não se repete, ela se reinventa pelas engrenagens dos desejos quase como em um sonho. A comunidade ressignifica o passado, realizando o que Benjamin (1994) denomina "escovação a contrapelo da história". Agora são os oprimidos que restauram a capacidade de sonhar, de olhar para o lado e de coabitar várias temporalidades contraditórias e de vencerem os opressores em uma espécie de oniropolítica (Dunker, 2019). E como se um sonho milenar emergisse as telas do cinema trazendo desejos sufocados que já não podem mais permanecer em silêncio.

Em Bacurau a lembrança que se evoca é permeada pelo desejo histórico de superação da situação limite de desumanidade, uma lembrança que conjuga o verbo querer no passado, mas o ressignifica, presentificando o desejo e promovendo a transformação. A memória implica esquecer a dor e o fracasso vividos no passado, livrar-se do traumático e lembrar o arsenal de forças condicionadas nas referências culturais e na identidade nordestina de força, resistência e sobrevivência.

6. Algumas considerações finais

Nas telas do cinema, um museu existe independente do poder público, organizado pela comunidade que escolhe o que preservar e por que preservar de forma autônoma e autossustentável, reafirmando sua identidade. Em Bacurau, o museu representa o lócus de onde, por meio de fragmentos simbólicos, as referências culturais se

materializam. É o lugar onde se desenvolve o jogo de forças entre o lembrar e o esquecer, é o lugar de fala conquistado à revelia da história oficial de onde se constrói uma outra narrativa que ausculta e ressignifica as memórias dos oprimidos e injustiçados.

O museu pertence a todos e todos pertencem ao museu sendo Bacurau e seu museu absolutamente indissociáveis. Seu papel é central como lugar para articulação e gestão das lembranças e de construção dos esquecimentos necessários e também como espaço de afirmação, auto estima, culto e veneração da identidade do povoado.

Além de ser uma homenagem aos pequenos museus independentes dispostos em vários locais do país, o filme é um convite à valorização da cultura, a retomada da comunidade, ao resgate do sentimento de pertencimento. Uma chamada para o retorno as raízes, aos "saberes-fazeres", à apreciação das narrativas diversas, as habilidades de ressignificação do passado para vencer as dificuldades do presente. É a resiliência do cinema brasileiro, em tempos tão difíceis, revelando para o mundo que a força e a resistência são elementos inerentes ao nosso patrimônio cultural.

Referências

Andrade, C. D. (1979) Coleção de cacos. In: Andrade, C. D. Boitempo - Esquecer para lembrar. São Paulo: José Olympio.

Balestrin, P. e Soares, R. (2012). "Etnografia de tela": uma proposta metodológica. In: Meyer, D. E. e Paraíso, M. A. (Eds.). Metodologia de Pesquisas Pós-críticas em Educação. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 89-112.

Benjamim, W. (1994*). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense.

Bergson, H. (1990). *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo como o espírito.* São Paulo: Martins Fontes.

Bergson, H. (2001). *A evolução criadora.* Lisboa, Portugal: Edições 70.

Cardoso, A. (2007). A narração da história e o conceito de tempo em

Benjamin. *Acta Científica. Ciências Humanas*, 1(12), 41-52. Recuperado em 30 de maio, 2021,de https://revistas.unasp.edu.br/acch/article/view/458/460.

Costa, C. (2017). *Cronologia resumida da Guerra de Canudos.* Rio de Janeiro: Museu da República: IBRAN/MinC. Recuperado em 25 de maio, 2021,de http://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/10/CronoCanudos.pdf.

Da Escóssia, L. e Tedesco, S. (2015). O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: Passos, E.; Kastrup, V. e Da Escóssia, L. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.* Porto Alegre: Sulina.

Dunker, C. I. L. (2019). *Oniropolítica: alegorias da violência no Brasil contemporâneo.* São Paulo: Boitempo. Recuperado em 25 de maio, 2021 de https://blogdaboitempo.com.br/2019/10/07/oniropolitica-alegorias-da-violencia-no-brasil-contemporaneo.

Esclapes, A. (2019). Sem memória e sem desejo. *apsicanalise.com – Blog da Escola Paulista de Psicanálise.* Recuperado em 25 de maio, 2021 de https://www.apsicanalise.com/index.php/blog-psicanalise/48-artigos/349-sem-memoria-e-sem-desejo.

Ferro, M. (1989). *A História Vigiada*. São Paulo: Martins Fontes.

Gondar, J. (2000). Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: Costa, I. T. M. e Gondar, J. (org.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: Sete Letras.

Halbwachs, M. (2003). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Híkiji, R. S. G. (1998). Antropólogos vão ao cinema-observações sobre a constituição do filme como campo. *Cadernos de Campo (São Paulo 1991)*, v. 7, n. 7, p. 91-113. Recuperado em 25 de maio, 2021, de: http://www.periodicos.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606

Kunzler,J.(2019, Outubro 05). Por que Bacurau tem um museu? *Projeto Colabora.* Recuperado de https://projetocolabora.com.br/ods4/por-

que-bacurau-tem-um-museu/.

Le Goff, J. (1996) *História e Memória*. 4ª ed. Campinas: Editora da Unicamp.

Lesclaux, E., Saïd, S., Merkt, M. & Diegues, C. (Produtores). Filho, K. & Dornelles, J. (Diretores). (2019). *Bacurau* [Filme]. Parelhas, RN: Globo Filmes, CinemaScopio, SBS Productions.

Mendonça Filho, K. (2020). *Três roteiros: O Som ao Redor; Aquarius; Bacurau.* São Paulo: Companhia das Letras.

Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10.

Nora, P. (Org). (1997). *Les Lieux de Mémoire*. v.3. Paris: Gallimard.

Oliveira, A. F. F. & de Andrade Nascimento, I. A. (2019). Memórias do lugar: a construção enunciativa da identidade e do pertencimento. *Revista Recorte*, 16(1). Recuperado em 25 de maio, 2021 de http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/5229/pdf_137.

Perotta, I. e Santa Cruz, L. (2018) O Museu de Bacurau: memória como resistência. *CRio – ESPM*. Recuperado em 25 de maio, 2021, de http://www.crio.espm.br/post/escreva-seu-blog-pelo-desktop-e-pelo-mobile.

Pollack, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. v.2, n.3. Rio de Janeiro: FGV.

Pollack, M. (1992). Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos.* v.5, n.10. Rio de Janeiro: FGV.

Santos, W. A. (2018). Cangaço: um movimento social. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, pp. 1-9. Recuperado em 25 de maio, 2021,de: https://www.eumed.net/rev/caribe/2018/02/cangaco-movimento-

social.html.

Sotero, P. e Junqueira, T. (2020). O roteiro e uma longa relação de amizade e trabalho. *Iris Cinematografia Brasileira.* Recuperado em 25 de maio, 2021, de: https://www.iriscine.com/bacurau/.

Yahn, C. (2019, Novembro 12). Não conte comigo para entregar Lunga. *FFW Cinema– UOL*. Recuperado de: https://ffw.uol.com.br/blog/cinema/nao-conte-comigo-para-entregar-lunga/

UMA TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO DE AGENTES DO PATRIMÔNIO E MUSEUS NO MEIO NORTE DO BRASIL

Áurea da Paz Pinheiro
Universidade Federal do Piauí, Brasil
Universidade Federal do Delta do Parnaíba, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-2684-3036

Rita de Cássia Moura Carvalho
Universidade Federal do Piauí, Brasil
Universidade Federal do Delta do Parnaíba, Brasil
https://orcid.org/0000-0001-5936-2055

1 Um trabalho participativo e colaborativo

Para nossos estudos e intervenções, 2008 foi um ano emblemático, por ter sido o momento inicial de um processo de formação profissional que resultou, em 2013, na aprovação, pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (Capes), do Ministério da Educação (MEC), Brasil, de nossa proposta de criação do Programa de Pós-Graduação, Mestrado Profissional, em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM) na Universidade Federal do Piauí, *Campus* Ministro Veloso, que desde 2018, passou à Universidade Federal do Delta, na cidade de Parnaíba, litoral norte do Estado do Piauí.[171]

[171] O Projeto para criação do Programa de Pós-graduação em Artes, Patrimônio e Museologia foi elaborado e enviado à Capes em 2013, via Aplicativo para Proposição de Cursos Novos, por iniciativa da Profª Drª Áurea da Paz Pinheiro; trata-se de um dos resultados de seu Plano de Atividades de Pós-doutorado *Sênior* Capes, Exterior (de novembro de 2013 a março de 2014). O Estágio de Pós-doutorado, Capes/*Sênior* Exterior foi realizado na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Programa de Pós-graduação em Belas-Artes, Especialidade Museologia; CIEBA, Centro de

As atividades do PPGAPM iniciaram em 2015, ano inaugural do Projeto Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE). Em 2017, criamos, na Ilha das Canárias, na Reserva Extrativista Marinha Delta do Parnaíba, o Museu Oficina-Comunidade (MOC). Desde 1º de junho de 2018, no Bairro Coqueiro da Praia, município de Luís Correia, criamos o Museu da Vila. Tratam-se de equipamentos culturais, núcleos museológicos associadas ao ECOMUDE, a desenvolverem uma série de ações educativas e culturais, o que inclui a programação de exposições, publicações, filmes documentários de natureza etnográfica, a exemplo a série documental "Povos do Delta", uma referência às comunidades ribeirinhas e praieiras da Área de Proteção Ambiental APA Delta do Parnaíba, criada pelo governo do Brasil, em 1996, no Meio Norte do Brasil, entre os Estados do Piauí, Maranhã e Ceará.

