



Volume 10

MUSEOLOGIA PATRIMÓNIO

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

COORDENADORES

ESECS · Politécnico de Leiria

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

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 10



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
E CIÊNCIAS SOCIAIS

MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 10

POLITÉCNICO DE LEIRIA

Presidente

Carlos Manuel da Silva Rabadão

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

Diretor

Pedro Gil Frade Morouço

EDIÇÕES

<https://www.iplleiria.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 10

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

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

Capa: João Pinheiro

Imagem da capa: “Coração de Florim: Iúna” (2023) por Renan Florindo com
fotografia de Hermam Alexander

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

ISBN 978-989-8797-94-0

Maio de 2023

©2023, Instituto Politécnico de Leiria

APOIOS



ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
E CIÊNCIAS SOCIAIS

CRIA
CENTRO EM REDE
DE INVESTIGAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA



cieqv

Centro de
Investigação em
Qualidade de Vida



UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA



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



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

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

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

ÍNDICE

Apresentação	7
Fernando Magalhães	
Luciana Ferreira da Costa	
Francisca Hernández Hernández	
Alan Curcino	
 Prólogo	
Museologia, patrimônio, narrativas do real. O que dizem, hoje, os museus?	12
Teresa Crisitina Moletta Scheiner	
 Los fortunity y las instituciones y museos españoles. Uma repleta de desencuentros	63
Laura Arias Serrano	
 Ecomuseología en España. Construir un campo del conocimiento desde la experiencia	106
Óscar Navajas Corral	
 La musealización de los conflictos históricos en España: museos y espacios de memoria en la Batalla del Ebro	155
Xavier Roigé	
 The museographic language	190
Guillermo Fernández Navarro	
 Entre o caráter controlador e o emancipador: os poderes dos museus nas sociedades e o poder da Museologia	225
Luciana Menezes de Carvalho	
 A memória patrocinada: o caso do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos (RJ/Brasil)	256
Heidi Ferreira da Costa	
Maria Amália Silva Alves de Oliveira	
 45 anos da dissertação de Waldisa Rússio: reflexões museais	284
Ana Carolina Gelmini de Faria	
Inês Gouveia	

Musealização da arte e difusão do acervo da Pinacoteca da UFPB	311
Sabrina Fernandes Melo	
Sicília Freitas Calado	
Ecomuseu Delta do Parnaíba e a construção de territórios sustentáveis no Meio-Norte do Brasil	338
Áurea da Paz Pinheiro	
Fernando Antonio Lopes Gomes	
Rita de Cássia Moura Carvalho	
Ginásio Sagrado Coração em Senhor do Bonfim, Bahia – 1944/1970: um patrimônio histórico educativo	362
Dulcinéia Cândida Cardoso de Medeiros	
Reginaldo Alberto Meloni	
Virginia Pereira da Silva de Ávila	
Narrativas, reflexões e teorizações: uma possível museologia para assentamentos de reforma agrária	395
Leonardo Giovani Moreira Gonçalves	
Rosângela Custódio Cortez Thomaz	
Investidas científicas da Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMus): experiências e perspectivas futuras	429
Luciana Ferreira da Costa	
Quando um museu inaugura a cidade: o museu histórico de Brasília como síntese da imaginação museal de Juscelino Kubitscheck	447
Clovis Carvalho Brito	
Museu Axé Pratygy: vivências e experiências de ressignificação das religiões de matriz africana	475
Silvana Pirillo Ramos	
Fabiana de Oliveira Lima	

Apresentação

Refletir novamente sobre a importância que tem a Museologia e o Património para o desenvolvimento das sociedades é uma tarefa imprescindível, que exige mudança nos esquemas mentais obsoletos do passado e abertura a novas formas de conceber a cultura como um meio de potencializar a própria identidade e favorecer o enriquecimento pessoal e comunitário. Convencidos disso, apostamos na publicação de novos volumes da coleção Museologia e Património, onde diferentes autores e autoras tratam de expor suas ideias e visões particulares sobre uma realidade ampla, plural e enriquecedora. É evidente que nossa visão da Museologia e do Património tem experimentado mudanças importantes, porque a sociedade também tem passado por transformações em sua aproximação com as realidades patrimoniais e museológicas. Por isso, é necessário fazer uma leitura realista dos problemas e necessidades que a sociedade nos coloca e ver como podemos, a partir de uma perspectiva museológica e patrimonial, contribuir para uma reflexão crítica e construtiva baseada em melhor conhecimento e reconhecimento de todo o património cultural e museológico.

Partimos da constatação de que não existe uma única Museologia, nem tão pouco um só património, visto que contamos com realidades muito diversas e plurais que nos exigem elaborar relatos críticos e inconformados, abertos à pluralidade cultural e étnica, onde devem caber diferentes mundos e diversas histórias. Mas, para eles, é preciso que as pessoas que habitam nossas ruas e cidades compreendam o significado do património cultural e natural e se comprometam abertamente a protegê-lo junto com o seu entorno. Tarefa da Museologia será educar e conscientizar as pessoas da riqueza histórica e artística de suas cidades e como devem se apropriar delas e enriquecê-las com suas contribuições artísticas e simbólicas.

Ao mesmo tempo, a apresentação do património, dentro de um marco ecológico sustentável e respeitoso com o meio ambiente, há de favorecer que as pessoas o valorizem, disfrutem e o considerem como

algo próprio, que forma parte de suas vidas. Há a necessidade de discursos narrativos que favoreçam a criação de novas utopias capazes de criar os espaços necessários que propiciem o acesso direto, a participação aberta e dinâmica das realidades culturais. Trata-se de que toda realidade patrimonial seja considerada como um autêntico museu que pode ser experimentado como uma realidade viva, dinâmica e transformadora, capaz de atrair o interesse e a atenção de todas aquelas que se aproximem dela de um ponto de vista utópico, conscientes de que pode se tornar uma realidade alegre e promissora. Para que isto seja possível, é necessário nunca esquecer que os museus e o património devem ser vistos dentro do seu próprio ambiente ecológico e social, cuja função principal não é outra senão do que facilitar a qualidade de vida dos indivíduos e das sociedades como um todo.

Assim, nos é apresentado um novo paradigma patrimonial e museológico que nos leva a considerar novas formas de abordar esta realidade, sendo conscientes de que há um longo caminho a percorrer. A partir de uma visão ampla que engloba o património natural e cultural e de uma Museologia aberta à pluralidade de visões da realidade que nos cerca, é possível avançar na construção de um projeto global de sociedade que nos permita contemplar, desfrutar e compartilhar a riqueza cultural que encontramos todos os dias. Sem nunca esquecer que também somos convidados a participar das dinâmicas de gestão do património e dos museus, de maneira que nos é oferecida a oportunidade de adquirir maior conhecimento de uma realidade que está em constante movimento e exige que renovemos as dinâmicas utilizadas para evitar que os bens culturais sejam danificados por seu mal uso, impedindo a sua conservação e a fruição por parte dos cidadãos.

Nesse movimento, temos a imensa satisfação de apresentar à comunidade académico-científica e profissional os mais novos volumes da Coleção Museologia e Património. O livro que o leitor tem em mãos é fruto de extensas e intensas contribuições de autores especialistas reconhecidos, de forma colaborativa e em rede, a partir da interface entre a Museologia e o Património. Os autores, com sua produção

intelectual, abrem campos de diálogo nesta interface estabelecendo aproximações, diferenças, intercessões e relações.

Os livros **Museologia e Património – Volume 9 e Volume 10** dão continuidade à publicação dos Volume 1 e Volume 2, publicados no ano de 2019, Volume 3 e Volume 4, publicados no ano de 2020, e Volumes 5, 6, 7 e 8, publicados no ano de 2021.

A Coleção Museologia e Património tem sua origem em 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, 2018 e 2023, 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 surgiram com a proposta de contribuir para as diversas áreas dedicadas a reflexões sobre os espaços museais e o conhecimento museológico, enfocando, sobretudo, perspectivas 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 do referido ano 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.

Inclusive, encontra-se em vias de planejamento a realização, neste ano de 2023, do II Colóquio Internacional sobre Museu, Património e Informação, com conferência do Professor Fernando Magalhães.

A partir da repercussão do colóquio, agregando cooperativamente autores dos dossiês da RITUR como convidados, além de outros especialistas reconhecidos internacionalmente, deu-se o advento do 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 nos três países em referência.

Os autores que participam desta coleção e das anteriores promovem uma amostra diversa e enriquecedora de quais são os desafios da Museologia na atualidade e de como é necessário apostar em uma Museologia sustentável que leve em consideração a promoção, valorização e conservação do Património Cultural abrindo campos de diálogo com áreas como: História, Sociologia, Antropologia, Ciência Política, Turismo, Ciência da Informação, Artes Visuais, Tecnologias, dentre outras. Para o leitor, descortinam-se aqui pesquisas e ensaios contemporâneos sobre a Museologia e o Património inter, pluri, multi e transdisciplinares na perspectiva do que é produzido na atualidade no Brasil, na Espanha e em Portugal.

Neste ano de 2023, a coleção Museologia e Património – Volumes 9 e 10, conta, honrosamente, com Prólogo assinado pela ilustre amiga e museóloga brasileira, a Professora Teresa Cristina Moletta Scheiner.

Teresa Cristina Moletta Scheiner é Bacharela em Museologia pelo Museu Histórico Nacional e fez o seu Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e coordena o curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins. Criadora e Consultora Permanente do ICOFOM LAM. Tem larga experiência na área da Museologia e Patrimônio, com ênfase em: Políticas Internacionais para Museus e Museologia; Criação e Gestão de Programas de Formação Profissional para Museus; Teoria da Museologia; Teoria do Patrimônio;

Planejamento e Desenvolvimento de Exposições. Atua, principalmente, em temas como: museu, museologia, sociedade e desenvolvimento, educação ambiental e formação do museólogo.

Também nos volumes 9 e 10, deste ano de 2023, continuamos contando com as belas capas do Professor Leonel Brites (IPLeiria, Portugal) a partir das fotografias dos “Corações de Florim”, do artista plástico brasileiro Renan Florindo. Aqui, mais uma vez, se encontra a Arte entrelaçada nos conhecimentos e propostas da Museologia e do Património.

Visto tratar-se de publicação internacional, estes dois livros apresentam em duas línguas oficiais, português e castelhano, os seus capítulos originais. Ademais, todo conteúdo de cada capítulo, incluindo as figuras, fotografias, imagens, gráficos e quadros analíticos, bem como suas resoluções e normalização, são de responsabilidade dos seus respetivos autores.

Cumpramos registrar, ainda, que cada capítulo que compõe a coleção foi submetido à avaliação por pares as cegas com vistas à qualidade da publicação.

Para concluir, fica o desejo de que tenham produtiva leitura! Que cada linha da produção intelectual aqui registrada tenha efetivo uso e que contribua para as fronteiras e reflexões dos campos da Museologia e do Património.

Fernando Magalhães
Luciana Ferreira da Costa
Francisca Hernández Hernández
Alan Curcino

Prólogo

Museologia, Patrimônio, narrativas do real. O que dizem, hoje, os museus?

Teresa Cristina Scheiner

Coordenadora,
Doutorado em Museologia e Patrimônio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de
Astronomia e Ciências Afins
<https://orcid.org/0000-0002-3361-109X>

1. Introdução

O campo da museologia vem naturalizando a ideia de que os museus são uma mídia essencialmente comunicativa, capaz de desenvolver de modo sistemático e consistente as mais fascinantes narrativas sobre o patrimônio. A questão é saber se esta premissa é verdadeira. Museus efetivamente são capazes de desenvolver e apresentar narrativas sedutoras do patrimônio? Em caso positivo, como o fazem? Para quem?

Para fazer face a esta questão seria necessário rever: a) a percepção que as sociedades tem, hoje, sobre museu e patrimônio; b) a percepção do que seja o processo comunicacional; c) a ideia de museu como mídia; d) a percepção sobre os modos e formas pelos quais os museus comunicam – como, porque, para quem; e) o papel dos emissores e receptores do/no discurso dito “museal”. Deveria também ser reanalisada a eficácia discursiva dos museus na sociedade contemporânea, especialmente no período atual, que ousaríamos considerar como de “pós-pandemia”: emergindo das contingências impostas pela Covid19, museus de diferentes países buscam redimensionar suas narrativas – ou, em alguns casos, consolidar as narrativas desenvolvidas nos últimos anos e julgadas ainda atuais.

Nesse contexto, ressurgem as narrativas vinculadas a quatro temas tornados quase hegemônicos no discurso museológico, ao longo da segunda década do século 21: a proposta de abertura dos museus às

mais diversas comunidades e grupos culturais, com estratégias inclusivas; a adoção de abordagens inovadoras e criativas do real; a relação entre museus e sustentabilidade; e a inserção das TICs no universo museal, resultando em novas formas de conexão. Cabe lembrar que essas tendências, tornadas oficiais da comunidade museológica em âmbito global por meio do discurso do Conselho Internacional de Museus – ICOM, especialmente nas suas Conferências Gerais e na celebração do Dia Internacional de Museus¹, reificaram determinadas abordagens do real, transmitindo a falsa ilusão de que alguns desses temas estavam sendo tratados pela primeira vez nos museus - e pelos museus.