Ao longo desses mais de dez anos, como resultado do projeto origem desse nosso caminhar "Paisagens da Ilha: patrimônio, museus e sustentabilidade", concebido e coordenado pelas autoras deste texto, vinculadas à Universidade Federal do Piauí (UFPI - Instituição de Ensino Superior, criada no Estado na década de 1970), hoje, Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPar, sancionada pela Lei n. 13.651, de 11 de abril de 2018, com sede no antigo *Campus* Ministro Reis Veloso, em Parnaíba), com o apoio institucional da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e da Universidade Aberta de Portugal (UAP), Delegação do Porto, criamos um mestrado profissional que tem potencializado a formação de gestores do patrimônio natural e cultural.

Aquele "projeto origem" tinha natureza interventiva, era uma pesquisa-ação e, à época (2008), foi apresentado a um grupo de pesquisadores brasileiros e portugueses, em visita à Unidade de Conservação, APA Delta do Parnaíba. Não havia, desde então, no território, estudos e intervenções diretamente associados à pesquisa, documentação, comunicação e salvaguarda do patrimônio cultural, nem à museologia e inovação social.

Diante dessa realidade, propusemos inventariar os lugares, as formas de expressão, as celebrações, os modos de saber-fazer associados à cultura dos territórios pesqueiros, com destaque para as

artes de pesca e tecnologias de construção de embarcações artesanais de comunidades ribeirinhas e praieiras da APA Delta do Parnaíba, o único delta a desaguar em mar aberto das Américas, um território singular que abriga histórias, memórias e culturas seculares de populações autóctones que se hibridizaram com populações africanas e europeias.

Neste texto, apresentamos parte de resultados de estudos e intervenções, são muitos os projetos em andamento no território desde 2015, vinculados ao PPGAPM, curso de formação profissional de gestores do patrimônio cultural, em nível de mestrado, hoje, 2021, com mais de 40 museólogos formados, aproximadamente 30 em formação e 20 docentes e pesquisadores associados ao Programa, docentes e discentes de várias áreas do conhecimento, a trabalharem com as comunidades locais, a investigarem o território e a elegerem temas, problemas e abordagens no campo das artes, arquitetura, educação, museus, patrimônios, museologia, direito, turismo cultural e meio ambiente.

Aquele "projeto origem" se desdobrou no projeto matriz "Ecomuseu Delta do Parnaíba" (ECOMUDE), em andamento desde 2015, e que agrega uma série de subprojetos, coordenados e orientados pela equipe docente do Programa. São projetos e ações que iniciaram por inventários participativos do patrimônio cultural imaterial (Unesco, 2003; BRASIL, 2000), com o fito de registrar, interpretar, salvaguardar e promover o patrimônio cultural da APA Delta do Parnaíba. Esses inventários nos permitem indicar ações e propostas de fixação das populações e gerar emprego e renda. Para a Unesco, patrimônio cultural imaterial são:

> [...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua

> história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. Para efeitos da presente Convenção, só será tomado em consideração o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais relativos aos direitos humanos existentes, bem como com a exigência do respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e de um desenvolvimento sustentável (Unesco, 2003).

Ao longo deste texto, discorremos sobre parte de ações participativas e colaborativas de pesquisadores portugueses e brasileiros, associados naquele momento aos projetos origem (2008-2015) e, agora, ao Programa de Pós-Graduação e Projeto Matriz (2015-2021), atravessados pela ideia de repensar as relações entre museus e sustentabilidade na APA Delta do Parnaíba, tomando como ponto de partida temáticas associadas ao Patrimônio Cultural (Iphan, 2018) em sentido lato, à paisagem cultural (Iphan, 2009), aos modos de vida dos habitantes do território. Os diálogos interinstitucionais nos permitem estabelecer parcerias e protocolos de cooperação técnica, cujas atividades acadêmicas, científicas e culturais foram planejadas a partir de um plano de trabalho que inclui investigação, intervenção, produção intelectual etc.

O projeto origem "Paisagens da Ilha: patrimônio, museus e sustentabilidade" (2012- 2014) foi financiado pelo CNPq/MinC/SEC Edital n. 80/2013, chamada do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Ministério da Cultura (MinC), por intermédio da Secretaria de Economia Criativa (SEC), Brasil.

Realizamos experiências com metodologias participativas com as comunidades da APA Delta do Parnaíba, região de fronteira entre os Estados do Piauí e Maranhão, área geográfica formada pelo desaguar do rio Parnaíba no mar; lugar cuja marca é a biodiversidade e a interculturalidade, com destaque para os manguezais, em um ambiente natural, formado por um conjunto de mais de setenta ilhas situadas em águas mornas e tranquilas, sob a influência das marés, e por uma cultura híbrida ancestral.

Os projetos "Paisagens da Ilha: patrimônio, museus e sustentabilidade", PPGAPM e ECOMUDE, atravessados pela ideia de que:

> A museologia deve procurar, num mundo contemporâneo que tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, a práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua ação naquelas ligadas ao meio humano e físico (Declaração de Québec, 1984).

Apresentamos um trabalho participativo, colaborativo, com estudos e intervenções a várias mãos em um território que abriga um rio, um delta, um mar, uma paisagem cultural ímpar, atravessada por sons e imagens, histórias e memórias que sobrevivem de geração em geração de famílias de pescadores, agricultores, artesãos, descendentes diretos de populações nativas, conquistadores ou de populações arrancadas de seus territórios de origem, povos que se hibridizaram (Hall, 2004) e formaram modos de ser e viver de populações ribeirinhas, praieiras e deltaicas que vivem no Meio Norte do Brasil. Os primeiros habitantes – dentre eles a etnia Tremembé; os conquistadores – brancos europeus; os arrancados dos territórios de origem – os negros de África. Hoje, famílias inteiras mantêm vivos hábitos e costumes ancestrais, a pesca artesanal, o extrativismo do caranguejo e marisco, a agricultura e artesanato em linha, madeira, palha de carnaúba e argila.

Realizamos conexões com as comunidades locais, com o objetivo de contribuir para a construção técnica e afetiva de conhecimento e reconhecimento para a proteção e proposição de políticas públicas de salvaguarda do patrimônio cultural do Delta do Parnaíba, com potencial à chancela de paisagem cultural, um dos principais avanços no campo da preservação e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, regulada pela Portaria do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) n. 127/2009, que considera a "Paisagem Cultural Brasileira uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem

com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores".

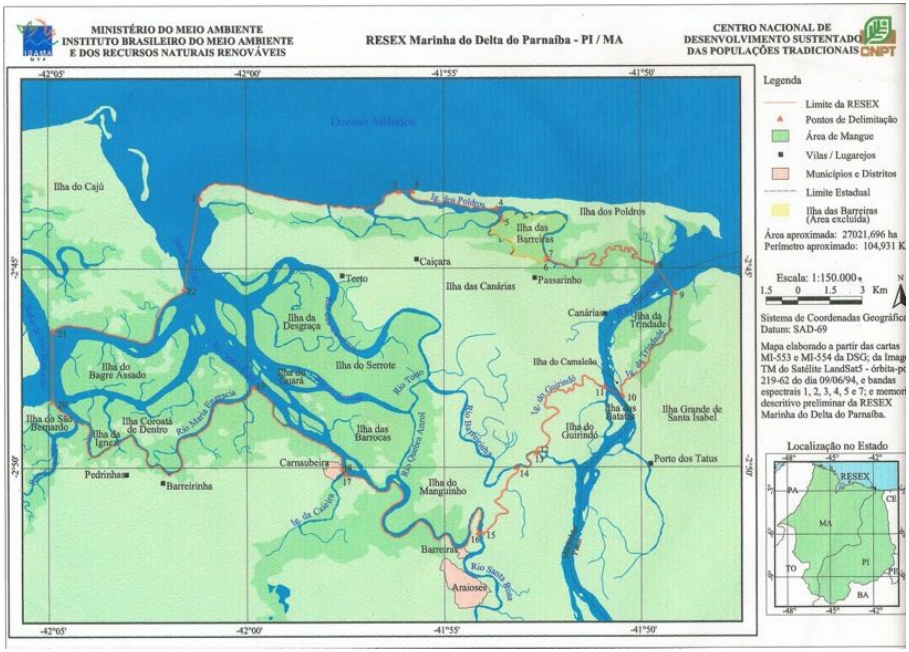
É nesse cenário singular que estamos a realizar estudos e intervenções, parte deles financiados com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes), por meio do Programa de Doutorado Pleno no Exterior, que contempla diversas áreas do conhecimento e se destina a candidatos de elevado desempenho acadêmico, que se dirigem a instituições estrangeiras de excelência para a realização de Doutorado pleno em universidades do exterior.

2 O território

Ao considerar as características socioambientais do Delta do Parnaíba, o Estado brasileiro criou Unidades de Conservação (UC), dentre as quais a Reserva Extrativista Marinha Delta do Parnaíba (RESEX), Decreto Governamental s/n de 16 de novembro de 2000, com área total de aproximadamente 27.077 hectares, e a Área de Proteção Ambiental (APA) do Delta do Parnaíba, criada em 28 de agosto de 1996, com área total de aproximadamente 313.800 hectares.[172]

Trata-se de um território em que as UCs têm o objetivo, segundo a Lei n. 9.985, de 18 de julho de 2000, que instituiu o Sistema Nacional de Unidades de Conservação - SNUC, de "[...] compatibilizar a conservação da natureza com o uso sustentável de parcela dos seus recursos naturais" (BRASIL, 2000, Art. 7, § 2º). Observe-se o Mapa da Reserva (Mapa 1).

[172] O Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC) e as Unidades de Conservação (UCs) são áreas que possuem recursos e características naturais relevantes. Estes locais são legalmente instituídos pelo Poder Público com o objetivo de conservar a sua biodiversidade por meio de um regime especial de administração, ao qual se aplicam garantias adequadas de proteção (BRASIL, 2000).



Mapa 1 - Mapa Reserva Extrativista Delta do Parnaíba. Fonte: Instituto Brasileiro do Meio Ambiente-IBAMA e dos Recursos Naturais Renováveis. Disponível em: https://siscom.ibama.gov.br. Acesso em: 16 jan. 2019.

Uma UC:

> [...] é uma área utilizada por populações extrativistas tradicionais, cuja subsistência baseia-se no extrativismo e, complementarmente, na agricultura de subsistência e na criação de animais de pequeno porte, e tem como objetivos básicos proteger os meios de vida e a cultura dessas populações, assegurando o uso sustentável dos recursos naturais da unidade (BRASIL, 2000, Art. 18).

Ocupada originalmente por populações tremembés, o território guarda uma variedade de aspectos culturais, ao mesmo tempo em que passa por diversas mudanças nos hábitos, valores e costumes, sob a influência de processos de modernização e globalização (Hall, 2004). Observamos, hoje (2019), uma área litorânea que enfrenta especulação imobiliária e um turismo ainda não ordenado ou fiscalizado. Apenas em 2019 foi concluído um Plano de Manejo,[173] uma exigência da Lei do SNUC, uma UC dessa natureza deve ter esse documento em no máximo cinco anos (a APA é de 1996). Nessas UCs há desafios de acompanhamento e fiscalização, por parte dos órgãos responsáveis: Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) vinculados ao Ministério do Meio Ambiente (MMA).

A APA Delta do Parnaíba abriga heranças de etnias diversas, a exemplo das artes de pesca e tecnologias de construção de embarcações, artesanato em linha (renda de bilro), fibra de carnaúba[174] e taboa,[175] argila, madeira, base econômica das

---

[173] Há um documento chamado Plano de Gestão e Diagnóstico Geoambiental e Socioeconômico. Disponível em: http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/docs-planos-de-manejo/pm_apa_delta_parnaiba.pdf. Acesso em jun. 2017.

[174] Nome Popular: Carnaubeira. Nome Científico: *Copernicia prunifera* (Arr.). Ela é chamada de Árvore da Vida, porque se presta a uma infinidade de usos ao homem. As raízes têm uso medicinal. Os frutos são ricos em nutrientes para a ração animal, o tronco é madeira de qualidade para a construção. As palhetas secas são usadas na produção artesanal, fertilizante do solo, revestimento de casas etc. A cera de folhas jovens é utilizada no fabrico de velas, filmes plásticos e fotográficos, vernizes, lubrificantes, fósforos, isoladores, cosméticos. Participa da composição de cobertura, a confecção de chips, *tonners*, e indústria alimentícia. No Nordeste brasileiro, habitações inteiras são construídas com materiais retirados de Carnaúba. É o exemplo máximo da adaptação do homem às condições de subsistência. Países como a Alemanha, Índia, Japão e Estados Unidos já tentaram sem sucesso cultivar essa palmeira. Carnaubeira - Copernicia prunifera (Arr.). Disponível em https://paisagismodigital.com/Noticias/?id=carnauba-a-árvore-da-vida&in=268. Acesso em: 16 jan. 2019.

[175] *Thypha domingensis*, conhecida pelo nome comum de taboa, é uma hidrófita; planta perene e herbácea, com cerca de 2,5 metros de altura, que, à

comunidades locais. As populações vivem as marcas de identidades de uma cultura ancestral, presentes igualmente nos lugares, formas de expressão, celebrações, modos de saber-fazer de comunidades singulares do Delta do Parnaíba; há culturas que se afirmam nas relações de harmonia entre ser humano, meio ambiente e patrimônio cultural (Figura 1).[176]

época de reprodução, apresenta espigas da cor café, que contém milhões de sementes que se espalham com o vento. Há em abundância na região em estudo e é usada sistematicamente pelos artesãos locais; há carência de assessoria para a produção, distribuição e comercialização dos produtos.

[176] De 2015 a 2017, orientamos o trabalho final de Mestrado de Douglas Brandão de Melo, intitulado "SANTA CARNAÚBA. Concepção e produção de exposição coletiva, uma pesquisa de natureza ação, por conseguinte interventiva, que se materializou em uma exposição coletiva e colaborativa com dez artistas brasileiros, com temática associada à paisagem cultural do Delta do Parnaíba, representada pela Carnaúba, palmácea, árvore repleta de símbolos, sentidos e significados para a memória individual e coletiva das populações que habitam o vasto território do Estado do Piauí. A Carnaúba foi referência em diferentes ciclos econômicos, históricos, sociais e culturais do território, usada ao longo do tempo desde a matéria-prima para artefatos domésticos e produtos artesanais a *chips* de computadores. A concepção do trabalho surgiu ao longo das diversas atividades teórico-práticas, marca da identidade do Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia, Mestrado Profissional, da Universidade Federal do Piauí. O autor do trabalho partiu do princípio de que o planejamento e a programação de exposições constituem ações educativas e socioculturais capazes de mobilizar comunidades, formar públicos e fortalecer identidades; suscitam diálogos e trocas de experiências e vivências; permitem acesso a conhecimentos, aprendizagens, deleite, lazer e trocas de saber-fazer. A pretensão do projeto-ação foi dar visibilidade ao patrimônio cultural do Piauí, toma-lo como um conjunto integrado no território, dotado de valor e geração de emprego e renda, capaz, sobretudo, de gerar autoconhecimento e autoestima. Foi um exercício colaborativo e participativo entre os artistas e o autor/curador, que selecionou dez artistas e vários profissionais ligados à Curadoria em instituições culturais, como galerias e museus. O fio condutor foi a arte, a linguagem e a forma de expor. O trabalho seguiu o itinerário de uma produção artística em várias mídias, formatos, técnicas e estilos que confluem entre a percepção dos participantes e a temática da exposição. Trata-se de uma prática que possibilitou à audiência conhecer um universo bem peculiar, o mundo inspirador da Carnaúba. Foi possível expor o que há de mais primitivo

A paisagem cultural dos carnaubais esteve presente desde as civilizações pré-coloniais, constituiu-se como importante matéria-prima para os povos autóctones, para o colonizador branco europeu e para populações africanas, trazidas, arrancadas do território original, e feitas escravas no Piauí. Seu uso atravessa desde a madeira para a construção de moradias e confecção artesanal de utensílios domésticos até a exploração industrial da cera utilizada na fabricação de *chip* de computador.

A carnaúba (*Copernicia prunifera*), conhecida igualmente como carnaubeira e carnaíba, é uma árvore da família *Arecaceae endêmica* do semiárido do Nordeste do Brasil; símbolo do Estado, conhecida como `árvore da vida`, por oferecer uma multiplicidade de benefícios. De suas raízes se faz uso medicinal, é um eficiente diurético e antivenéreo; de seus frutos, ração animal; o tronco fornece madeira de qualidade para construções; as palhas servem para cobertura de casas, produção artesanal, adubo do solo e extração de cera – a cera de carnaúba, emblemática na economia do Piauí; insumo valioso na composição de diversos produtos industriais, como cosméticos, cápsulas de remédios, componentes eletrônicos, produtos alimentícios, ceras polidoras e revestimentos.

Carnaúba – árvore que arranha, do tupi – ou "árvore da providência", "árvore da vida", como é carinhosamente chamada pelos sertanejos, é uma palmácea de aproveitamento integral imersa na identidade cultural piauiense (Melo, 2017).

---

e puro, por meio da produção artística, um convite à fruição, ao deleite e à reificação do imaginário criativo, que estimula os sentidos ao se entrar neste pequeno emaranhado criativo. Seguindo essa ideia, o produto final, apresentado ao Mestrado foi a exposição coletiva, colaborativa e participativa, que permitiu debates e atribuição de sentidos e significados às formas de expressão cultural desse patrimônio cultural, uma das marcas de identidade do Norte do Piauí.

Figura 1 - Apresentação da Exposição Santa Carnaúba e de um Trabalho Final de Mestrado. Galeria principal do Centro Cultural SESC Caixeiral. Centro histórico da cidade de Parnaíba. Durante a Feira do Patrimônio e Semana Nacional de Museus, maio de 2017. Fonte: Acervo do Museu da Vila. Autora: Áurea da Paz Pinheiro. Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia, UFPI. Trabalho de Autoria de Douglas Melo (orientando da Profª Drª Rita de Cássia Moura Carvalho). Galeria principal do Centro Cultural SESC Caixeiral. Centro histórico da cidade de Parnaíba. Durante a Feira do Patrimônio e Semana Nacional de Museus, maio de 2017.

Ao considerarmos o Relatório do Plano de Ação para o Desenvolvimento Sustentável da Bacia do Parnaíba, do Ministério da Integração (PLANAP/MI/2006), há diversas atividades econômicas e práticas cotidianas desenvolvidas nas UCs, reflexos diretos das culturas locais. Há conhecimentos tradicionais associados às artes de pesca, lavoura, produção de fibras naturais, dentre outras que se confundem com atividades econômicas e traços culturais que devem ser incentivados e mantidos dentro e fora das UCs (Pinheiro et al., p. 85, 2013).