Com exceção da interconectividade, fenômeno relativamente recente do campo comunicacional e diretamente ligado ao desenvolvimento das tecnologias digitais, os demais temas vêm sendo tradicionalmente tratados pela Museologia e os museus desde, pelo menos, a segunda metade do século 20. E mesmo assim é preciso cuidado ao abordar este último tema: em trabalho recente já havíamos comentado que a Museologia contemporânea está impregnada por uma continuada retórica sobre a conectividade, que se apresenta

sob a forma de discursos reiterativos sobre a conexão, as redes e a necessidade de os museus ‘se modernizarem’, aderindo às novas tecnologias. Essa retórica se irradia desde a Academia e contamina os

¹ Temas das Conferências Gerais de Museus: 2010 - Museus pela Harmonia Social; 2013 - Museus (memória + criatividade) = mudança social; 2016 - Museus e Paisagens Culturais; 2019 - Museus como conectores sociais: o futuro da tradição. Temas do Dia Internacional de Museus: 2010 - Museus pela Harmonia Social; 2011 - Museu e Memória: objetos contam nossa história; 2012 - Museus num mundo em transformação: novos desafios, novas inspirações; 2013 - Museus (memória + criatividade) = mudança social; 2014 - Coleções de museus fazem conexões; 2015 - Museus para uma sociedade sustentável; 2016 - Museus e Paisagens Culturais; 2017 - Museus e histórias contestadas: dizendo o indizível nos museus; 2018 - Museus Hiperconectados: novas abordagens, novos públicos; 2019 - 2019 - Museus como conectores sociais: o futuro da tradição; 2020 - Museus para a igualdade: diversidade e inclusão. Fonte: www.icom.museum. Acesso: 04.10.2022.

museus, muitos dos quais se sentem praticamente compelidos a adotar dispositivos e procedimentos reificados como ‘atuais’ no cenário das práticas culturais (Scheiner, 2018).

Lembremos, portanto, que o uso das TICs deve ser incorporado com muita cautela ao universo museal: é preciso examinar onde, quando e como vêm influenciando no desenho de novas teorias e na implementação de novas práticas relativas aos museus. Passadas quase quatro décadas do uso generalizado dos dispositivos digitais, sabemos eles hoje estão presentes em todos os aspectos de nossas vidas – e isso naturalmente se estende aos museus. No início do século Castells já indicava os museus como “agentes de conectividade”, com protocolos interidentitários capazes de transformá-los em “conectores de diferentes temporalidades, traduzindo-as a uma sincronia comum” (Castells: 2001, p. 12, *apud* Viana; 2016, p. 5).

É certo que os museus vêm atravessando “complexos processos de ressignificação, buscando adequar-se aos modos de ser do indivíduo contemporâneo” (Scheiner: 2021, p. 183), mas é preciso ter em conta, sempre, que “nem tudo o que se realiza nas redes deverá necessariamente ser incorporado ao âmbito museal” (Ibid., p. 182); e mesmo quando isto acontece, a incorporação pode se dar por meio de processos efêmeros, com movimentos descontinuados e muitas vezes contraditórios, que cruzam transversalmente o universo dos museus.

Ao longo dos últimos 32 meses, profissionais de museus e teóricos da Museologia e do Patrimônio buscaram adaptar-se à contingência da Pandemia, readequando aos fatos suas práticas e discursos. O cenário dos primeiros meses de 2020, percebido como ameaça à sobrevivência dos museus, alterou-se com a gradual adequação de instituições e suas equipes aos “novos” tempos - num movimento de inegável organicidade, que apenas começa a ser analisado. Hoje, museus e seus profissionais buscam rever as práticas adotadas a partir de março de 2020, para identificar, dentre elas, que soluções podem ser consideradas inovadoras; que dispositivos e práticas já consagrados foram mantidos; e como os museus modificaram suas narrativas.

Dada a atualidade do tema escolhemos oferecer à reflexão, no Prólogo para esta nova edição de Museologia e Patrimônio, alguns

aspectos dessa realidade, com foco nos modos e formas através dos quais os museus vêm alterando e/ou reatualizando suas narrativas e estratégias discursivas, antes e durante a Pandemia – e neste curto período em que, esperamos, caminhamos para o “pós-pandêmico”. No que se refere às narrativas do real, o que dizem, hoje, os museus?

2. Museus e comunicação: revisitando conceitos

Em artigo publicado em 1992, Jean Davallon declarava que, se tomarmos como base o significado então corrente do termo “mídia” - tecnologia de comunicação e difusão de informação, economicamente desenvolvida no âmbito de estruturas industriais, fator de operabilidade social - concluiremos que o Museu não é uma mídia no sentido pleno do termo. Pouco analisada naquele momento pelos teóricos, a existência de uma “natureza econômica” do Museu aparentemente não indicava consistência que tornasse possível alinhá-lo às demais mídias então conhecidas: imprensa; rádio; teatro, cinema; a recente Web. Assim percebida, a natureza comunicacional do Museu não seria evidente para todos. Tal afirmativa indicava que naquele momento ainda se percebia o fenômeno Museu manifestado sob a forma do museu tradicional (ortodoxo ou exploratório); e que as análises comunicacionais se debruçavam essencialmente sobre as relações entre tais museus e seus públicos. Nesse contexto, e considerando que a principal via de comunicação dos museus é a exposição, detectava-se que muitos museus ainda desenvolviam uma relação unilateral com a sociedade, com pouca ênfase no público receptor, ainda que operando uma apresentação sensível dos objetos.

Ainda assim, já se podia conceber o Museu como instância relacional e dispositivo social que liga atores a situações específicas, como já o haviam feito McLuhan e Parker desde 1967² – e como o vimos fazendo desde 1991, e especialmente a partir de 1998³. Esta percepção é defendida por Deloche, para quem, “no museu, a

² *Le Musée non Linéaire*.

³ Ver Scheiner, Teresa. *Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental*. RJ, UNIRIO/Tacnet Cultural Ltda., 1991. E ainda: Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. RJ, ECO/UFRJ, 1998.

comunicação não é um acessório (...) nem um dispositivo de valorização” (2011, p. 73), mas “a essência mesma do museu, ou pelo menos, uma de suas funções cardinais” (Ibid.)⁴. Caberia, então, estabelecer o caráter mediático do Museu, analisando seus modos específicos de comunicação. Argumento similar seria usado em 1999 por Paul Rasse, para quem “o museu torna-se uma mídia precisamente quando se o considera a partir de sua operabilidade simbólica como produtor e difusor de discursos sociais” (Rasse: 1999, p. 15, *apud* Davallon: 2011)⁵. O próprio Davallon já admitia em 92 que se percebermos a exposição como a “tecnologia” dos museus - estrutura de produção de sentidos e dispositivo comunicacional - é possível imaginá-la como mídia, o que ele viria a aceitar amplamente em 1999: “ela não apenas mostraria as ‘coisas’, mas sempre indicaria como vê-las. A exposição poderia assim ser percebida como mídia” (Davallon: 1999, p. 7)⁶. Desta forma, seria possível aceitar o Museu como agente de conectividade, como já o percebia Castells.

Deloche registra, como especificidades da comunicação museal, a indissociabilidade dos suportes; a dimensão intuitiva do modo comunicacional (que supera a dimensão semântica, fundamentada nas palavras e conceitos); e o caráter cênico, que se baseia na função privilegiada do espaço: o museu “explora o efeito de simultaneidade, que consiste em mostrar ao mesmo tempo várias coisas (Leibniz); e seu impacto junto ao público resulta em grande parte desse fenômeno de confrontação (expor ao mesmo tempo o retrato de Maria Antonieta e a guilhotina) apenas parcialmente explorado pelas revistas”⁷

⁴ *Au musée la communication n'est pas un accessoire (...) n'est pas simplement un outil de valorisation (...) la communication forme en quelque sorte l'essence du musée, ou, toute au moins, une de ses fonctions cardinales.* Deloche, Bernard, 2010, p. 73.

⁵ *“Le musée devient un média précisément quant on le considère à partir de son opérativité symbolique comme producteur et diffuseur de discours sociaux”* (Op. Cit., p. 74).

⁶ *“Non seulement elle montrera des “choses”, mais toujours indiquerait comment les regarder. L'exposition pourrait être ainsi abordée comme un média”* (Op. Cit.).

⁷ *“Le musée exploite l'effet de simultanéité, qui consiste à montrer en même temps plusieurs choses différentes (Leibniz) ; et son impact sur le public découle en grande partie de ce phénomène de confrontation (ex : exposer simultanément*

(Deloche: 2011, p. 79). Questiona, ainda, a relação horizontal que se faz entre os indicadores quantitativos de visitação e a eficácia dos museus: 53 milhões de visitantes ao ano significam que os museus cumprem seu papel como instrumentos de comunicação? E lembra Bourdieu,⁸ com seu emblemático trabalho sobre os museus e suas relações com os visitantes, com base na posse de códigos prévios de compreensão sobre o que está sendo exposto.

Entretanto, Deloche considera o patrimônio um obstáculo à comunicação museal – por ser “um produto ideológico tardio do Ocidente, destinado a assentar e consolidar o núcleo de valores sobre os quais repousa nossa civilização” (Ibid., In Loc. Cit.)⁹. Tal afirmativa nos leva a crer que, pelo menos naquele momento, Deloche percebia o patrimônio muito aquém de sua verdadeira dimensão: um processo continuado e complexo de fluxos interacionais que se articulam no tempo e no espaço, produzindo materialidades e sentidos como nodos de rede.

Nesta breve reflexão buscamos rememorar algumas ideias/posições de autores consagrados da Museologia, no que se refere à comunicação na última década do século 20 e primeira década do século 21 - quando ainda se questionava se os museus verdadeiramente comunicam ou se apenas transmitem mensagens; e quando, numa perspectiva divisionista, alguns teóricos (entre eles, Deloche) defendiam que as formas mais integrativas de comunicação seriam um próprio dos museus de sociedade. Revisitar tais considerações adquire relevância e sentido quando nos damos conta de que grande parte dessas ideias está incluída em verbetes do Dicionário Enciclopédico de Museologia, obra de referência para o campo museal, editada em 2011 em conjunto com o ICOM e que vem sendo paulatinamente traduzida para diversos idiomas. O Dicionário, para grande número de profissionais e estudiosos do campo, é uma

le portrait de la reine Marie-Antoinette et la guillotine) que le magazine n'exploitait » (Op. Cit.).

⁸ Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain. *L'amour de l'Art*.

⁹ “*Le patrimoine constitue l'autre obstacle majeur à la communication, dans la mesure où il est un produit idéologique tardif de l'Occident, produit destiné à asseoir et à consolider le socle de valeurs sur lequel repose notre civilisation » (Op. Cit.).*

fonte com alta credibilidade e, portanto, voz autorizada no que se refere aos temas de que trata. Ainda que seja uma obra de autoria específica¹⁰, que desvela um olhar francófono sobre a Museologia, de certa forma é percebido como parte do discurso oficial do ICOM sobre a Museologia e os museus; suas ideias e conceitos tendem a ser “adotados” como essência da verdade sobre os temas de que trata.

Um breve olhar sobre o verbete “Comunicação” do recém lançado Dicionário de Museologia (2022)¹¹, obra em língua francesa, mas que incorpora autores de outras nacionalidades, revela que nesses últimos onze anos não houve grandes avanços no conteúdo dedicado ao tema. Neste verbete, de autoria de Daniel Jacobi e Lise Renaud, vê-se que mais uma vez o Museu não é tratado como mídia, mas como dispositivo de comunicação que mobiliza “uma pluralidade de meios complementares entre si” (Op. Cit., p. 128). É certo que se faz menção a uma “emergência da mídia exposição”, que faz com que museus abandonem as mostras permanentes em prol de exposições temporárias “de média duração”¹²; e que adotem, a partir dos primeiros anos do século 21, “imperativos de gestão que repousam sobre os índices de frequência” (Le Marec: 2007, *apud* Jacobi et Renaud: 2022, p. 129)¹³. A centralidade da inovação residiria, portanto, nas exposições temporárias. Mas como estas não dão conta de renovar as narrativas dos museus, adota-se um novo paradigma: o evento. A ênfase agora se coloca na realização de performances culturais e acadêmicas, que imprimem novo ritmo aos museus contemporâneos; e na adoção de dispositivos audiovisuais, especialmente aqueles fundamentados nas tecnologias digitais (Jacobi: 2017. Op. Cit., p. 130). Tudo indica que o museu referido é essencialmente o Museu Tradicional, em suas várias vertentes. Cabe pontuar que este novo Dicionário, também editado em conjunto com o ICOM, tenderá a seguir

¹⁰ Nove autores se destacam como integrantes do comitê de redação do Dicionário: Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon, Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit, Martin Schärer.

¹¹ Dictionnaire de Muséologie. 2022, p. 127-130.

¹² De um a três anos.

¹³ “*Impératifs gestionnaires qui reposent sur les chiffres de fréquentation*”.

trajetória similar à do anterior, consagrando-se como fonte autorizada do discurso sobre o patrimônio, a Museologia e os museus.

Aqui, o que podemos recomendar aos estudiosos da Museologia é que busquem diversificar suas fontes de estudo para além dos títulos produzidos com e pelo ICOM; e que também leiam autores que publicam em outros idiomas. Deve-se ter em conta a riqueza de fontes bibliográficas produzidas nos últimos 30 anos em inglês, espanhol e em idiomas específicos, que não são de entendimento global, mas que são falados/compreendidos por milhões de indivíduos: alemão, árabe, bengali, chinês (mandarim), hindi, japonês, português, russo - entre muitos outros.

Que importância teria isto para os estudos sobre o discurso museal? Ora, a diversificação de fontes pela origem desvelará outras matrizes teóricas da Museologia - e mostrará que, para muitos autores, o Museu é, sim, percebido como mídia, desde o início da segunda metade do século 20. A impregnação da Teoria Museológica com matrizes advindas da Semiologia russa e da Escola de Chicago; e os aportes da Teoria Crítica aos estudos museais permitiram pensar o Museu como mídia não-linear, como tão bem colocaria McLuhan, em 1967: uma mídia não centralizada, não vetorizada, operando em fluxo, em processo, de maneira orgânica, porosa aos acontecimentos.

A exposição pode assim ser percebida como obra aberta, voz maior e essencial da grande máquina narrativa que são os museus. E mesmo os museus tradicionais, como comprovariam Bourdieu e Darbel, seriam mídias relativamente inclusivas, mais transparentes àqueles que detêm os códigos perceptuais para decifrá-las.

Eis porque a Teoria Museológica, que naquele momento apenas começava a configurar-se, percebe o Museu na relação.

O advento do Museu Exploratório conferiu centralidade à proposta do Museu como instância relacional, consumando e consagrando a síntese entre museu, comunicação e educação; e a emergência dos museus de sociedade (incluindo-se aqui os de vizinhança) e das novas formas de museus de território, especialmente ao longo dos anos 1960-70, deslocou o foco operacional das coleções para as comunidades; e da emissão para a recepção. A palavra de ordem passou a ser participação. Podemos sem receio afirmar que, ainda mesmo antes de Santiago, o Museu já era percebido por alguns teóricos como fenômeno, evento, acontecimento – uma mídia integral.

Aqui, daríamos razão a Deloche, com suas reflexões sobre os museus de sociedade e os modos integrativos de comunicação...

A questão do Museu e da exposição como mídia se reapresentaria aos teóricos da Museologia na última década do século 20, motivada pela ampla naturalização das mídias digitais e sua inserção maciça no universo dos museus.

3. Museus do século 21 – mídias digitais e narrativas sociais

Em livro organizado e publicado em setembro de 2013, Kirsten Drotner¹⁴ ressaltava que nas últimas décadas a comunicação em museus vem dando ênfase aos seguintes aspectos: a perspectiva do receptor; o discurso sobre o empoderamento individual, em oposição ao discurso tradicional, fundamentado na perspectiva do emissor; e o foco na exposição e nos dispositivos de proteção aos museus. A emergência do paradigma do museu conectado “privilegiou a perspectiva dialógica, com foco na comunicação e no discurso da participação” (Drotner: 2013). Neste contexto as tecnologias digitais operam como catalizadores, usando como dispositivos as mídias e redes sociais e de compartilhamento, os dispositivos de replicação do real (como o *Second Life*), as *wikis* e os sites de *bookmarking* (como o *reddit* – rede de comunidades digitais que permite aos usuários mergulhar em seus interesses, hobbies e paixões pessoais¹⁵). Aqui,

¹⁴ Coordenadora da cátedra de estudos de mídia na Universidade do Sul da Dinamarca (*University of Southern Denmark*). Fundou e dirige o DREAM - *Danish Research Centre on Advanced Media Materials* - e programas comunicacionais para museus. Estuda audiências, mídias para crianças, alfabetização em informação e comunicação do patrimônio digital. Drotner: 2013. Acesso em 02.10.2022.

¹⁵ Fundado por Steve Huffman e Alexis Ohanian em 2005, adquirido pela *Condé Nast Publications* em 2006 e tornado independente em 2011, o *Reddit* - contração do inglês “*read it*” – é um agregador social que abriga milhares de comunidades, em interação permanente, em qualquer âmbito e sobre qualquer assunto: haverá sempre uma comunidade *Reddit* para você. A rede atua como um imenso foro de discussão, emitindo posts que são comentados e cujo conteúdo é votado pelos participantes. In: <https://www.redditinc.com>. Acesso em 08.10.2022. Também: <https://www.redditinc.com>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Reddit>.

lembra a autora, “é preciso reconhecer que as mídias sociais na verdade não são mídias, mas subgêneros das mídias digitais que desenvolvem características específicas de comunicação: emissores não institucionalizados; texto desestabilizado; participação dos receptores como coprodutores das narrativas” (Ibid.). Assim, na relação entre esses catalizadores e os museus ditos “conectados” o que ganha relevo maior são os processos interacionais, e não as informações sobre objetos; e isto se faz por meio de provedores comerciais que envolvem simultaneamente usuários que atuam, não como meros visitantes, mas como cocriadores – num processo continuado e em tempo real.

Segundo Drotner, esta nova articulação dos atores questiona as narrativas identitárias elaboradas e dirigidas aos museus e considera as respostas institucionais à comunicação nas mídias sociais, sob diferentes aspectos:

- a) posição de rejeição – incluindo populismos e dumbing down;
- b) posição de celebração - com ampliação do escopo comunicacional e imagens inovadoras;
- c) posição de reflexão - com a incorporação de novos elementos, fundamentada no conhecimento.

As reflexões de Drotner encontram ressonância em outros trabalhos desenvolvidos ao longo da primeira década do século 21, enfatizando a importância das mídias digitais para o processo comunicacional nos museus. Se até os anos 1990 as “tradicionais” mídias (radio, cinema, imprensa, TV) haviam operado através de canais específicos, os novos dispositivos do meio cibernético tornaram possível a produção e distribuição centralizada de sinais e produtos em redes informacionais complexas, capazes de operar um incomensurável volume de dados (Scheiner: 2004, cap. 4). Muito naturalmente, “a disseminação se capilarizou (...) pelas variadas categorias que representam os segmentos formadores do que se nomeia público de museus” (Lima: 2009, *apud* Magaldi: 2010, p 20).

Aqui, mereceria ser melhor investigada a relação entre a incorporação das mídias digitais e a abertura do discurso museológico para os temas sociais, que se dá exatamente neste momento: na imensa

ágora formada pelas novas tecnologias, todos são partícipes e cocriadores - dos acervos, das exposições e também dos museus. E poderíamos ousar perguntar: Esta abertura, reificada pelo discurso da UNESCO, do ICOM e de outras organizações globais / regionais / nacionais vinculadas aos museus e aos patrimônios, representa verdadeiramente um câmbio de paradigma, uma nova maneira de pensar as relações entre museus e sociedades – ou é uma resposta estratégica à presença e interferência maciça dos internautas no campo cultural?

Sabemos que as estratégias discursivas vinculando museus e patrimônios aos temas sociais se configuraram e pluralizaram ao longo dos anos 1960, fundamentadas nas políticas e diretrizes do campo econômico e no tema do desenvolvimento; e atravessaram as três últimas décadas do século 20 articulando-se em duas tendências específicas: a resistência à globalização econômica; e o desejo de ocupar espaços significantes nas novas ágoras digitais. Nesse contexto os museus foram cooptados, por um lado, como espaços de resistência identitária de grupos específicos; e por outro, como instâncias incorporadoras das narrativas da contemporaneidade, via processos de inovação. Esta relativa bipartição serviu de argumento a uma ideologização das teorias e práticas museológicas, com a reificação de “discursos da diferença” que indicavam a existência de uma “museologia do objeto”, associada ao *quantum* capitalista, oposta a uma “museologia comunitária, ou da ação”, ligada aos ideais socializantes.

Nada mais afastado das reais matrizes daquele momento, que apontavam na direção de uma abordagem holista do real: o desenvolvimento integral, conceito que fundamentou a 1ª. Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano – I UNCED¹⁶; o

¹⁶ Convocada em 1968 pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas – ONU e realizada em junho de 1972, com o objetivo de provocar o debate das nações sobre a degradação dos recursos naturais e genéticos do planeta e para os riscos que o uso abusivo desses recursos trazia para a sobrevivência da humanidade. Entre muitos outros documentos importantes, produziu a “Declaração sobre o Meio Ambiente Humano”, que preconizava que as diretrizes de ação global em prol do meio ambiente e do desenvolvimento humano deveriam incluir necessariamente a participação de todas as sociedades, a partir do âmbito local (o comunitário). Ver Scheiner: 2012, p. 20-21.

patrimônio integral, tema da I Convenção para a Proteção do Patrimônio Natural e Cultural – UNESCO¹⁷; e o museu integral, proposto pela Carta de Santiago¹⁸.

A pluralização das tecnologias digitais e sua impregnação maciça no âmbito dos museus e do patrimônio tinha o potencial de promover uma abordagem articulada entre as práticas inclusivas, de cunho socializante, e as metodologias de inovação técnico/metodológica; entretanto, experimentou-se um certo acirramento dessas duas tendências, o que contribuiu para o desenvolvimento de um discurso que buscava situar em polos opostos as diferentes manifestações do Museu – como se participação e inclusão fossem um próprio dos museus de território de base comunitária (sobretudo os ecomuseus); e a inovação tecnológica, dos museus tradicionais. Este modo bipartido de perceber a questão museal e patrimonial foi o que, de certa forma, alimentou algumas percepções equivocadas sobre a prática museológica, levando alguns profissionais a desenvolver visões distorcidas sobre a relação entre comunidades e museus¹⁹.

Com vistas a promover a integração, as estratégias narrativas do ICOM, sobretudo na passagem do milênio, buscaram desenvolver uma abordagem mais integrativa entre essas duas tendências. E isso se refletiu especialmente nos temas escolhidos para as últimas duas conferências gerais do século 20 e primeira conferência geral do século 21: 1995 - Museus e comunidades; 1998 - Museus e diversidade cultural: culturas antigas, novos mundos; 2001 - Gerenciando a

¹⁷ Também nomeada Convenção do Patrimônio Mundial, ou simplesmente Convenção, adotada pela Conferência Geral da UNESCO em novembro de 1972. O documento aborda o patrimônio “desde uma perspectiva universal, visando identificar e valorizar as referências patrimoniais de interesse comum para a humanidade” (Scheiner: 2012, p. 21).

¹⁸ A ideia do Museu Integral já havia sido anunciada pelo menos duas décadas antes; e se estende a todas as modalidades de museus. Isto significa que museus tradicionais também podem, e devem, ser integrais. Ver Scheiner: 2012, p. 23.

¹⁹ Esta tendência levou alguns profissionais a imaginarem que organismos representativos da Museologia, como o ICOM e o MINOM, teriam propósitos opostos – o que em realidade não acontece.

mudança: museus enfrentando desafios econômicos e sociais²⁰. Pensar uma esfera museal e patrimonial atravessada pela valorização das experiências e memórias das mais diversas comunidades, na sua relação com o desenvolvimento, foi também objetivo explícito dos sucessivos Planos Estratégicos e Programas da Organização. O último Programa Trienal do século 20 (1998-2001) menciona claramente a intenção de “Apoiar os museus como instrumentos do desenvolvimento social e cultural”; e “Criar um programa para ampliar a capacidade dos museus de abordar temas transculturais”²¹ (ICOM: 1998). Para a América Latina, o ICOM incluía a adoção e implementação do Plano aprovado na Cúpula de Museus das Américas (Museus e Comunidades Sustentáveis), realizado em S. José, Costa Rica, em abril de 1998; e o fortalecimento das redes de intercâmbio regionais e do debate sobre novos conceitos de Museu.

O primeiro Plano Estratégico do século 21 (2001-2007) já previa um ICOM holístico: interdisciplinar, intersetorial, intergovernamental, multicultural, multitemático, multilinguístico²². E reiterava a importância da parceria com a UNESCO e outras organizações mundiais, com vistas ao desenvolvimento de iniciativas conjuntas relativas ao patrimônio natural e cultural. Defendia a promoção de dispositivos para aumentar as comunicações em meio digital e ressaltava a importância das publicações e da diversidade de seus membros.

²⁰ 1995 - *Museums and communities* (Stavanger, Norway / 2-7 July 1995), 1998 - *Museums and cultural diversity: ancient cultures, new worlds* (Melbourne, Australia / 9-16 Oct. 1998); 2001 - *Managing Change: museums facing economic and social challenges* (Barcelona, Spain / 1-6 July 2001).