Diante das irreversíveis alterações no patrimônio cultural do território, das transformações contemporâneas e inevitáveis transformações das formas de vida em paisagens do mundo, nossos estudos revelam que o Delta do Parnaíba é um desses lugares que devem ser assinalados pela relação singular estabelecida entre o ser humano e a natureza, relações desafiadoras no que refere à sustentabilidade.

Citemos a complexidade e a importância dos manguezais para o território (e para o Planeta), um dos espaços de atuação do Projeto "Manguezais do Brasil", com objetivo de proteção dessa natureza de ecossistema; verificamos o que está impresso no Documento do Projeto Conservação e Uso Sustentável Efetivos de Ecossistemas Manguezais no Brasil (PIMS 3280), que visa buscar subsídios para adaptar e implementar ferramentas para a gestão de áreas protegidas do Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC) específicas às características dos ecossistemas manguezais.

Segundo o Documento do Projeto, embora no Brasil os profissionais tenham implementado um sistema de conservação dos manguezais por meio de uma abordagem de áreas protegidas, os sistemas estão permeados de deficiências institucionais que agem como barreiras à efetiva proteção desse ecossistema; são deficiências que se traduzem na perda de *habitats* de manguezais e diminuição da oferta de recursos dos quais muitas comunidades e setores dependem.

No segundo semestre de 2018, como parte das atividades educativas e culturais no Museu Tartarugas do Delta, um dos núcleos do Ecomuseu Delta do Parnaíba, programamos a exposição "manguezal | raízes, lama, vida". Apresentamos os manguezais como significativos para o Planeta, os ecossistemas que no Brasil têm uma área

aproximada de 13.400 km², correspondendo a 9% dos manguezais do mundo; sendo que os Estados do Maranhão e do Pará abrigam a maior extensão de manguezais do mundo e representam 57% do total da área de manguezais no País. A pesca artesanal (caranguejos, moluscos e ostras) e de subsistência são as principais atividades econômicas das comunidades costeiras tradicionais, e alguns casos isolados de turismo e produção agrícola em larga escala.

Uma das fontes de consulta para a programação da exposição foi o Projeto Manguezais do Brasil, cujas informações nos permitiram disponibilizar ao público formas de comunicação, em suportes diversos, tais como objetos, fotografias, vídeos, jogos, rodas de conversas. Os visitantes tiveram acesso a conhecimento sobre os mangues, árvores resistentes à salinidade da água das marés; os sentidos e significados da palavra manguezal, que se refere aos seres vivos; às características do ambiente, onde vivem e suas associações ao ecossistema como um todo; a compreensão de que os manguezais são berçários fundamentais à vida marinha, reprodução, alimentação e desova para diversos animais (Figuras 2, 3, 4, 5, 6).

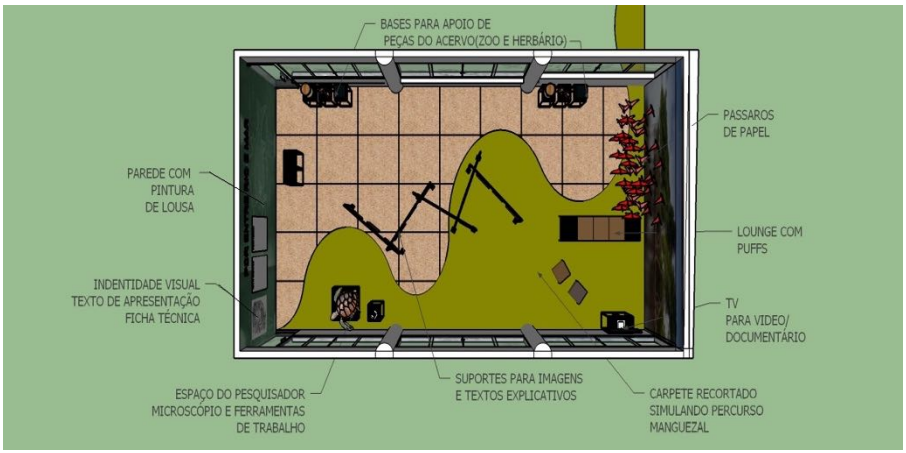


Figura 2 - Desenho da Exposição Manguezal. Museu Tartarugas do Delta. Fonte: Acervo Museu da Vila. Autora: Mariana Sampaio. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2018.

Figura 3 - Desenho da Exposição Manguezal. Museu Tartarugas do Delta. Fonte: Acervo Museu da Vila. Autora: Mariana Sampaio. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2018.

Figura 4 - Desenho da Exposição Manguezal. Museu Tartarugas do Delta. Fonte: Acervo Museu da Vila. Autora: Mariana Sampaio. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2018.

Figura 5 - Montagem Exposição Manguezal. Museu Tartarugas do Delta. Fonte. Acervo Museu da Vila. Autora: Áurea Pinheiro.

Figura 6 - Mediação à Exposição Manguezal. Museu Tartarugas do Delta. Fonte: Acervo Museu da Vila. Autora: Áurea Pinheiro

Nos ambientes estuarinos, as raízes de mangue, praticamente, são os únicos substratos verticais estáveis disponíveis, constituindo micro-habitat únicos. Os mangues são plantas que crescem na interface entre a terra e o mar, em latitudes tropicais e subtropicais, onde existem em condições de alta salinidade, marés, ventos fortes, altas temperaturas e solos lamacentos e anaeróbicos.

Os sedimentos lodosos ou arenosos dos manguezais são ambientes ecológicos únicos que hospedam ricas espécies. O Delta do Parnaíba foi considerado pela Agência Nacional das Águas (ANA) como área de extrema importância, caracterizado por expressivo manguezal, sendo um ambiente rico em diversidade biológica filética, que abriga o peixe-boi e cavalo marinho. Esse ecossistema tem sofrido grandes pressões antrópicas de salinas, carciniculturas, riziculturas, com o uso inadequado de agrotóxicos, desmatamentos e sobrepesca de caranguejos e camarões.

Na exposição, apresentamos o manguezal com destaque para o Delta do Parnaíba, Área de Proteção Ambiental APA Delta do Parnaíba. Fotografias, objetos, narrativas, poemas, conhecimentos sobre o manguezal fruto de investigações e diálogos com os seres vivos, o que inclui os humanos que habitam ou vivem desse ecossistema. Os visitantes são convidados a apreciar os manguezais e os salvarem da destruição.

No território, encontramos uma beleza singular, cujo cotidiano se caracteriza pela riqueza das artes, da pesca e tecnologias de construção de embarcações, preservadas as características originais, que nos permitiram construir um trabalho com um conjunto de memórias e experiências ancestrais. Contudo, igualmente, registramos problemas ambientais, econômicos, sociais e culturais, que ameaçam constantemente a sobrevivência dos modos de saber-fazer próprios da APA Delta do Parnaíba.[177]

---

[177] Por meio do Processo n. 02070.001640/2010-19, o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade-ICMBio lançou edital público para a contratação de pessoa jurídica para a elaboração dos estudos específicos para o diagnóstico ambiental e socioeconômico, elaboração do Plano de Manejo da Área de Proteção Ambiental Delta do Parnaíba e do Plano de Manejo da Reserva Extrativista do Delta do Parnaíba.

As linhas de pensamento e ações desenvolvidas nos últimos dez anos, associadas ao projeto origem "Paisagens da Ilha", incluem a forma como foi ganhando sentido, com as populações residentes, a ideia de constituição de um ecomuseu – o Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE). Entre rodas de conversas, oficinas de narrativas biográficas ou de cestaria com a palha da carnaúba e taboa. Diante da ausência total de equipamentos culturais, pouco a pouco despertamos o desejo de implantar um equipamento cultural, que seja igualmente um espaço social, educativo, econômico e político no qual a diversidade, a riqueza cultural e natural do território tenha destaque e se afirme como elemento de expressão e partilha.

Samira Alves, aluna do PPGAPM, com os residentes da Ilha das Canárias (RESEX), criou o Museu Oficina de Comunidade (MOC). O trabalho de sensibilização e inventário participativo ocorreu entre 2015 e 2016, e em 2017 o MOC foi inaugurado, e encontra-se em funcionamento (Figuras 7 e 8).

Segundo Alves (2017, p. 10), o trabalho teve natureza pesquisa-ação:

> [...] realizada na comunidade Canárias, um dos cinco povoados que integram a Ilha das Canárias, uma das mais de setenta ilhas localizadas no Delta do Parnaíba, Meio Norte do Brasil. Ao longo de 2015 e 2016, realizamos um Inventário Participativo com artesãos locais sobre os modos de saber-fazer relativos aos trançados em palha de carnaúba, especificamente de um artefato de pesca artesanal – Uru, um cesto usado para o transporte de peixes. O Inventário pretendeu contribuir para o conhecimento, reconhecimento, valorização e promoção desse rico patrimônio cultural de natureza imaterial, reconhecido pelas pessoas do lugar, que desejam a sua proteção e promoção. Ao longo do trabalho conseguimos formar um grupo de onze artesãos e artesãs, e dignificar as relações entre a comunidade e o Patrimônio Cultural remanescente de populações indígenas. A construção do trabalho foi realizada de forma colaborativa e criativa,

ancorado na partilha entre a pesquisadora e os detentores dos saberes; juntos propusemos soluções para a proteção e promoção daquele Patrimônio Cultural.

Figura 7 - Museu-Oficina Comunidade da Ilha das Canárias. Fonte: Acervo Museu da Vila. Trabalho Final. Samara Amara. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2017.

Figura 8- Identidade Visual do Museu-Oficina Comunidade da Ilha das Canárias. Fonte: Acervo museu da vila. Trabalho Final. Samara Amara. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2017.

3 A museologia e a inovação social

> Ao aceitarmos uma conexão na relação entre o que se passa na economia e os movimentos sociais somos obrigados a procurar entender de que forma a museologia está a trabalhar a questão da Inovação Social. O debate sobre a questão da Inovação Social, que propomos trabalhar [...] poderia situar-se na velha oposição da sociologia entre tradição e modernidade. A tensão entre a conservação, que seria um campo de trabalho sobre a tradição, contrapor-se-ia à questão inovação, que seria um campo de trabalho sobre a modernidade. Argumentaremos que esta tensão deve ser assumida

> na museologia como uma ferramenta de trabalho. Paralelamente à questão da conservação e salvaguarda dos objectos socialmente significativos, a museologia também trabalha sobre a produção de inovação social, produzindo objectos socialmente qualificados. Essa produção processa-se no encontro da memória com o real. Os museus e os processos museológicos, entre as várias configurações sociais são locais que podem facilitar esse processo de encontro entre os seres humanos consigo mesmo e com os outros. Esse reconhecimento de si e dos outros pode ser uma base para experimentar os processos de inovação social e empresarial (Leite, 2018, p. 1).

Parte das discussões e análises presentes neste estudo se originam no trabalho de campo e nas leituras e interpretações, o que inclui textos que estabelecem relações entre tradição e inovação (LEITE, 2018), questões colocadas pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile (ICOM, 1972), um espaço de discussões, onde foram apresentados princípios de base para uma museologia de inovação social, para um museu integral, para o papel dos museus na América Latina. Isso ocorreu em um momento no qual foram considerados os problemas do meio rural, urbano, desenvolvimento técnico-científico, educação; discussões que indicaram que os museus deveriam se integrar à vida em sociedade; portanto, foram apresentadas propostas de revisão ideológica da teoria e prática da Museologia.

Aquele momento foi singular para a história da Museologia, particularmente da Museologia latino-americana, em uma conjuntura social, política e cultural particular, que forçava interpretações mais acuradas sobre as diretrizes mundiais para a cultura, patrimônios e vida sustentável. As propostas elaboradas, ao longo da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, alimentaram discussões que perduram por mais de quarenta anos e nos instigam ainda hoje a intervenções no campo teórico e prático, que envolvem um museu afetivo e inclusivo, que esteja em sintonia, atento aos anseios, desejos e às demandas das comunidades, por quem e para quem devem ser criados. Um dos resultados mais importantes da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, de

1972, foi "[...] a definição e proposição de um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural" (Icom, 1972).

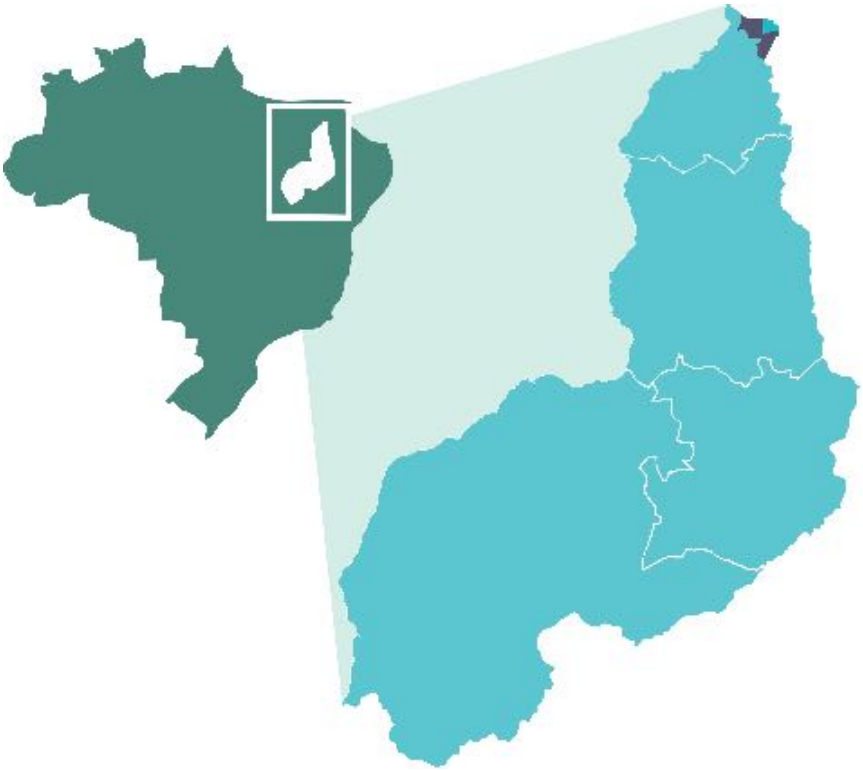
Ao considerar essas transformações, apontamos os fundamentos teóricos e práticos para a concepção do Ecomuseu Delta do Parnaíba, um museu que pretendemos integral e comunitário, constituído com e para os habitantes da APA Delta do Parnaíba, uma proposta que seja ao mesmo tempo técnica, a considerar os padrões, concepções e conceitos do Conselho Internacional de Museus (Icom), sobretudo que considere uma natureza de museu que seja concebido e construído com e para as comunidades ribeirinhas, praieiras e deltaicas que habitam a região sede e polos do ECOMUDE.

Nesse particular, este trabalho se revela como um estudo-intervenção, que nos permitiu construir diagnósticos a partir de vivências e experiência com as pessoas para a proposição de um museu integral e integrador, o "Ecomuseu Delta do Parnaíba", com sede idealizada inicialmente para a cidade de Parnaíba, localizada às margens do rio Igaraçu, afluente do rio Parnaíba, que deságua no mar e forma o Delta, mas com projeto concretizado de primeiro núcleo museológico da rede, o Museu da Vila, localizado no município de Luís Correia, na Vila-Bairro Coqueiro da Praia, que abriga famílias de pescadores artesanais (Mapas 2, 3, 4).

Nos orientamos pelas recomendações da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), que já indicava que os museus deveriam ser redefinidos conceitualmente, terem natureza integral, destinados a proporcionar às comunidades residentes, em dado território, uma percepção de conjunto de seu meio material e cultural.

> [...] os museus são instituições a serviço da sociedade, que adquirem, comunicam e, notadamente, expõem, para fins de estudo, educação e cultura, os testemunhos representativos da evolução da natureza e do homem [...] que especialmente nos países latino-americanos, eles devem responder às necessidades das grandes massas populares, ansiosas por atingir uma vida mais próspera e mais feliz, através do conhecimento de seu patrimônio natural e cultural, o que obriga

> frequentemente os museus a assumirem funções que, em países mais desenvolvidos, cabem a outros organismos [...] os museus e os museólogos sofrem dificuldades de comunicação em razão das grandes distâncias que os separam um do outro, e do resto do mundo [...] (Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972).



Mapa 2 - A cidade de Luís Correia no contexto geográfico regional e nacional**.** Fonte: *Google Maps* (2018). Editada por Víctor Veríssimo. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2018.

Mapa 3 - Mapa APA do Delta do Parnaíba. Fonte: *Google Maps* (2018). Editado por Víctor Veríssimo. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2018.

Mapa 4 - Mapa do Bairro Coqueiro. Fonte: *Google Maps*. Editado por Víctor Veríssimo. Programa de Pós-Graduação em Museologia, UFPI, 2018.

Ao longo da investigação (2008-2019), construímos um inventário do patrimônio cultural imaterial, com a participação e colaboração de comunidades locais e investigadores associados ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia da

Universidade Federal do Piauí. Fizemos a coleta e registros de dados de lugares, celebrações, formas de expressão, modos de saber-fazer associados à pesca artesanal, o que inclui a fabricação de embarcações e artefatos de pesca, elaborados por artesãos e pescadores que habitam o território.

O trabalho de campo antecedeu-se ao trabalho de investigação documental em arquivos públicos, privados e em instituições de pesquisa e de gestão municipal, estadual e federal brasileira e portuguesa; bem como pesquisa bibliográfica. O trabalho no terreno se materializou em recolhas e registros etnográficos e orais, o que inclui registros fotográficos e audiovisuais de técnicas tradicionais, que identificam e caracterizam a pesca artesanal e a fabricação de seus artefatos.

Registrar o patrimônio cultural imaterial é contribuir para estudos no campo da Museologia e de museus de tipo integral e comunitário, para a inclusão econômica, política e social, o que colabora para a melhoria da qualidade da construção de canoas e artefatos de pesca, artesanato em palha da carnaúba e outros materiais, como, por exemplo, a linha de algodão e a taboa. Com a Convenção da Unesco de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, ratificada em Portugal em 2008 e no Brasil em 2006, afirmou-se a ideia de patrimônio menos associado à materialidade e mais próxima da imaterialidade e das pessoas, das comunidades e de suas expressões culturais, dos sentidos e significados que atribuem ao patrimônio cultural; há "[...] o primado das comunidades e dos grupos na identificação, a importância da transmissão inter geracional, a inexistência de autenticidade, a relação com a memória e a identidade, o reconhecimento dos direitos culturais coletivos e o carácter também político da Convenção" (Cabral, 2011, p. 17).