²¹ *Objective 6: To support museums as instruments of social and cultural development; Objective 7: To create a programme for the development of the capacity of museums to address cross-cultural issues. Programme For ICOM Activities 1999, 2000, 2001, Objectives 6 and 7.*

²² *Strategic Objective 4: ICOM is holistic. Anticipated results by 2007: a) ICOM is interdisciplinary; b) ICOM is intersectorial; c) ICOM is intergovernmental; d) ICOM is cross-cultural; e) ICOM is cross-issues; f) ICOM is multi-lingual. ICOM STRATEGIC PLAN 2001-2007.*

4. Narrativas do Real: o que dizem, hoje, os museus?

Com base nessas tendências, ao longo das duas primeiras décadas do século 21 o ICOM alinhou seu perfil organizacional a uma perspectiva que defendia “um mundo onde a importância do patrimônio natural e cultural é universalmente valorada”; e isso seria obtido centrando a ação em estratégias para compartilhar e desenvolver o conhecimento, bem como sistemas flexíveis e mútuos de apoio, parcerias cooperativas e diálogo intercultural, que atendam às necessidades da comunidade museal a que serve²³ (ICOM, 2007). Com tais objetivos, privilegiou as abordagens e debates sobre os seguintes temas:

4.1 Museus e sustentabilidade

Este não é um tema novo para o ICOM, que - como já dissemos - vem incluindo a sustentabilidade como meta desde pelo menos a década de 1960, em tendência alinhada às diretrizes mundiais para o desenvolvimento²⁴; mas adquiriu nova centralidade a partir de 2015

²³ *Within the volatile social, economic and natural environment in which museums find themselves, ICOM's vision as "for a world where the importance of the natural and cultural heritage is universally valued" has redefined our purpose and reoriented the critical function which the organization must play as the sponsor of viable museum to museum interaction as a cornerstone of its activities. The sharing and development of knowledge, flexible, mutual support systems, cooperative partnerships and cross cultural dialogue have been identified as key strategies by which ICOM can respond to the needs of the museum community and the people they serve. Alissandra Cummins, President. July 2007.*

²⁴ Lembremos a já citada I UNCED, que teve como objetivo “provocar o debate entre as nações sobre a degradação dos recursos naturais e genéticos do planeta e os riscos que o uso abusivo desses recursos traziam para a sobrevivência da humanidade”. Esta Conferência produziu a “Declaração sobre o Meio Ambiente Humano” – “uma declaração de princípios que deveriam governar as decisões concernentes a questões ambientais; e também um Plano de Ação que convocava todos os países, os organismos das

com a adoção, pela UNESCO, da Agenda 2030, que definiu 17 Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável. O discurso enfatiza que “os museus estão perfeitamente posicionados para abordar e realçar a sustentabilidade na medida em que são capazes de trabalhar com as comunidades para aumentar o reconhecimento público, apoiar pesquisas e geração de conhecimento que contribuam para o bem estar do planeta e das sociedades, para as futuras gerações”²⁵. O termo se estende à própria sustentabilidade dos museus e abrange todas as formas de sustentabilidade: social, econômica e ambiental.

Em 2014 Hans-Martin Hinz, então Presidente do ICOM, já mencionava o significativo impacto das Conferências Gerais realizadas na Ásia (Seul, Coreia, 2004 e Xangai, China, 2010) sobre as teorias e práticas relativas à sustentabilidade dos museus e das comunidades a que servem, nas sociedades tradicionais e em todos os países do mundo. E lembrava que a noção de desenvolvimento sustentável permeou o pensamento e o discurso político nos anos recentes, “figurando de modo formal nas agendas políticas dos anos 1980 e obtendo visibilidade global com a organização da Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, no Rio de Janeiro, em 1992” (Hinz: 2014)²⁶.

Desde então, deslocou-se para a dianteira da consciência global, na medida em que o impacto pleno da prática ligada ao fenômeno da industrialização e da urbanização em escala maciça ao longo do século 20 pode ser sentido e mensurado. O diálogo sobre o desenvolvimento sustentável foi a partir de então pontuado pela Cúpula Mundial sobre o Desenvolvimento sustentável em 2002, em Johannesburg, cuja consequência foi as Nações

Nações Unidas, bem como todas as organizações internacionais a cooperarem na busca de soluções para uma série de problemas ambientais” (Scheiner: 2012, p. 20).

²⁵ *Museums are perfectly positioned to address and enhance sustainability, as they are able to work with communities to raise public awareness, support research and knowledge creation to contribute to the well being of the planet and societies for future generations.*

²⁶ Hinz, H-M. *Museums and Sustainability of Society.*

Unidas terem declarado 2004-2014 como a década do desenvolvimento sustentável (Ibid., In Loc. Cit.)

O discurso do ICOM alinha-se às premissas constantes dos Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável²⁷. E como “a natureza dos desafios globais requer uma resposta coletiva abrangendo todos os setores e escalas”²⁸ o ICOM criou, em setembro de 2018, um Grupo de Trabalho sobre a Sustentabilidade (*Working Group on Sustainability - WGS*) cuja missão é integrar o tema às ações relativas aos museus e aos patrimônios, em todas as suas esferas de atuação: ações internas e dos membros individuais e institucionais.

O tema é tão relevante que estuda-se criar, no âmbito da Organização, um Comitê Internacional para a Sustentabilidade. Este foi também um dos temas centrais da 25ª. Conferência Geral de Museus (Kyoto, 2019): a então Presidente Suay Aksoy ressaltou a importância do GT para sintonizar-se com a Agenda 2030 das Nações Unidas, fazendo os museus participarem do processo de obtenção de um futuro sustentável ao alinhar-se às 17 metas para a sustentabilidade²⁹.

²⁷ Também denominados Objetivos Globais, foram adotados em 2015 pelas Nações Unidas como pleito universal para proteger o planeta, exterminar a pobreza e assegurar que até 2030 toda a Humanidade goze de paz e prosperidade. UNDP. SUSTAINABLE DEVELOPMENT GOALS.

²⁸ *The nature of this global challenge requires a collective response across all sectors and scales.*

²⁹ É preciso uma ação ousada para abordar as crises social e ecológica que nossa humanidade causou. Como guardiões do patrimônio natural e cultural do planeta, museus devem contribuir para esta tarefa. Como fontes de conhecimento com credibilidade, os museus tem posição única no engajamento de nossas comunidades na geração de uma ação positiva, promovendo o respeito por todos os seres vivos e sistemas dos quais depende o futuro de nosso planeta. Aderindo à Agenda 2030, empoderando os museus e estimulando parcerias intersetoriais, o ICOM pode exercer um papel significativo na obtenção de um futuro sustentável. *(Bold action is needed to address the ecological and social crises that humanity has caused. As stewards of the planet's cultural and natural heritage, it is incumbent on museums to contribute to this task. As trusted sources of knowledge, museums are uniquely placed to engage our communities in generating positive action, promoting respect for all living beings and the earth systems on which the future of the planet depends. Through embracing Agenda 2030, empowering museum*

O ICOM reitera, assim, a importância de uma percepção responsável sobre o mau uso e o desperdício dos recursos do planeta, resultantes das escolhas culturais e do estilo de vida de cada sociedade, lembrando a relação intrínseca entre sustentabilidade e tradições; e o impacto – positivo ou negativo - das ações humanas sobre o ambiente. Lembra a importância das tradições e da cultura material musealizada, como “fontes de informação e inspiração sobre as relações positivas entre indivíduos, culturas e natureza³⁰ - que podem servir de base para a criação de futuros desejáveis em todos os contextos. Os museus, seus profissionais e redes de museus têm um papel a exercer na construção de um “futuro desejável”.

Abertamente alinhado às estratégias da UNESCO, o discurso do ICOM indica a ação cultural como caminho para a sustentabilidade: ao iniciar-se a última década para implementar os Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável, recomenda promover “uma reflexão continuada sobre as políticas culturais para enfrentar os desafios globais e esboçar as prioridades imediatas e futuras”³¹ – com o fim de configurar um “setor cultural mais robusto e resiliente, amplamente ancorado nas perspectivas do desenvolvimento sustentável e na promoção da solidariedade, paz e segurança”³² (Ibid.). Esse discurso se desenvolve em sintonia com a Agenda Comum das Nações Unidas em 2021; e com as metas da Mondiacult 2022, realizada no México em setembro do corrente ano – que buscou delinear o caminho para uma total integração da cultura como bem público global, na agenda pós 2030 para o desenvolvimento sustentável.

practitioners and fostering cross-sectorial partnerships, ICOM can play a significant role in attaining a sustainable future). Suay Aksoy, President of ICOM (Aksoy: 2019).

³⁰ (...) *Source of information and inspiration on positive relationships between people, peoples and nature.*

³¹ *UNESCO invites its Member States and the international community to embark jointly on a continuous reflection on cultural policies to tackle global challenges and outline immediate and future priorities. UNESCO: 2022.*

³² (...) *The aim is to shape a more robust and resilient cultural sector, fully anchored in the perspectives of sustainable development as well as promotion of solidarity, peace and security.*

4.2 Câmbio Climático

Diretamente vinculada ao tema do desenvolvimento está a discussão sobre o câmbio climático, outra questão que pontua as estratégias das Nações Unidas, especialmente a partir de 2015, quando foi definido o Acordo de Paris³³.

Foi um tema pouco conhecido e debatido fora do ambiente acadêmico até meados dos anos 1960³⁴, quando as pesquisas de Charles Keeling comprovaram que os efeitos da ação humana sobre o clima do planeta somavam-se (ou sobrepunham-se) às causas naturais³⁵. Tais resultados seriam confirmados por climatologistas, como Bert Bolin e outros.

Ao longo da década de 1970 as pesquisas obtiveram um gradual consenso entre os especialistas, e “a curiosidade sobre o câmbio climático transformou-se em preocupação”³⁶ - gerando abordagens mais amplas que comprovaram, por meio de modelos matemáticos, o aumento gradual da temperatura do planeta, com impacto no aumento do nível do mar e possíveis danos às áreas agricultáveis. A questão transcendeu o âmbito científico e chegou à esfera política com a Convenção sobre o Câmbio Climático, assinada por mais de 150 Chefes de Estado durante a II UNCED (Rio 92); e culminou com a Conferência de Chefes de Estado em 1997, durante a qual foi assinado o Protocolo de Kyoto³⁷, que estabelece metas para as

³³ Tratado internacional sobre o tema, adotado em 12 de dezembro de 2015 por 196 Estados e vigente desde novembro de 2016, visando limitar o aquecimento global a um máximo de 1,5 °C com relação ao período pré-industrial. In: UN. *The Paris Agreement*.

³⁴ Weart, Spencer R: 2003.

³⁵ Esta ação se concentrava na emissão de CO₂ na atmosfera e na emissão de gases estufa, especialmente devido ao desmatamento e à poluição industrial, gerando um comprovado aquecimento no clima do planeta.

³⁶ *Curiosity about climate change turned into anxious concern*. In: *The Discovery of Global Warming. A Hyperlinked History of Climate Change Science*. In: <https://history.aip.org/climate/summary.htm>. Acesso em 14.10.2022.

³⁷ Em dezembro de 2012 foi adotada em Doha, Qatar, uma emenda ao Protocolo de Kyoto, estendendo seu período de vigência de 2013 a 2020. In:

nações industrializadas reduzirem a emissão de gases estufa. O Protocolo, entretanto, só entraria em vigor em 2005, ratificado por 195 países.

O Acordo de Paris serviu como ponto de inflexão na consecução das metas sobre o câmbio climático – e ganhou especial relevo no campo cultural com a constituição da Rede do Patrimônio Climático (*Climate Heritage Network* - CHN), uma rede de âmbito global, integrada por mais de 250 agências governamentais, ONGs, universidades, instituições de arte, cultura e patrimônio (entre as quais os museus), empresas e outras organizações, comprometidas com a luta contra o câmbio climático e apoiadoras dos objetivos do Acordo de Paris. Organizada em 2018, foi lançada em 2019 para reorientar as políticas climáticas, o planejamento e as ações em todos os níveis e dimensões da cultura. Integram a rede profissionais que representam diferentes “vozes culturais”, entre os quais profissionais de museus³⁸.

Percebe-se aqui a importância estratégica de pensar o clima do planeta como patrimônio; e o potencial político desta percepção para gerar mudanças de comportamento, em todas as sociedades: a ideia de patrimônio, diretamente ligada à manutenção e valorização dos ideais mais caros de sobrevivência da espécie humana, da memória e da cultura, pode efetivamente contribuir de modo decisivo para a consecução das metas propostas.

O novo Plano de Ação da Rede, deflagrado em 2022 no âmbito do MONDIACULT³⁹, tem o apoio e a participação do ICOM e fundamenta-se “numa Teoria da Mudança que postula que a cultura - das artes ao patrimônio - permite uma ação climática transformadora, empoderando indivíduos para imaginar e gerar cenários futuros de clima resiliente, justo e com baixa emissão de carbono”⁴⁰. Cabe aos

https://unfccc.int/kyoto_protocol?gclid=EAIaIQobChMIkaqw4dD0-glVw0JIAB0NwQdvEAAYASAAEgJl- D BwE. Acesso em 14.10.2022

³⁸ CHN *Action Plan* 2022-24.

³⁹ Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável, realizada no México em setembro de 2022, 48 anos após a primeira Conferência, realizada na mesma cidade; e 24 anos após a segunda conferência, que teve lugar em Estocolmo, Suécia (1982).

⁴⁰ *This Action Plan is based on a Theory of Change which posits that culture – from arts to heritage – enables transformative climate action by empowering people to imagine and realise low-carbon, just, climate resilient futures.*

integrantes da Rede levar adiante as ações, e o ICOM pretende ter uma atuação relevante nesse contexto. Uma das metas do novo Plano é gerar dispositivos de conexão entre comunidades em âmbito local e os interessados na ação sobre o clima; e isso inclui a capacitação e a promoção das metodologias tradicionais que integram o patrimônio simbólico das diferentes culturas.

Ao reconhecer que indivíduos e culturas são elementos chave para a ação climática, o Plano promove a ideia de que a mudança ocorre quando se desvela, por meio do discurso patrimonial, o poder de empoderar pessoas para a crítica de sistemas produtivos tais como as “petroculturas” e as “paisagens de carbono”, que vêm caracterizando a herança do Antropoceno, capacitando-as para a defesa de soluções alternativas. É um amplo contexto, que abrange a valoração de formas tradicionais de arquitetura e exploração do solo e presentifica os valores ancestrais de grupos indígenas e comunidades locais, bem como as soluções criativas - em contraponto ao paradigma tradicional do “progresso”. A proposta tem como meta expressa “Conectar vozes culturais para a ação climática⁴¹ a partir de 11 pontos focais, entre os quais se destacam as técnicas construtivas e de infraestrutura; a agricultura e produção de alimentos; e o trato dos excedentes. Em todas as ações estimula-se a formação de redes de solidariedade, com tessitura informal - centradas nas pessoas e nas capacidades, necessidades e/ou interesses de grupos comunitários.