As recolhas e registros nos informam que a pesca artesanal e seus artefatos constituem referências culturais de natureza imaterial do Delta do Parnaíba, o que justificou a necessidade de construirmos um inventário que fosse, ao mesmo tempo, técnico, sensível e analítico desses modos de saber-fazer com as comunidades locais.

> O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, instituído pelo Decreto 3551/00, é um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização

> do patrimônio cultural imaterial brasileiro, composto por aqueles bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira. Consiste na produção de conhecimento sobre o bem cultural imaterial em todos os seus aspectos culturalmente relevantes. Esse instrumento é aplicado àqueles bens que obedecem às categorias estabelecidas pelo Decreto 3551/00: Celebrações, Lugares, Formas de Expressão e Saberes, ou seja, as práticas, representações, expressões, lugares, conhecimentos e técnicas, que os grupos sociais reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural. Com o Registro, os bens recebem o título de Patrimônio Cultural do Brasil e são inscritos num dos quatro Livros de Registro, de acordo com a categoria correspondente.[178]

Buscamos realizar estudos para serem implementados, com e para as comunidades; um museu integral e comunitário, que siga a tipologia de um ecomuseu, o que exige ações concretas de inventário, valorização, divulgação e salvaguarda do patrimônio cultural e natural do território. Para além de pesquisa e inventário, realizamos a sensibilização comunitária para o rico e complexo patrimônio do Delta do Parnaíba.

> A noção de património expandido, apresentada por *Peter Van Mensch* e seus colegas, abria a possibilidade de deslocar o escopo da museologia para outro lugar que não o museu e, com isso, uma brecha para ser compreendida como disciplina de interpretação na dependência de outras disciplinas.

---

[178] Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folRegistroE.jsf.>. Acesso em: 23 dez. 201). Entre 2007 e 2008, fizemos parte da Equipe coordenada pela Profª. Drª. Áurea da Paz Pinheiro, que realizou o 1º Inventário Nacional de Referências Culturais do Piauí, tratou-se do inventário dos modos de saber-fazer da Arte Santeira do Piauí, para reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil.

> Vale lembrar que, a essa altura, já estavam em discussão os movimentos da ecomuseologia e nova museologia trazida para as páginas dos cadernos do ISS. O lugar-museu se ampliava para território; estava 'derrubada' a ideia de museu prensado nas 'quatro paredes'. O agente do processo deixa de ser o museu, ou as 'coisas' dos museus e transfere-se para a sociedade (naquela época usava-se comunidade) compartilhando a construção de sua relação com o património. Nesse ponto a noção de património (grosso modo) deixa de ser um tema da museologia para se tornar um traço constitutivo, traço esse menos visível quando se trata dos museus 'tradicionais' com alta valorização nas coleções/acervos (Cerávolo, 2004, p. 330).

Ao longo da investigação, elegemos como participantes gerações de idosos entre sessenta a setenta anos, artesãos e pescadores; crianças, adolescentes e jovens entre oito a dezoito anos; todos com algum grau de parentesco: pais, filhos, netos de pescadores; pessoas envolvidas diretamente nas atividades de pesquisa e inventário. Dentre as ações de sensibilização, realizamos rodas de conversas, que permitiram registros do patrimônio imaterial; valores e padrões de comportamento ancestrais ligados à pesca artesanal, construção de embarcações, artefatos domésticos e de pesca, habitação, trato com a terra, alimentação, artesanato, dentre outros.

> [...] *Mannheim* considerou as gerações como dimensão analítica profícua para o estudo da dinâmica das mudanças sociais (sem recorrer ao conceito de classe e ao núcleo da noção marxista de interesses econômicos), de ´estilos de pensamento´ de uma época e da ação. Estes, de acordo com Mannheim, foram produtos específicos - capazes de produzir mudanças sociais - da colisão entre o tempo biográfico e o tempo histórico. Ao mesmo tempo, as gerações podem ser consideradas o resultado de descontinuidades históricas e, portanto, de

> mudanças. Em outras palavras: o que forma uma geração não é uma data de nascimento comum - a ´demarcação geracional´ é algo ´apenas potencial´ (Mannheim, 1952) - mas é a parte do processo histórico que jovens da mesma idade-classe de fato compartilham (a geração atual).
>
> Há dois componentes centrais nesta partilha (do qual surge o ´laço geracional´): por um lado, a presença de eventos que quebram a continuidade histórica e demarcam o ´antes´ e o ´depois´ na vida coletiva; de outro, o fato que estas descontinuidades são experienciadas pelos membros de um grupo etário em uma conexão constitutiva particular, quando o processo de socialização não foi concluído, pelo menos no seu período crucial, e os esquemas utilizados para interpretar a realidade não são ainda totalmente rígidos ou - como coloca Mannheim - quando essas experiências históricas são ´primeiras impressões´ ou ´experiências juvenis´.
>
> Na ´unidade geracional´, por seu turno, elaboram-se vínculos de diferentes maneiras e formas de acordo com os grupos concretos aos quais seus membros pertencem. Através do conceito de geração, os longos tempos da história são fixados em relação aos tempos da existência humana e entrelaçados com a mudança social (Feixa; Leccardi, 2010, p. 187).

O fio condutor da investigação, da narrativa é o rio e o Delta do Parnaíba, o rio uma estrada líquida, divisor natural entre os Estados do Piauí e do Maranhão; o Delta e suas ilhas, que se localizam em águas calmas, em uma região rica em biodiversidade, fauna e flora, com destaque para os manguezais e encontro do rio com o mar. Uma região ocupada inicialmente por populações indígenas, que, em meados do século XVIII, tiveram suas histórias e memórias atravessadas pelo ciclo da criação do gado, da manufatura ligada ao charque e ao agro extrativismo da carnaúba, advindos como os processos de colonização

europeia com uso de mão de obra escravizada proveniente da África. A partir dos anos oitenta do século XX, se intensificaram os problemas sociais e ambientais na região, gerados pelo turismo desordenado, especulação imobiliária, grandes empreendimentos comerciais, e por formas de extrativismo não planejadas, o que tem ocasionado desequilíbrios ambientais, sociais e culturais.

Ao longo do trabalho, identificamos aspectos emblemáticos e singulares da vida cotidiana de pescadores, catadores de caranguejo, rendeiras, artesãos, construtores de embarcações etc.; homens e mulheres responsáveis pela guarda e transmissão de um patrimônio cultural oral ancestral (Thompson, 1992), de ofícios, modos de saber-fazer, celebrações, formas de expressão, lugares ligados ao rio e ao mar; em nossas "andanças" pelo rio e Delta do Parnaíba, pelo Atlântico, nos encontramos com comunidades ribeirinhas e praieiras da APA Delta do Parnaíba.

Percebemos, desde o início das investigações (2008), que universidade, comunidades locais, empresas públicas, privadas e sociais têm potencial para a constituição de um museu integral e comunitário, no qual as pessoas que habitam o território se sintam representadas; uma natureza de museu na qual haja a gestão participativa dos patrimônios pelas empresas e pessoas, que vivem experiências únicas, subjetivas; um museu, com tipologia Ecomuseu, formado por uma rede de museus autônomos e solidários entre si, com o firme propósito de salvaguardar os patrimônios e construir um turismo cultural, sustentável, que se configure como um espaço de trocas, reflexão, de gestão sustentável.

> A museologia como área de conhecimento científico se concretiza sobre indícios variados do patrimônio cultural e natural (o objeto), em qualquer lugar que eles se apresentem (o lugar), através de procedimentos de preservação, conservação, documentação, exposição, educação, divulgação e disseminação de conhecimentos (os instrumentos) (Ceravolo, 2004, p. 330).

O museu integral é um fenômeno que se identifica pela relação entre ser humano, espaço, tempo e memória; Scheiner (2012) afirma

que a ênfase na vinculação entre museus e realidade político-social não é um problema recente, pelo contrário:

> [...] vem sendo longamente defendida pelo ICOM e pela UNESCO há mais de seis décadas. Em 1962 – há 44 anos, portanto - a 7ª Assembleia Geral do ICOM já enfatizava a preocupação da UNESCO com a relação entre museus e a preservação do patrimônio natural e cultural da humanidade, explicitada no programa daquela Organização para 1963-1964 através do apoio oficial dado, entre outros, às decisões e recomendações da UNESCO sobre:
>
> - preservação da herança cultural da humanidade;
> - proteção da propriedade cultural em caso de conflito armado;
> - preservação e\a proteção de monumentos históricos;
> - prevenção ao tráfico ilícito, importação e venda de propriedade cultural;
> - proteção a paisagens e sítios naturais;
> - preservação da herança cultural da humanidade;
> - acessibilidade dos museus.

A autora aponta ainda que a ênfase no caráter comunitário dos museus não é igualmente recente, vez que, desde 1968:

> [...] a 8ª Conferência Geral de Museus já enfatizava a preocupação do ICOM com os museus e comunidades regionais, afirmando: [O ICOM] 'Espera que cada país dê a mais alta prioridade ao desenvolvimento de museus com vocação regional, provendo-os com estrutura administrativa, equipamentos e recursos técnicos, financeiros e de pessoal adaptados ao papel que tais museus devem desempenhar; Recomenda, ainda, que os museus sejam mais abertos ao público jovem, ampliando o

> número de programas culturais para jovens, numa atmosfera de maior participação'. Em 1971, a 9ª Conferência Geral de Museus, realizada em Grenoble, França (portanto, anterior à conferência de Santiago), já afirmava que: 'Os museus devem estar, antes de tudo, a serviço de toda a humanidade; A principal meta dos museus é a educação e a transmissão de informação e do conhecimento, por todos os meios disponíveis; Tendo em vista as controvérsias e as diferenças de opinião dos profissionais de museus sobre a adaptação dos museus ao mundo contemporâneo', o ICOM também recomendava especialmente que os museus aceitassem o fato de que a sociedade está em constante mudança. É questionável o conceito tradicional de museu, que perpetua valores vinculados à preservação do patrimônio natural e cultural da humanidade, não como manifestação de tudo o que é significante no desenvolvimento humano, mas meramente como a posse de objetos. Cada museu deve aceitar que seu dever junto à sociedade envolve ações especificamente desenvolvidas para servir ao ambiente social específico dentro do qual opera. (Scheiner, 2012, p. 10).

Os estudos que realizamos, desde 2008, nos revelam a pertinência da função social do Ecomuseu que, igualmente, deve primar pela interpretação patrimonial, capacitação e formação de pesquisadores; o que inclui a comunidade, para uma museologia que se revele transformadora, que valorize a cultura, os ofícios e modos de saber-fazer, comprometidos com uma missão de vida sustentável da comunidade (Varine, 2012).

As comunidades ribeirinhas, praieiras e deltaicas são detentoras de patrimônios singulares e em risco, que foram identificados, registrados e interpretados ao longo desta investigação; o território abriga tradições culturais de populações marcadas pela permanência da oralidade, modos de vida herdados de ancestrais

indígenas, africanos e portugueses, preservados ao longo do tempo (Borges, 2004, 2010).

O trabalho etnográfico (Pinheiro; Moura, 2008; 2009; 2010) e de História Oral (Alberti, 2013), que realizamos, nos fez chegar a artesãos e pescadores, legítimos guardiães da memória (le goff, 1990), de uma tradição e patrimônio oral, que marcam o cotidiano. Na Vila-Bairro de Pescadores Coqueiro da Praia, no município de Luís Correia, Piauí, a paisagem cultural se altera, os ventos fortes da modernização e da modernidade avançam e ameaçam uma herança cultural ancestral, fragilizando os vínculos dos indivíduos uns com os outros e com seus antepassados.

No território, verificamos que as histórias e as memórias são representadas em saberes e modos de fazer tradicionais da cultura brasileira; o patrimônio cultural permanece e se altera dia a dia; histórias de homens e mulheres, de faixas etárias diversas são marcadas pela tradição cultural de um tempo presente, em rápida e constante transformação (Benjamim, 1994; Bosi, 1994; Bourdieu, 2006).

Por acreditar no direito à memória (Halbwachs, 2006; Pollak, 1989; Portelli, 2010; Nora, 1993; Thompson, 1992; 2010; Elias, 2001), realizamos uma investigação participativa e colaborativa de inventário do patrimônio cultural imaterial, que nos serviu de suporte para o trabalho, para elaborarmos peças artísticas, associado a este trabalho, o que inclui uma série de filmes documentários "Povos do Delta", uma exposição "Por entre rio e mar" e um livro de artista; arte e patrimônio não apenas para apreciar, dar a ver, mas para democratizar o acesso ao patrimônio cultural e sugerir políticas de uso sustentável desses patrimônios para as gerações presentes e futuras, para a melhoria das condições de vida e de trabalho na região, no caso específico deste trabalho que apresentamos, uma experiência com a constituição de um ecomuseu de tipo integral, que integre as comunidades da APA Delta do Parnaíba.

Este trabalho de formação tem nos permitido o conhecimento de particularidades locais e regionais, com olhar atento a sentimentos e emoções das pessoas que mantêm conhecimentos seculares, herdados de uma oralidade ancestral; nos permitiu ainda olhar e perceber a necessidade e vontade de sensibilização, divulgação e formação de pessoas, gestores do patrimônio cultural e de público,

usuários, interessados nos bens culturais de suas localidades; nos permitiu também dialogar com as comunidades sobre a importância do reconhecimento e valorização dos patrimônios que lhes foram legados ao longo do tempo.

4 Notas Finais

O território eleito para estudos e implementação de ações se insere em um contexto social, político, econômico e histórico no qual o patrimônio cultural se encontra em risco; fato que tem justificado a continuidade do trabalho de formação de gestores do patrimônio – museólogos; um trabalho que traz resultados não só de diagnóstico e inventário do patrimônio cultural imaterial, mas, sobretudo, de sensibilização e engajamento comunitário, significativos para a registro e comunicação de histórias e memórias individuais e coletivas (Halbwachs, 2006; Pinheiro, 2018); para a autoestima, sustentabilidade e encontro de soluções inovadoras de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, em um território que vive sob o impacto de mudanças e transformações radicais de vivências e experiências, um meio sociocultural carente de ações desta natureza.

As ações e pesquisas que realizamos são ao mesmo tempo educativas e culturais, envolveram as pessoas do lugar, empresas públicas, privadas e sociais, e as famílias; permitiram e ampliaram as percepções e as perspectivas em relação ao patrimônio cultural e natural, marcado por uma diversidade de saberes, modos de fazer, ser e estar no mundo; nossos estudos revelaram as potencialidades de geração de renda, que podem contribuir para o fortalecimento da sustentabilidade social, econômica e ambiental de famílias de pescadores e artesãos do Delta do Parnaíba.

Logo, este estudo-intervenção de natureza participativa e colaborativa contempla o patrimônio cultural de natureza imaterial, saberes e modos de fazer associados à pesca artesanal e à fabricação de artefatos ligados a essa arte secular; permite a mediação de processos nos quais as pessoas passam a olhar e valorizar conhecimentos ancestrais; exploramos e estimulamos o aprendizado da pesca artesanal e a fabricação de artefatos ligados à arte de pescar, conhecimentos transmitidos de pais para filhos, de avós para netos; realizamos pesquisas participativas e colaborativas, que permitem a

sensibilização comunitária para os patrimônios do lugar onde as pessoas vivem; ações, estudos e registros que servem agora de instrumento de motivação individual e coletiva, que despertam nas pessoas a prática da cidadania e o estabelecimento de um diálogo enriquecedor entre as gerações, e o mais importante, o desejo de avançar na constituição do ecomuseu, integral e integrador das pessoas e instituições na APA Delta do Parnaíba.

Na condição de pesquisadoras, partícipes do processo de construção e enraizamento de ideias de valorização do patrimônio cultural, é possível aprender, interpretar, respeitar e conservar os patrimônios da região; envolvermo-nos em ações de natureza educativa/pesquisa participativa e construir no dia a dia do trabalho de campo uma postura crítica, consciente, e, acima de tudo, ativa no desenvolvimento de vivências cidadãs.

Vivenciamos e colaboramos para o envolvimento direto e participativo das comunidades na investigação, nas atividades cotidianas de sensibilização, de orientação para o saber-fazer ligado à pesquisa e ao registro/inventário; comunidade e pesquisadora envolvidos na sensibilização para a cultura local, para uma atividade ancestral, secular; pesquisa e ação participativas que tiveram por princípio básico a experiência direta dos produtores ligados à pesca artesanal, à construção dos artefatos de pesca; pessoas que foram e continuam a ser encorajadas a transmitirem saberes e modos de fazer de uma cultura singular; protagonistas de um patrimônio oral significativo (Figura 9).

Os pescadores e artesãos são pessoas que estão motivadas a transmitir conhecimentos, herdados e ressignificados, aos mais jovens; são sensíveis à preservação, valorização, salvaguarda e divulgação de saberes ancestrais; mostram-se interessados em ensinar, transmitir o conhecimento, em um processo contínuo de descoberta e de valorização dos patrimônios da comunidade. As rodas de conversa e de memórias nos permitiram sensibilizar e motivar os mais velhos a ensinar, a transmitir seus conhecimentos aos mais jovens, que são igualmente motivados, encorajados, e aprendem com os mais velhos, guardiães da tradição oral, da memória ao longo de décadas (Le Goff, 1990).

Figura 9 - Artes de pesca, modos de saber-fazer transmitidos de geração em geração. Ilha das Canária, RESEX, APA Delta do Parnaíba. Fonte: Acerto Museu da Vila. Autora: Cássia Moura, 2016.

O que temos presenciado é a magia da educação pela pesquisa/com a pesquisa, a sensibilização pelo conhecimento, pelos saberes e modos de fazer ancestrais, que permitem o desenvolvimento de habilidades e competências físicas e intelectuais, mas, acima de tudo, a construção de forma mais sólida das relações afetivas no universo social e cultural dessas pessoas, no caso específico deste trabalho, uma pesquisa participativa-colaborativa, que possibilitou o acesso a conhecimentos, enriquecimento e poder individual e coletivo de pessoas que têm uma cultura ancestral rica, singular, em um mundo marcado pela globalização, pela fragilidade das relações humanas.

Construímos com e para as pessoas das comunidades, nós, igualmente comunidade, ao longo do trabalho, atividades práticas, rodas de conversa e de memória, oficinas de conhecimento e aplicação de metodologias de pesquisa, o que inclui oficinas de registro e inventário; de captura e de registros audiovisuais; de aprendizado sobre a pesca e seus artefatos com pescadores, filhos e netos de pescadores e artesãos e com outras pessoas da comunidade, com o intuito de educar o olhar, de permitir que as pessoas olhem com atenção e sensibilidade para o mundo no qual vivem, que

experimentem as vivências, que se sintam enriquecidas com outras experiências de membros de sua comunidade.