Tais propostas tampouco se fundamentam em premissas verdadeiramente novas: estas tem sido as diretrizes de atuação da UICN e do PNUD desde a criação das duas agências, respectivamente em 1948 e 1965. E nem é nova a vinculação ao patrimônio e aos museus: os discursos se articulam em consonância com as narrativas elaboradas, no cenário internacional, a partir da 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente - I UNCED (Estocolmo, 1972). Lembremos que a percepção dos recursos naturais como patrimônio das futuras gerações já integrava as premissas daquela Conferência, marco na articulação do discurso ambiental e das narrativas sobre a relação entre o bom uso dos recursos naturais e a qualidade de vida das populações; e que uma das estratégias então propostas foi a educação ambiental, reconhecida “como o elemento crítico para o

⁴¹ *Connecting Cultural Voices for Climate Action.*

combate à crise ambiental no mundo, enfatizando a premência de o homem reordenar suas prioridades” (Scheiner: 2004, p. 179).

As décadas de 1970 a 1990 viram surgir inúmeros programas e projetos articulando a defesa do meio ambiente e o bem estar das populações ao patrimônio musealizado. A própria ideia do patrimônio integral e do museu integral, a que nos referimos acima, neste mesmo texto, são frutos dessas premissas; e também as diretrizes de atuação dos museus comunitários e os programas de educação ambiental e patrimonial para museus.

O que mudou, então, nestas duas primeiras décadas do século 21? Em nosso entender, foi o grau de prioridade dado aos temas da sustentabilidade e do cambio climático no âmbito das pautas mundiais - com ressonância nunca antes vista nos planos de governo da grande maioria dos países. Do ponto de vista do discurso cultural e das estratégias para o patrimônio e os museus, o que antes era proposta apoiada e desenvolvida por alguns países tornou-se imperativo ético e comportamental: não é mais possível pensar e atuar os museus e o patrimônio sem atravessar essas questões.

A prioridade da relação com os temas da sustentabilidade e do cambio climático foi oficialmente incorporada ao discurso do ICOM como ponto específico das Resoluções adotadas pela 25ª. Assembleia Geral de Museus, reunida em Xangai, China, em 2010: “Sustentabilidade e Cambio Climático – Colocar a cultura como o quarto pilar juntamente com a sustentabilidade econômica, social e ambiental e abordar as dimensões cultural e criativa do cambio climático” (ICOM, *Resolution 2: ICOM Cultural Diversity Charter*, 2010, p. 4)⁴². E desde então, tem figurado como ponto central nos planos estratégicos da Organização, impregnando o discurso e a ação dos museus em todo o mundo – numa pauta vigorosa, que impregna o discurso do ICOM em prol de um “ativismo climático” por parte dos museus.

Em novembro deste ano mais uma vez a Organização pronunciou-se sobre o assunto, publicando em sua página uma Declaração sobre Museus e Ativismo Climático:

⁴² *Sustainability and Climate Change: To locate culture as the fourth pillar along with economic, social and environmental sustainability and to address the cultural and creative dimensions of climate change.*

O ICOM deseja lembrar o papel dos museus como atores essenciais para iniciar e suportar a ação climática junto a suas comunidades e louva seu compromisso com essa missão, demonstrada através de programas educativos, exposições dedicadas [ao tema], pesquisas e ações extramuros. O ICOM chama atenção para o impacto que essas demonstrações podem ter no trabalho dos profissionais de museus que lutam para proteger e promover itens valiosos do patrimônio (...). Para atingir o completo potencial transformativo dos museus para o desenvolvimento sustentável, **o ICOM deseja que os museus sejam vistos como aliados na luta contra os efeitos do câmbio climático.** (ICOM, *Museus e Ativismo Climático*. Nov. 2022 [grifos do ICOM])⁴³.

O texto presta solidariedade aos que combatem as emissões de carbono, cujos efeitos lesivos ao patrimônio são amplamente conhecidos; e afirma que “devemos fortalecer a defesa de nosso planeta de forma unida e coletiva, pois não há solução climática sem transformar nosso mundo” (Ibid.)⁴⁴.

4.3 Paz e Direitos Humanos

Criado no ambiente de recuperação mundial do pós-guerra, o ICOM sempre advogou a ação dos museus em prol dos direitos

⁴³ *ICOM wishes to recall the role of museums as key actors in initiating and supporting climate action with their communities and commends their commitment to this mission demonstrated through educational programmes, dedicated exhibitions, community outreach and research. ICOM calls attention to the impact that these demonstrations could have on the work of museum professionals and volunteers who strive to protect and promote these valuable items of heritage (...). To reach the full transformative potential that museums have for sustainable development, ICOM wishes for museums to be seen as allies in facing the common threat of climate change.*

⁴⁴ *We must step up for our planet collectively and united, for there is no climate solution without transforming our world.*

humanos e da paz mundial. Manter uma posição de equilíbrio ético em face dos muitos enfrentamentos políticos, religiosos e sociais por que passam os diferentes grupos demanda, entretanto, um olhar atento e a elaboração de um cuidadoso discurso.

As diretrizes da Organização vêm pontuando abordagens sobre questões que são incontestáveis em qualquer conjuntura política e contexto cultural: a situação dos grupos abaixo da linha de pobreza; o bem estar das comunidades; a proteção a mulheres, crianças, idosos e pessoas com necessidades especiais; o direito à educação em todos os níveis; o direito à água e aos alimentos; ao saneamento básico; à liberdade de língua, religião, escolha de gênero, expressão artística e cultural. São todos temas difíceis, que evocam histórias de injustiças, enfrentamentos e fricções. A proposta maior é que os museus possam ampliar sua responsabilidade social para tornar-se espaços de diálogo entre os diferentes, promovendo a interação entre indivíduos e grupos e indicando soluções para algumas das questões que se colocam.

O que não está dito em detalhe nas diretrizes oficiais, mas sabemos que efetivamente ocorre é o engajamento pessoal dos profissionais de museus na constituição de cenários mais positivos para as diferentes sociedades. Este engajamento se traduz sob a forma de incontáveis programas e projetos que fazem uso dos museus e do patrimônio musealizado para dirigir-se de forma aberta ao maior número possível de comunidades. Desta forma, um expressivo contingente de museus e profissionais de museus veio advogando, principalmente nas duas primeiras décadas do século 21, questões vinculadas aos Direitos Humanos e à paz mundial; e isto se reflete também nos programas de formação para profissionais de museus.

Menos vago e mais consistente do que as pautas sobre a ação climática e a sustentabilidade, o discurso relativo aos direitos humanos produzido no âmbito museológico vem-se traduzindo em projetos de pesquisa, teses, dissertações, exposições de todas as modalidades, ações educativas e culturais – sob a forma de narrativas inclusivas do Outro e olhares plurais. No âmbito do ICOM, alinhou-se ao tema da Diversidade Cultural, dando origem a projetos emblemáticos como a Força de Trabalho Transcultural (*Cross-cultural Task Force*), criada em 2005 com representantes de todas as regiões. Entre muitas outras contribuições, a *Task Force* reconheceu a existência de uma

comunidade inclusiva de conhecimento, ligada aos museus (*Inclusive Museum Knowledge Community*)⁴⁵.

Nas duas primeiras décadas do século 21, esta via de pensamento e ação conferiu especial protagonismo aos museus de países em desenvolvimento, sobretudo em regiões como África, Pacífico, o Leste Europeu e América Latina e Caribe – onde um conjunto de vozes emergentes soma-se às vozes tradicionais do campo museal. Mas em todos os lugares do universo museológico surgem narrativas abertas do real, muitas delas inovadoras, ou vinculadas a temas que dificilmente seriam abordados há três décadas atrás: as questões de gênero; a dificuldade em promover a inclusão dos idosos; o patrimônio da loucura; as memórias de grupos escravizados; as culturas autóctones e o direito aos territórios que ocupam; os conflitos que levam à diáspora tantas coletividades; o direito à inclusão digital. Há ainda um conjunto de temas que fundamenta as narrativas ditas “de exceção”, ou temas “difíceis”. Muitos deles, como a tortura, a vida no ambiente prisional, a violência contra mulheres e crianças, a prostituição, não são temas necessariamente recentes - mas sua abordagem se reveste, agora, de uma especial ênfase, com narrativas desde a base e abordagens inovadoras e plurais. E nesse contexto destacam-se as narrativas engendradas e disponibilizadas por meio das exposições.

⁴⁵ A *Task Force* originou-se de um grupo de trabalho sobre temas transculturais (*Working Group on Cross-Cultural Issues*), criado pelo ICOM em 1992 em resposta a recomendações da Conferência Geral de Museus em Quebec, Canadá, para que fosse analisado o impacto dessas questões nos museus. Sua ação influenciou a Conferência Geral de Museus de 1998, na Austrália, cujo tema foi Museus e Diversidade Cultural. Em 2005 o GT foi transformado numa Força de Trabalho, integrada por Amareswar Galla (Austrália, Coordenador); Corazón Alvina (Filipinas); Lucia Astudillo de Parra (Equador); Adi Meretui T. Ratunabuabua (Fiji); Henri Jatti Bredekamp (África do Sul); Christine Hemmet (França); An Laishun (China); Pascal Makambila (Congo); Lina Tahan (Líbano); Teresa Scheiner (Brasil) e Rick West (EUA). Ver Galla, Amareswar: 2007, p. 1.

4.4 Descolonização e Restituição

No âmbito dos Direitos Humanos figuram também as narrativas sobre descolonização - conceito que também não é novo, mas que adquiriu, nas últimas duas décadas, relevo especial.

Sabe-se que a descolonização (ou *decolonização*, se quisermos fazer uso do termo em inglês ou francês) é o processo emancipatório que visa libertar territórios colonizados das metrópoles colonizadoras, via movimentos de independência que resultam na formação de novas unidades identitárias de cunho geopolítico: Estados independentes. Mas não é disso que se trata agora, e sim de uma matriz de pensamento advinda dos Estudos Culturais, que defende a ideia de que “relações de dominação subsistem entre o Ocidente e suas antigas colônias, décadas após sua independência”⁴⁶. O pensamento dito “decolonial” vincula-se a um movimento emergente da América Latina, articulado com o propósito de “libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica”. Poderia ser definido como “o descentramento epistêmico, político e cultural das formas de pensar e dos modos de existir no mundo colonizado pelo padrão eurocêntrico, antropocêntrico e cristão”⁴⁷.

Adotado pelo campo museológico, o discurso “decolonial” vem sendo usado como imperativo ético, gerando narrativas quase hegemônicas sobre a necessidade de os museus responderem com ações precisas sobre os modos e formas como “mantêm, interpretam e apresentam suas coleções”⁴⁸. Dirige-se especialmente aos museus

⁴⁶ (...) *courant de pensée qui postule que des rapports de domination subsistent entre l'Occident et ses anciennes colonies, des décennies après leur indépendance.* In :

<https://www.google.com/search?q=d%C3%A9colonial&oq=deco&aqs=chrome.3.69i59j69i57j69i61j0l3.4575j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 18.10.2022.

⁴⁷ In: Wikipedia - <https://pt.wikipedia.org/wiki/Decolonialidade> . Acesso em 20.10.2022.

⁴⁸ Em 2022, o ICOM organizou uma sessão de debates sobre Descolonização e Restituição, para analisar como o âmbito museal está reagindo ao movimento decolonial; e as influências da descolonização no entendimento sobre

tradicionais e envolve, entre outras questões, o debate sobre a restituição de objetos e/ou registros materiais coletados ao longo dos períodos de colonização.

O tema é amplo e abrange desde objetos coletados entre povos autóctones, por expedições científicas e movimentos expansionistas, até alguns dos registros mais representativos da memória da humanidade: os frisos do Partenon, a Pedra de Roseta, os bronzes do Benin. A narrativa aparente se projeta na direção de “uma perspectiva mais holista e uma abordagem relacional”⁴⁹ (ICOM, 2022) tendo como protagonistas os museus e seus especialistas. Mas, em todos os sentidos, trata-se de um debate que busca identificar quem tem direitos sobre o legado do patrimônio resultante de atos coloniais; “quem controla as narrativas que dão sentido a essas coleções; e quem tem o poder de definir as agendas dos museus e priorizar que vozes devem ser ouvidas” (Ibid.).

Esse discurso da decolonialidade não se limita, entretanto, aos museus tradicionais: ele se estende também aos museus de território, apropriado pelas mais diversas comunidades como argumento para repensar as relações identitárias e de poder a nível local. Todos parecem querer privilegiar enunciados que designam e refletem temas e questões tidos como “de raiz”. Nesse contexto, o risco é desenvolver interpretações maniqueístas que situam determinados grupos, tendências ou eventos como o Outro absoluto - o par antitético do que se nos apresenta à reflexão, como se a sociedade humana pudesse dividir-se entre exploradores e explorados, colonizadores e colonizados. A esse respeito, lembramos as críticas de Badiou ao tema dos direitos humanos – que, segundo ele, integrariam as ideologias sustentadoras do capitalismo contemporâneo; e também sua insistente defesa do Múltiplo como via para pensar as diferentes dobras do Real.

restituição de patrimônios – especialmente no que se refere às reivindicações dos países colonizados sobre artefatos de relevância nacional. O evento incluiu casos de análise na França, Holanda, Alemanha e outros países. Ver: ICOM. *Peace and Human Rights. Decolonization and Restitution*.

⁴⁹ *A More Holistic Perspective and Relational Approach*.

5. COVID19 - Impactos da pandemia e transformações dos museus

É fato que os museus, como todos os demais dispositivos culturais, foram severamente impactados pelas ocorrências da Pandemia. O fato gerou assombro coletivo e muita preocupação por parte dos profissionais de museus e das agências mantenedoras, cujos estudos de risco não haviam previsto a chegada de uma epidemia de proporções globais, que levasse ao fechamento dos museus instituídos e ao isolamento de públicos e de equipes especializadas no trato do patrimônio musealizado.

Os primeiros estudos realizados sobre o impacto da Pandemia nos museus desvelaram dados impressionantes, tanto a nível mundial como no âmbito dos Estados nacionais. Relatório da UNESCO⁵⁰ datado de maio de 2020 revelou a existência de cerca de 95 mil museus no mundo, 90% dos quais (85.000) haviam fechado temporariamente as portas devido às medidas de isolamento impostas pelos sistemas nacionais de saúde. Destes, estimava-se que 10% não teriam condições de reabrir, por questões de ordem econômica e operacional.

O ICOM também implementou, a partir de março de 2020, uma série de ações e dispositivos com vistas à adequação de museus e seus públicos às novas contingências: elaboração e divulgação de documentos relativos à viabilização de acesso remoto aos museus; estudos sobre a necessidade de obter fundos emergenciais para gestão; recomendações sobre o cuidado com as coleções e com dispositivos de segurança para acervos, profissionais e visitantes; análise dos modos e formas pelos quais as diferentes comunidades enfrentavam a pandemia; e estudos projetivos sobre as estratégias a serem implementadas ao final do *lockdown*. Uma série de *webinars* (seminários via web) complementou o conjunto⁵¹. Dentre estes, o

⁵⁰ UNESCO. *Museums around the world in the face of COVID19*. UNESCO. May 2020, 31p

⁵¹ 12 março 2020 - Recomendações sobre o acesso remoto a museus; 02 abril 2020 – documento sobre a concessão de fundos emergenciais em tempos de pandemia; 10 abril 2020 - Webinar sobre “Coronavírus (COVID-19) e museus: impacto, inovações e planejamento para a pós-crise”, organizado com a OECD – Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico; 13 abril 2020 – mensagem oficial da Presidente do ICOM aos membros, sobre a Pandemia; 16

dispositivo mais relevante foi, sem dúvida, a realização de pesquisas de opinião, buscando dimensionar estatisticamente o impacto da pandemia sobre os museus ligados ao ICOM e a comunidade museal; e identificar as ações por eles empreendidas, em cada país.

A pesquisa realizou-se em diferentes etapas (março/abril 2020; setembro 2020; abril 2021 e junho 2022), sendo os dados consolidados em relatórios divulgados em âmbito global⁵².

O primeiro levantamento obteve e analisou cerca de 1600 respostas de museus e profissionais de museus em 107 países dos cinco continentes, coletadas entre 07 de abril e 07 de maio de 2020 – e cobriu cinco aspectos: a situação dos museus e suas equipes; o impacto econômico esperado; recursos digitais e comunicação; segurança e conservação de coleções; e a atuação de profissionais autônomos. Apesar das especificidades regionais, de modo geral as respostas enfatizaram um clima de incerteza sobre o futuro dos museus instituídos e a expectativa de que os governos respondessem de modo firme à contingência, assegurando o futuro dessas instituições.

Os resultados desse primeiro levantamento, publicados em maio de 2020, indicaram que 94,7% dos que responderam à pesquisa haviam declarado que “os museus em seus países se encontravam fechados entre 7 de abril e 7 de maio” (ICOM. Report, 2020, p. 3), visando salvaguardar o bem estar de profissionais e visitantes – em

abril 2020 – dispositivos para cuidados e conservação das coleções em tempos de Pandemia; 23 abril 2020 – considerações sobre a segurança do patrimônio cultural; 29 abril 2020 – análise dos modos e formas de resistência das comunidades à covid19; 12 maio 2020 – estudos sobre a implementação de normas e dispositivos de segurança para públicos e profissionais de museus; set/outubro 2020 – webinars “Preparando para a reabertura dos museus: o resultado da Pandemia”; 12 outubro 2020 – projetos de solidariedade entre museus; 21 outubro, 04 e 18 de novembro – webinars sobre o estímulo à empregabilidade em museus. Fonte: <https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/follow-up-survey-the-impact-of-covid-19-on-the-museum-sector/>. Acesso em setembro de 2022.

⁵² 07 abril a 07 maio 2020; 26 maio 2020 – relatório geral Museu e Covid; 07 setembro 2020 – atualização da pesquisa (*follow up survey*); 23 novembro 2020 – relatório da atualização; 15 abril 2021 – terceiro levantamento; 05 julho 2021 – terceiro relatório; 08 junho 2022 – quarto levantamento. In Op. Cit.

proporções que variaram segundo cada região⁵³. As repercussões de ordem económica e sociocultural ficaram refletidas nos resultados da pesquisa, indicando que seriam especialmente afetados os países com poucos e recentes museus, na África (24%), Ásia (27%) e países árabes (39%). Na América Latina e Caribe, 12% dos respondentes declararam que haveria sério impacto sobre os museus⁵⁴.

Em março de 2020, muitos museus já estavam presentes nas mídias sociais e tinham dados de suas coleções disponibilizados *online*. Os resultados obtidos confirmaram uma significativa migração para o ambiente digital: cerca de 15% dos museus participantes da pesquisa indicaram aumento das ações por meio remoto; e mais da metade informou ter aumentado suas atividades nas mídias sociais (Ibid., ibidem). Naquele momento, em 84% dos museus que participaram da pesquisa os profissionais já estavam trabalhando em meio remoto – sendo que 81.5% dos respondentes declararam que menos de 25% das equipes seguia trabalhando presencialmente; 14% declararam que ao menos alguns membros de suas equipes haviam sido licenciados; e cerca de 6% foram dispensados ou não tiveram seus contratos renovados. O clima geral era de apreensão e incertezas, com a redução de equipes e das fontes públicas e/ou privadas de financiamento: 12.8% dos respondentes afirmaram que suas instituições poderiam fechar permanentemente.

A pesquisa comprovou ainda que o fechamento forçado dos museus colocou a comunicação digital em primeiro plano, com o aumento de visitas virtuais, posts nas mídias sociais e interações museus/públicos por meio remoto. Cerca de 15% dos 1.600 respondentes informaram sobre o aumento das ações em meio digital; e 50% acusaram o início ou aumento das atividades nas mídias sociais.

O movimento adaptativo revelou, também, “as fraquezas estruturais que por tanto tempo afetaram as instituições culturais, em termos de recursos e equipes dedicados às atividades digitais e de comunicação, bem como do nível de maturidade dos conteúdos

⁵³ Europa, 97.1% dos respondentes; América do Norte, 92.6%; América Latina e Caribe, 96%; Países Árabes, 90.9%; África, 85.3%; Ásia, 88.7%; Pacífico, 97.1%.

⁵⁴ Na América do Norte, 10%; na Europa, 8%.

produzidos” (ICOM. *Survey Report*, 2020, p. 9)⁵⁵. Os recursos disponíveis e/ou desenvolvidos para comunicação digital e a habilidade de alcançar audiências por meio remoto variaram de acordo com a região, de modo menos pronunciado em relação às mídias sociais, mas de forma substantiva para outros conteúdos⁵⁶.

O relatório oferece uma perspectiva dos desafios enfrentados pelos museus e seus profissionais nos primeiros dois meses da Pandemia; e desvela os esforços empreendidos para minimizar os efeitos lesivos do *lockdown*. Entretanto, o próprio ICOM admite que tratou-se apenas de uma amostra, não representativa das ocorrências em toda a sua extensão⁵⁷.

Dando continuidade aos estudos sobre o impacto da pandemia e para mapear os efeitos da sua evolução sobre os museus e a comunidade museal, o ICOM lançou, em setembro de 2020, um segundo levantamento, com questões complementares ao primeiro, para estudo comparativo; e incluindo novas questões, que permitiam analisar a evolução dos registros, especialmente tendo em conta a reabertura de museus em alguns países/regiões. Este segundo *round* da pesquisa analisou cerca de 900 respostas coletadas entre setembro

⁵⁵ (...) *It also highlights some structural weaknesses that have for a long time affected cultural institutions, in terms of resources and staff dedicated to digital activities and communication, and the level of maturity of the content produced.*

⁵⁶ As diferenças se fizeram sentir especialmente na África e nos países árabes. Ibid., in Op. Cit.

⁵⁷ A pouca representatividade numérica das amostras obtidas pelo ICOM é facilmente comprovada por dados estatísticos simples. O ICOM conta hoje com cerca de 37.000 membros em 171 países – neste caso, o número de respondentes foi de pouco mais de 4% (4.32%) do total de membros da Organização. No caso da América Latina e Caribe, por exemplo, este primeiro levantamento do ICOM obteve 1.600 respostas de museus e profissionais de museus, das quais 15.3% (cerca de 244 respostas) originam-se de 22 países da Região. Os números informados por 16 países latino-americanos indicam um universo de cerca de 8.884 museus, dos quais 6.684 participam da Rede Ibero-americana de Museus. O Observatório de Museus do Brasil indica a existência de 3.807 museus no país, sendo 3.006 registrados na Rede Ibero-americana de Museus. O site do ICOM Brasil indica o registro de apenas 87 museus (2.28% do total anterior) como membros institucionais. Fontes: <http://www.rmiberoamericanos.org/>; <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/museus-do-brasil>. Acesso em outubro de 2022.

e outubro de 2020, relativas a museus e profissionais de cinco continentes⁵⁸; e revelou “acentuadas diferenças regionais em termos de índices de abertura para o público e impacto econômico”⁵⁹. As respostas indicam que foi mantido o aumento dos índices de migração das atividades para o ambiente digital (ICOM. *Report. Follow up*, 2020).

Uma terceira etapa da pesquisa, realizada entre 15 de abril e 29 de maio de 2021, revelou uma evolução no cenário de crise, rumo ao que se podia considerar um “novo normal”. A metodologia foi a mesma das pesquisas anteriores, com questões inalteradas que permitiam mensurar as tendências; e questões novas, considerando cenários possíveis para uma reabertura dos museus. Desta vez, as tendências foram apresentadas por tempo e não por região, com dados agregados visando analisar a situação e suas perspectivas a curto e longo prazos.

Esta etapa obteve ainda menor índice de respostas (840), mas a metodologia de análise dos dados revelou resultados interessantes: confirmou-se uma tendência positiva de reabertura gradual dos museus; revelou-se um movimento, nos museus mantidos pelo setor privado, de reduzir a presença das equipes e reforçar o modo remoto, mesmo após a reabertura; e confirmou-se o deslocamento de atividades para o meio digital, com geração de novos conteúdos, adequação dos já existentes e a constituição de novos canais de comunicação digital (ICOM. *Third Report*, 2021, p. 16). As ações incluem a disponibilização de coleções em meio digital, de forma documental e em exposições; eventos e cursos em meio remoto; boletins digitais, *podcasts* e uso intenso das mídias sociais.

Poucos respondentes (menos de 10% = 84 museus) indicaram ter usado o meio digital como solução para gerar novas fontes de renda

⁵⁸ Esta amostra é ainda menos relevante do ponto de vista numérico, correspondendo a cerca de 2.43% do total de membros da Organização. Do total de 900 respondentes, 18.6% (167.4 museus) provêm da América Latina e Caribe, um quantitativo que, como vimos acima (Nota 55) pouco representa as realidades da Região. O baixo índice de respostas pode ter sido causado pelas dificuldades então enfrentadas pelos museus e seus profissionais: segundo o ICOM, logo após o encerramento desta segunda fase da pesquisa a Europa sofreu um recrudescimento da Pandemia, com nova onda de *lockdowns*.

⁵⁹ (...) *Stark regional differences in terms of opening rates and economic impact*. ICOM: Report, 2020b.

(exposições digitais e visitas virtuais pagas; programas pagos de capacitação; lojas virtuais), indicando que será ainda preciso rever alguns paradigmas para incorporar essas práticas. Mas é certo que a Pandemia alterou definitivamente a percepção que os museus tinham do universo digital, “acelerando mudanças que já se encontravam em curso”⁶⁰ (Ibid., p.17): na segunda pesquisa, mais de 70% (630) dos respondentes pretendiam repensar as estratégias de uso das tecnologias digitais e ampliar a oferta de produtos em meio digital; na terceira pesquisa, cerca de 30% (252) declararam já haver realizado essas metas, e cerca de 50% (420) pretendiam fazê-lo a curto prazo⁶¹. Os números comprovam que mais e mais museus estão conscientes da importância do uso das tecnologias digitais.