Dentre as metodologias que usamos estão presentes os diálogos com as comunidades, com pescadores e artesãos e seus descendentes. Obtivemos bons resultados, há a sensibilização das pessoas que atuam na pesquisa/inventário; atividades de investigação e registros que promovem o reencontro da comunidade com ela própria, seus valores e com suas tradições culturais; acreditamos que só a partir desse diálogo é possível a interação, troca e confiança estabelecida entre o pesquisador e comunidade.

Nas oficinas de investigação, registro, história oral, etnografia, fotografia, vídeo, desenhos, histórias de vida e rodas de conversa e de memórias, técnicas tradicionais de pesca e fabricação de artefatos, realizamos registros de vivências, saberes, experiências e práticas que compõem, agora, o material prático dos estudos e intervenções; são resultados de pesquisa e registros que permitem uma narrativa técnica e analítica dos saberes e modos de fazer associados à pesca artesanal e à produção dos artefatos de pesca; pesquisa-ação construída com o apoio dos membros das comunidades e que subsidia agora a constituição de um museu integral e comunitário – o Ecomuseu Delta do Parnaíba.

Dentre os registros que constituem peças artísticas parte desta investigação, destacamos uma série de documentários etnográficos "Povos do Delta", um encontro entre rio e mar, uma referência ao rio Parnaíba e ao Oceano Atlântico, formando o único delta a desaguar em mar aberto das Américas; filmes que, igualmente, narraram vivências cotidianas de populações ribeirinhas e praieiras associadas ao aprendizado da pesca artesanal e da fabricação de artefatos de pesca; filmes que têm como público, direto, os membros das comunidades, filhos e netos de pescadores e artesãos do Delta do Parnaíba e, indiretamente, mais de duas mil pessoas, dentre filhos, pais e netos de pescadores e artesãos, que foram sensibilizados para conhecer, reconhecer, valorizar e preservar os patrimônios dos lugares onde vivem.

Os documentários são parte dos resultados de convívio com as pessoas no território ribeirinho, praieiro e deltaico; registros dos modos de saber fazer ancestrais, o que permite uma produção de natureza etnográfica. Ao longo do trabalho de campo, as pessoas da

comunidade participaram na construção de informações, colaboraram no repensar metodologias e formas de registros do patrimônio cultural imaterial.

Nas rodas de conversas e memórias, os mais jovens e os mais velhos falam da pesca e da fabricação artesanal e artefatos associados, sobre as vivências e experiências dos mais velhos, herdeiros de uma tradição oral, pessoas que socializam suas histórias e memórias com os mais jovens, que são gradativamente sensibilizados a saber ouvir; as rodas de conversas se revelaram como uma ação educativa, de ensino-aprendizagem, reveladoras de habilidades e competências necessárias às práticas cotidianas associadas às atividades profissionais no território.

Referências

Alberti, Verena. (2013). *Manual de História Oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV.

Alves, Samira Amara Gomes. (2017). *Inventário participativo*. Os modos de saber-fazer associados ao trançado em palha de carnaúba. Ilha das Canárias | Delta do Parnaíba | Meio Norte do Brasil. (Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia) – UFPI, Parnaíba.

Benjamim, Walter. (1994). O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.

Borges, Jóina Freitas (2004). *A história negada*. Em busca de novos caminhos. Teresina: FUNDAPI.

_____. *Os senhores das dunas e os adventícios d'além-mar*: primeiros contatos, tentativas de colonização e autonomia tremembé na costa leste-o este (séculos XVI e XVII). (2010). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutora em História.

Bourdieu, Pierre; Bourdieu, Marie-Claire. (2006). O camponês e a fotografia. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 26, jun.

BRASIL. (2006). Relatório do Plano de Ação para o Desenvolvimento Sustentável da Bacia do Parnaíba, do Ministério da Integração. PLANAP/MI.

BRASIL. Lei n. 9.985, de 18 de julho de 2000. (2021). Disponível em: http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/comunicacao/legislacaoambientalvolume1.pdf. Acesso em jun. 2021.

BRASIL. Decreto no 3.551, de 4 de agosto de 2000. (2021). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: jun. 2021.

BRASIL. Decreto Governamental s/n de 16 de novembro de 2000. (2021). Disponível em: https://documentacao.socioambiental.org/ato_normativo/UC/2234_20160524_152954.pdf . Acesso em: jun. 2021.

BRASIL. (1857). Autorizada a contratação de Companhia de Navegação Costeira de Vapor. A Lei Provincial n. 450, de 04 de setembro de 1857.

BRASIL. (2006). PLANO DE AÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO INTEGRADO DA BACIA DO PARNAÍBA – PLANAP. Brasília: Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba – CODEVASF.

Bosi, Ecleia. (2011). Memória e sociedade: lembrança de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

Cabral, Clara Bertrand. *Património imaterial*: Convenção da Unesco e seus contextos. Lisboa: 70. (Coleção Arte & Comunicação).

Ceravolo, Suely Moraes (2004). Em nome do céu, o que é museologia"? Perspectivas de museologia através de publicações. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 14: 311-343.

DECLARAÇÃO DE QUÉBEC 1984. (2021). Disponível em: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf. Acesso em: jun. 2021.

Feixa, Suely Moraes (2004). *Da palavra ao termo.* Um caminho para compreender Museologia. Tese (Comunicação e Arte) – USP, São Paulo.

Freire, Pamela Krishna Ribeiro Franco. (2017). *Ecomuseu Delta do Parnaíba* (ECOMUDE):Um instrumento de valorização de uma rica e complexa Paisagem Cultural no Meio Norte do Brasil. (Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia) – UFPI, Parnaíba.

Halbwachs, Maurice. (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Hall, Stuart. (2004). *A identidade cultural na pós-modernidade*.9. ed. Rio de Janeiro: DP&A.

Hartog, François. (2006). Tempo e Patrimônio. *Varia História.* Belo Horizonte, vol. 22, n. 36, p. 261-273, jul./dez.

ICOM. Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003. (2021). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf. Acesso em: jun. 2021.

ICOM. Mesa-redonda de Santiago do Chile, 1972. (2021). Disponível em: https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-_de-santiago-do-chile.html. Acesso em: jun. 2021.

IPHAN. (2021). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br. Acesso em: jun. 2021.

IPHAN. (2021). Paisagem Cultural. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livreto_paisagem_cultural.pdf. Acesso em jun. 2021.

IBRAM. (2021). Disponível em: http://www.museus.gov.br. Acesso em: jun. 2021.

Le Goff. *História e memória*. (1996). São Paulo: Unicamp.

Leite, Pedro Pereira. (2018). *Museologia e inovação social*. Disponível em: https://globalherit.hypotheses.org/casa-muss-amb-ike-espaco-de-museologia- informal/museologia-e-inovacao-social. Acesso em: jun. 2021.

Melo, Douglas Brandao. (2017). *Santa Carnaúba*: Concepção e Produção de Exposição Coletiva Dissertação (Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia) – UFPI, Parnaíba.

Nora, Pierre. (1993). Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez.

Pollak, Michael. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15.

Pinheiro, Áurea et al. (Org.). (2009). *Cadernos de Patrimônio Cultural do Piauí*. O conjunto arquitetônico de Parnaíba, Teresina: IPHAN/PI.

Pinheiro, Áurea; MOURA, Cássia. (2009). *Celebrações*. Teresina: Educar: artes e ofícios; Brasília, MINC/IPHAN.

_____. *Senhores de seu ofício:* a arte santeira do Piauí. (2009). Teresina: IPHAN/PI.

_____. *As escravas da mãe de deus*. Documentário Etnográfico. (2010). Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/MinC/IPHAN/Petrobras.

_____. *Congos*: ritmo e devoção. Documentário etnográfico. (2009). Teresina: educar artes e ofícios. Produzido via edital do Programa Monumenta/Iphan, do Ministério da Cultura, com financiamento do

Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e apoio técnico da Unesco.

_____. *Passos de Oeiras*. (2008). Documentário etnográfico. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/Minc/IPHAN/Petrobras.

Pinheiro, Áurea da Paz. (2002). As tensões entre clericais e anticlericais no Piauí. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves.

_____. INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais - Arte Santeira do Piauí. (2008). Teresina: Ministério da Cultura/IPHAN.

PINHEIRO, Áurea; PELEGRINI, Sandra. *Tempo, Memória e Patrimônio*. (2009). EDUFPI: Teresina.

Pinheiro, Áurea et. al. (Org.). *Patrimônio e cultura negra*. (2014). Teresina: VOX MUSEI arte + patrimônio, Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia.

Portelli, Alessandro(2010). *Ensaios de história oral*. São Paulo: Letra e Voz.

RECOMENDACIÓN RELATIVA A LA PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DE LOS MUSEOS Y COLECCIONES, SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD (2015). Disponível em: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: dez. 2015.

Scheiner, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. (2012). *Bol. Mus. Emílio Goeldi*, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan./abr.

Thompson, Paul. *A voz do Passado. História Oral*. (1992). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

UNESCO (2021). Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial 2003. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em: jun. 2021.

Varine, Hugues de (2012). *As raízes do futuro*: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz.

ISBN 978-989-8797-62-9