Além do ICOM, inúmeras redes e organizações de museus e profissionais de museus em distintos países e regiões preocuparam-se em mensurar estatisticamente o impacto da Pandemia e sua ressonância no âmbito museológico. Na América do Norte destacou-se o trabalho empreendido pela Aliança Americana de Museus (*American Alliance of Museums* – AAM), que realizou entre seus afiliados sucessivos levantamentos de dados, obtendo amostras muito representativas em termos numéricos, ainda que com distribuição espacial bem mais limitada do que o ICOM.

Destacam-se, nesse contexto as pesquisas realizadas em abril de 2020, outubro de 2020, março de 2021⁶², abril de 2021 e dezembro

⁶⁰ (...) *The Covid-19 crisis has changed museums' perception of the digital world forever, highlighting existing issues and accelerating changes that were already underway.*

⁶¹ Para este cálculo foram usados os valores absolutos em cada fase da pesquisa, isto é: 70% de 900 respondentes na 2a. fase; e 30% e 50% de 840 respondentes na terceira fase.

⁶² A pesquisa realizada entre 9 e 17 de março de 2021 teve 2.666 respondentes, dos quais cerca de 87% (2.314 indivíduos) tinham vínculo empregatício com os museus, em tempo integral ou parcial. É uma amostra significativa, se considerarmos que a AAM tem cerca de 25.000 membros individuais e 150 membros institucionais: e pode ter representado valores em torno de 10% do universo analisado. Mas a AAM conta também com 4 mil instituições associadas, e o relatório da pesquisa não especifica essas relações, o que impede interpretações conclusivas. Entre as respostas, cerca de 23% dos profissionais (612 pessoas) haviam sido colocados em licença ou

2021/janeiro 2022 - esta última, entre diretores de museus, com 710 respostas⁶³. Entre os diretores, 76% indicaram que deverão dar continuidade às práticas digitais implementadas no curso da Pandemia, relativas à programação; e 29% o farão para levantar fundos. Quanto à performance das equipes, em 81% (575) dos museus respondentes desenvolviam trabalho remoto: profissionais em cargos executivos (51%), marketing e comunicação (50%), trabalho curatorial - coleções, exposições, publicações (44%), desenvolvimento (43%), administração / finanças (42%) e educação (41%). A maioria dos museus (60%) deverá continuar oferecendo aos empregados a opção pelo trabalho remoto, comprovadamente mais viável em diversos casos.

Pesquisas relevantes sobre os efeitos da Pandemia foram também desenvolvidas pela rede NEMO⁶⁴, no continente europeu; pelo Ibermuseos⁶⁵, no âmbito ibero-americano; e por redes similares, em outros continentes/regiões.

A ênfase na oferta de serviços via tecnologias digitais, ao longo da Pandemia e mesmo agora, é fato comprovado no universo dos museus: ao longo dos últimos dois anos e meio houve interesse crescente pelas ofertas de informação e lazer disponibilizadas em meio

dispensados; 39% com vínculo integral e 61% com vínculo parcial assinalaram ter sofrido perdas financeiras (redução de salários e benefícios) e problemas de saúde física e emocional; 48% indicaram ter tido aumento na carga de trabalho. Tais problemas afetaram especialmente os jovens até 35 anos. Entre os profissionais sem vínculo empregatício, foram especialmente afetados os empreiteiros e consultores, cuja atuação praticamente cessou nos meses de *lockdown*, com cancelamento de contratos e paralisação de serviços. Todo esse contexto provocou sentimentos de insegurança e instabilidade que se refletiram em projeções pessimistas (42%) ou muito pessimistas (13%) sobre a atuação em futuro próximo, no âmbito dos museus

⁶³ Calculamos 17.75% do universo de instituições afiliadas (4.000); e a própria AAM indica um índice de confiabilidade de 95% nas respostas obtidas.

⁶⁴ *The Network of European Museum Organisations*.

⁶⁵ Principal programa de cooperação para os museus da Ibero-América, criado em 2007 com o objetivo de promover o fortalecimento dos cerca de 10 mil museus ibero-americanos. Articula-se sob forma de uma rede da qual participam 22 países, por meio de relações formais com os sistemas nacionais de museus de cada país. Ver: <http://www.ibermuseos.org/pt/>.

digital⁶⁶ – e isso estimulou os museus a ampliar os dispositivos e recursos oferecidos online, especialmente as palestras e as visitas às coleções: “Muitas pessoas que agora tinham tempo livre em casa ‘visitavam’ os museus. E graças aos dispositivos digitais podiam ver objetos aos quais o público usualmente não tem acesso, e participar de atividades ‘nos bastidores’, tais como trabalhos de restauração” ⁶⁷ (Ibid., p. 149) – atividades estas que, quando abertas ao público em modo presencial, recebem visitantes em números muito limitados. As pesquisas comprovam que isto ocorreu em museus nos mais diversos países e regiões, com registro de significativo aumento no uso de metodologias e dispositivos digitais também nas exposições.

Para além dos serviços digitais, a Pandemia transformou outros aspectos do trabalho em museus. O relatório da terceira pesquisa empreendida pelo ICOM comprova essa transformação, que se estende à adoção de estruturas de trabalho mais flexíveis; a um foco mais concentrado nas ações sustentáveis e comunidades locais (como estratégia para fazer face à queda de visitação turística); ao desenvolvimento da acessibilidade; a novas parcerias e estratégias relacionais; às pesquisas sobre coleções e renovação de espaços construídos; e à geração de receitas com atividades online (ICOM. *Third Report*, 2021, p. 23).

6. Tempos de Pós(?)-Pandemia: o que dizem, hoje, os museus?

Os primeiros seis meses de 2022 marcaram a entrada gradativa de muitos países no estágio endêmico do COVID19 - com difusão global do vírus, diminuição do impacto de suas variantes sobre a saúde pública, índices crescentes de imunidade, menor índice de fatalidades e mudanças mais limitadas no comportamento das populações. No

⁶⁶ Relatório da AAM registra que nos Estados Unidos 43% dos museus respondentes a um estudo publicado em junho de 2020 haviam ampliado o acesso digital a suas coleções (AAM 2020, *apud* Raved e Yahel 2022, p. 145-158).

⁶⁷ *Digital tools allowed museums to expand their “display” options significantly. Many people who now had free time at home “visited” the museums. Thanks to the digital tools they were able to see objects that the public usually does not have access to, and to participate in “behind the scenes” activities such as restoration work.*

Hemisfério Norte, tais condições permaneceram ao longo dos meses de verão e de outono; e espera-se que o inverno não traga o surto de uma nova variante do vírus, ainda desconhecida⁶⁸. De todo modo, espera-se que uma eventual recorrência da pandemia seja menos severa do que no inverno de 2021-2022. No Hemisfério Sul, os meses de outono/inverno não registraram recorrência significativa do COVID19 e suas variantes; mas nesse final de primavera tem-se registrado, pelo menos no Brasil, um aumento significativo do número de ocorrências. Neste cenário ainda incerto, governos levantaram as normas de isolamento e as populações de inúmeros países retornaram às atividades presenciais. Em alguns lugares o uso de máscaras ainda é obrigatório em espaços públicos; em outros, apenas recomendado⁶⁹.

Sabemos que ainda é cedo para estimar os efeitos lesivos da Pandemia sobre o comportamento das populações: em 29 de março de 2022, a UNICEF relatava que 23 países (abrindo cerca de 450 milhões de crianças em idade escolar) ainda não haviam promovido o retorno às aulas presenciais; e indicava um aumento do índice de abandono da escola em muitos países⁷⁰. O impacto desses movimentos sobre os processos de aprendizado apenas começa a ser avaliado⁷¹.

A situação, como vimos, revelou-se menos drástica no âmbito dos museus. As pesquisas disponibilizadas pelo ICOM e outras organizações mundiais, regionais e nacionais, representativas do campo, indicaram que a reabertura dos museus ocorreu gradativamente a partir de abril de 2020, com variações regionais nitidamente mensuradas – sendo que um número considerável de países reabriu seus museus entre abril de 2020 e agosto de 2021; e o

⁶⁸ É o que parece estar ocorrendo na China, com milhares de novos casos a partir de outubro de 2022.

⁶⁹ Em vários países, a obrigatoriedade do *lockdown* e do uso de máscaras em espaços públicos foi abolida a partir de março; e em alguns, como a Inglaterra, a derradeira restrição – requisito legal de isolamento após o teste positivo – foi liberada ao final de fevereiro. Ver: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60758401>. Acesso em 05 out 2022.

⁷⁰ <https://www.unicef.org/press-releases/23-countries-yet-fully-reopen-schools-education-risks-becoming-greatest-divider>. Acesso em 06 out. 2022.

⁷¹ UNICEF. *Are Children Really Learning? Exploring foundational skills in the midst of a learning crisis. March 2022.* <https://data.unicef.org/resources/are-children-really-learning-foundational-skills-report/#>. Acesso em 06 out. 2022.

restante, entre setembro de 2021 e março de 2022⁷². O quarto levantamento de dados sobre o COVID19 e seus efeitos, convocado pelo ICOM em 8 de junho de 2022, deverá revelar dados mais detalhados sobre este contexto.

7. O “novo normal” e as narrativas da Esperança

O arrefecimento da Pandemia permitiu aos museus de todo o planeta retomar de maneira mais plena as atividades presenciais, dando nova ênfase às exposições permanentes e temporárias e reatualizando as narrativas em torno dos temas já trabalhados até março de 2020.

Novos argumentos narrativos somaram-se aos já existentes e hoje, com poucos meses de reabertura e pouco mais de noventa dias após a Conferência Geral de 2022, já se pode entrever, num cenário que ousaríamos nomear como de “pós-pandemia”, algumas tendências interpretativas que revelam como se configura o discurso dos museus; e quais podem ser as tendências para a terceira década deste século 21.

Numa primeira camada discursiva, percebemos a permanência de temas que já vinham ocupando a centralidade no discurso do ICOM

⁷² No continente europeu, por exemplo, levantamentos realizados pela rede NEMO em agosto de 2022 desvelaram as seguintes ocorrências relativas a 36 países: a) Servia, Kosovo, Montenegro – reabertos em abril/maio de 2020; b) Malta, Noruega, Espanha, Nova Macedônia – em junho/julho de 2020; c) Armênia – agosto/setembro de 2020; d) Islândia – outubro/novembro de 2020; e) Bélgica, Croácia – dezembro 2020; f) Luxemburgo, Azerbaijão – janeiro 2021; g) Chipre, Eslovênia, Lituânia, Suíça, Geórgia – fevereiro/março 2021; h) Itália, Portugal, Escócia – abril 2021; i) República Tcheca, Estônia, França, Grécia, Hungria, Irlanda, Polônia, Romênia, Inglaterra, País de Gales, Irlanda do Norte – maio 2021; j) Finlândia, Suécia – junho 2021 (a Suécia informou que oficialmente seus museus nunca fecharam; alguns fecharam no início de 2021 e reabriram em maio do mesmo ano); k) Alemanha – setembro 2021; l) Letônia – novembro de 2021; m) Áustria, Eslováquia, Rússia – dezembro 2021 (Rússia especificou que em dezembro de 2021 seus museus estavam abertos); n) Dinamarca, Holanda – janeiro de 2022; o) Bulgária – março 2022. Obs.: Albânia e Bósnia-Herzegovina indicaram que seus museus permaneceram abertos. In: NEMO. *Mapping of Closures and Reopenings. Overview of Museums Reopenings*. In: <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-work/museums-during-covid-19.html> Acesso em 02.10.2022.

ao longo das duas últimas décadas - e que se vinculam direta e amplamente às estratégias da UNESCO e às políticas mundiais: as relações entre museus, economia global e desenvolvimento sustentável; o enfrentamento das consequências do cambio climático e a valorização das paisagens culturais; a defesa da paz entre os povos e dos direitos humanos, com ênfase especial nos países hoje em situação de guerra; os temas relativos à descolonização e os novos olhares sobre o patrimônio, especialmente o patrimônio material - com foco na restituição de objetos e/ou coleções às comunidades de origem.

Uma segunda camada discursiva se refere à abordagem dos temas difíceis, também já presentes ao longo de duas, três ou mais décadas no discurso museal: a relação entre museus e poder; a abertura de espaço para as vozes de grupos minoritários e comunidades economicamente marginalizadas; as questões étnicas, religiosas e de gênero; a descriminalização e abordagem sem preconceitos da diferença - de etnia, gênero, idade, comportamento. Percebemos aqui que tais narrativas abrangem todas as dimensões da experiência humana, dos temas globais à expressão individual.

A partir dessas duas tendências, poderíamos concluir que neste “novo normal” as narrativas dos museus prosseguem evoluindo em torno de temas já consagrados, sem grandes mudanças. Entretanto, alguns indicadores novos se revelam:

- a) o aumento da ênfase em recortes temáticos que atendem aos interesses de grupos minoritários e comunidades locais - tendência mensurada nos muitos levantamentos realizados não somente pelas agências e redes transnacionais e regionais ligadas à cultura, ao patrimônio e aos museus, como UNESCO, ICOM, NEMO, IBERMUSEUS, mas também pelas organizações e redes nacionais e pelos próprios museus;
- b) o foco ampliado nas audiências locais - com escolha de temas diretamente vinculados à vida cotidiana e às questões do interesse de indivíduos, famílias e grupos específicos;
- c) os recortes temáticos diretamente vinculados à Pandemia e seu impacto na vida das pessoas - Raved e Yahel (2022, p. 151) registram que alguns museus criaram novas coleções

dedicadas ao tema da Pandemia, em países tão dispares como Escócia, Austrália, China, Japão e Estados Unidos. Nos primeiros meses de 2020 a coleta concentrou-se em materiais digitais, relativos a uma história oral dos acontecimentos - áudios, vídeos e similares; mas logo estendeu-se a objetos, incluindo máscaras, roupas especiais e outros que, de algum modo, registram os efeitos da Pandemia sobre o comportamento social, a saúde pública e a economia nas áreas afetadas: ofertas profissionais, listas de compras, programas de ensino em casa⁷³. “O objetivo era não apenas acumular objetos, mas também documentar e coletar histórias e perspectivas sobre a situação”⁷⁴. Em lugares onde foi possível reabrir os museus, exposições foram organizadas para registrar e debater os efeitos da Pandemia. Algumas mostras integraram o trabalho de artistas sobre os sentimentos de isolamento e tristeza gerados pelo *lockdown*; e sobre o modo como foi possível usar o ‘tempo livre’ em atividades criativas.

Entre as iniciativas relevantes estão as que se inserem no âmbito de uma economia criativa, especialmente quando fazem interfaces com grupos específicos.

Exemplo positivo são as experiências desenvolvidas por museus de inúmeros países com grupos de idosos. Entre os inúmeros exemplos destacamos as ações desenvolvidas por museus norte-americanos a partir de uma proposta de “*creative aging*” (envelhecimento criativo), que advoga a influência positiva dos museus no ‘*modus vivendi*’ dos idosos ⁷⁵; os projetos virtuais com pessoas

⁷³ (...) *Objects that represented the epidemic's effects on the medical and economic status of the area, such as changes in delivery menus, business announcements, grocery lists, home learning programs (...)* Ver: Raved e Yahel 2022, p. 151.

⁷⁴ *The goal was not only to stockpile objects but also to document and collect stories and perspectives on the situation* (Saotome: 2020, apud Raved e Yahel: 2022, p. 151).

⁷⁵ “*Museums can make a difference right now in the lives of older Americans.*” AAM: *Creative Aging*.

idosas desenvolvidos no Equador⁷⁶; ou as muitas iniciativas realizadas por museus brasileiros, várias delas ainda muito anteriores à onda pandêmica⁷⁷.

Mas a tendência mais notável é que se abre como indicador seguro do modo como os museus deverão desenvolver suas narrativas agora e nas próximas décadas é a absoluta centralidade da emoção – aspecto que há muito vimos defendendo como o mais legítimo e necessário modo de abordagem do real para os museus⁷⁸ e que agora parece ter-se consagrado como o ‘*modus operandi*’ da comunicação museológica. Museus, hoje, desejam ser empáticos – não em consequência de suas narrativas, mas desenhando, como propósito essencial de sua ação, estratégias de aproximação emotiva com seus públicos reais e potenciais. A empatia agora é causa, não consequência.

Marzia Varutti (2022) lembra que os museus buscaram afetar os visitantes desde o século 16, quando os gabinetes de curiosidades apresentavam o que se poderia chamar “o maravilhoso”; que a tendência a maravilhar os visitantes permaneceu ao longo dos séculos, inspirando narrativas ligadas a ideais nacionalistas, imperialistas e da modernidade – e prossegue nos dias atuais, sustentada por métodos expositivos cuidadosamente articulados para impressionar a mente e os sentidos. A crise humanitária contemporânea “forçou os museus a lidarem de modo sem precedentes com situações e temas que engendram um espectro de respostas emocionais, da ansiedade ao medo, desespero, nostalgia e esperança. Frente a novas emergências, os museus já não são mais meros lugares de representação” (Varutti: 2022, p. 4),⁷⁹ mas promotores de cambio e espaços de ativismo social,

⁷⁶ O projeto virtual de ação com pessoas idosas desenvolvido pelo *Museo de la Ciudad*, de Quito, recebeu o prêmio IberoMuseus de Educação.

⁷⁷ A este respeito, ver a dissertação de Olga Araújo - Os Idosos Como Público de Museus – defendida em 2016 no âmbito do Programa Interunidades em Museologia, da USP. A autora propõe conhecer os idosos e seu entorno para articular de maneira mais eficaz sua participação nos museus.

⁷⁸ Em diversos momentos enfatizamos que museus, como instancias relacionais, deveriam apresentar-se plenos de Afeto, no significado filosófico: afecção dos sentidos (Scheiner 1991, 92, 95, 98, 2004, 2013, 14, 17, 19).

⁷⁹ (...) *has forced museums to deal to an unprecedented extent with situations and topics that engender a range of emotional responses, from anxiety to fear,*

cujas narrativas “explicitamente invocam vulnerabilidade, resiliência e empatia, oferecendo um mapa que permite atravessar a volatilidade emocional e as incertezas de nossos tempos” (Ibid., in Loc. cit.)⁸⁰.

O próprio ICOM já vinha aderindo a essa tendência: desde 2011 desenvolve projetos de “melhores práticas” (*best practices*), especialmente no âmbito do CECA – o Comitê Internacional para Educação e Ação Cultural em Museus⁸¹. A tendência foi também abraçada pela rede Ibermuseos, que criou um Banco de Boas Práticas onde estão listados mais de 240 projetos desenvolvidos nos países da rede.

O desenvolvimento de ações geradoras de empatia aumentou exponencialmente na segunda década deste século, com experiências como a do Centro para Empatia e Artes Visuais (*Center for Empathy and Visual Arts* - CEVA), criado em 2017 no Instituto de Arte de Minneapolis, EUA, com o objetivo de “pesquisar e explorar melhores práticas para implementar a empatia e a consciência global sobre o poder da arte”⁸². O centro realiza “roteiros de empatia” (*empathy tours*), visitas guiadas nas quais as obras são usadas para provocar diálogos entre os participantes - que também são convidados a partilhar seus sentimentos e sensações, com mediadores treinados para esse fim.

Outra iniciativa é o Museu Empático (*Empathetic Museum*), um grupo de profissionais do campo que busca reforçar o conceito de “empatia institucional”, defendendo que museus devem estar profundamente conectados com suas comunidades⁸³. Ainda nos

despair, nostalgia, and hope. In the face of new emergencies, museums are no longer merely sites of representation.

⁸⁰ (...) *exhibition narratives that explicitly invoke vulnerability, resilience, and empathy, offering a roadmap with which to navigate the emotional volatility and uncertainty of our times.*

⁸¹ A iniciativa gerou um manual, diversos livros publicados e um prêmio anual para os museus que se distinguem por suas práticas de excelência. Ver www.ICOM-CECA.

⁸² *To research and explore best practices for fostering empathy and global awareness through the power of art.*

⁸³ O grupo disponibiliza ferramentas para incentivar os museus a se tornarem mais empáticos, com base em cinco eixos: visão cívica; linguagem

Estados Unidos, o Festival de Humanidades de Cleveland, Ohio (*Cleveland Humanities Festival*), evento voltado para temas de interesse social, abordou em 2022 a importância do discurso na literatura e nas artes; e em 2023 será dedicado ao tema do bem-estar, em todos os âmbitos da atividade humana.

Outras experiências, como o Museu da Felicidade (*Museum of Happiness*)⁸⁴, criado em Londres em 2015; e o Museu da Mente (*Museum of the Mind*)⁸⁵, experiência holandesa dedicada à neurodiversidade e “à arte que existe em nossas mentes”, se desenvolvem no mesmo sentido: a abordagem das emoções e sentimentos e a busca do bem-estar.

No âmbito das pesquisas sobre recepção também se verifica uma tendência ao estudo das emoções: Varutti (Op. Cit.) cita as experiências de uma “pedagogia dos sentimentos”⁸⁶; pluralizam-se ainda os estudos sobre a memória traumática e as análises sobre as relações entre visitantes e os “temas difíceis” abordados pelos museus - tema que foi objeto de estudo do ICOFOM neste ano de 2022. Tais experiências envolvem necessariamente um componente ético - e incluem debates sobre a responsabilidade coletiva dos museus para com a verdade, especialmente em sociedades que historicamente privilegiaram visões distorcidas ou maniqueístas sobre sua própria história.

8. Concluindo.... caminhos possíveis

Estas são apenas algumas das muitas iniciativas em desenvolvimento: e o que buscamos aqui não foi analisar o tema em profundidade ou extensão, mas indicar alguns pontos que os autores de *Museologia e Patrimônio* certamente abordarão.

Analisar tais iniciativas no contexto de um tempo pós(?) pandêmico nos permite ver que todas apontam para um desejo

institucional; ressonância comunitária; temporalidade; performance. Ver Jennings et al: 2019, 511-12, apud Varutti: 2022, p. 5.

⁸⁴ <https://www.museumofhappiness.org/>. Acesso em agosto de 2022.

⁸⁵ <https://museumvandeegeest.nl/english-information/>. Acesso em setembro de 2022.

⁸⁶ Inspirada nas “*Pedagogies of feeling*” de Witcomb (2015).

comum: o de uma participação ampla de todos os segmentos sociais na dinâmica dos museus. Não há nada de novo nessa proposta, que é a mesma desde pelo menos 1971, quando a 10^a. Conferência Geral do ICOM⁸⁷, realizada em Grenoble, França, enfatizou, entre suas resoluções finais: a) que o museu deve aceitar que a sociedade está em continuada mudança; b) que é questionável o conceito tradicional de museu, que perpetua valores relativos à preservação do patrimônio natural e cultural da humanidade, não como manifestação de tudo o que é significativo no desenvolvimento humano, mas meramente como posse de objetos; c) que todo museu deve aceitar que tem o dever de desenvolver meios de ação especificamente desenhados para melhor servir o ambiente social específico no qual opera; d) que o público visitante não é necessariamente o total de público que os museus devem servir.

Tais premissas, reforçadas pela Declaração de Santiago em 1972, vêm há cinco décadas marcando presença no texto das políticas e diretrizes para o campo museológico, em todos os âmbitos: nacional, regional, mundial; e também nas pautas acadêmicas e de gestão dos programas vinculados ao patrimônio e aos museus.

O que existe de novo, então? Ora, é o modo progressivo pelo qual elas vieram passando do discurso à ação, da teoria às práticas museais – num primeiro momento, por meio da Nova Museologia; e logo impregnando toda a prática museológica, em todas as manifestações do fenômeno Museu.

O advento do Museu Virtual aumentou exponencialmente a possibilidade de acesso a coletividades de todos os tipos; e os modos e formas segundo os quais tornou-se possível realizar tais interações. Foram aos poucos naturalizadas as práticas abertas, associativas, participativas e inclusivas – a ponto de hoje já não podermos mais compreender as relações museu x sociedade sem a presença ativa e participante de usuários reais e potenciais dos museus.

As iniciativas desenvolvidas em tempos de Pandemia contribuíram para mobilizar e incorporar os nichos menos participativos ainda existentes; e o “novo normal” desvela museus essencialmente abertos à participação social, em todas as dimensões

⁸⁷ ICOM, 1971. *The Museum in the Service of Man, Today and Tomorrow. Resolutions.*

da prática museológica: musealização, estudo, documentação, conservação, comunicação, educação, gestão de patrimônios. Nesse contexto, profissionais de museus atuam com o concurso de lideranças comunitárias, representantes de grupos com interesses específicos e órgãos locais, nacionais, regionais e mundiais de gestão patrimonial.

Respondendo à questão colocada no início deste texto, diríamos então que sim, que os museus são uma mídia naturalmente comunicativa, capaz de engendrar e difundir as mais fascinantes e sedutoras narrativas sobre a natureza, a experiência humana e o que se pode compreender como patrimônio. Mais que isso: são uma instância essencialmente comunicacional. Portanto, nada mais lógico que a relação museu x sociedade se faça pela via da emoção, tornando realidade a proposta que fazemos há cerca de quatro décadas: perceber e atuar o Museu não como templo das musas ou espaço de memória, não como espaço ou território patrimonializado, mas como “um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos” (Scheiner: 1998, p. 144), presente em todas as instâncias, sob as formas possíveis e no tempo desejado - “para re-presentar, comunicar, criar e fazer sentido das coisas, sobre as coisas (e apesar das coisas), ainda que para isto seja necessário simular e seduzir” (Ibid., Op. Cit.).

Um museu realizado sempre no afeto, plural desde a origem - e que ajude cada indivíduo, cada grupo social a colocar-se em contato consigo mesmo e com todas as realidades que configuram as diferentes dobras do real.

Referências

AAM - American Alliance of Museums (2020, July). Considerations for museum reopenings. 6 p.

AAM - American Alliance of Museums (2021). Measuring the Impact of COVID-19 on People in the Museum Field. Fielded March 9-17, 2021. AAM/ Wilkening Consulting. 16 p. Il.

AAM - American Alliance of Museums (2021). Museums and Creative Aging: A Healthful Partnership. 70 p. Il.

AAM - American Alliance of Museums (2022). Museum Facts & Data. Museums and the COVID-19 Pandemic. 22 p.

AAM - American Alliance of Museums (2022). National Snapshot of COVID19 Impact on United States Museums. Fielded December 8, 2021 - January 20, 2022. AAM/ Wilkening Consulting. 9 p. Il.

AAMG (2022, June). SPRING 2022 Organizational Data Collection. Organizational Survey. 18 p.

Amaral, Rodrigo C. Do; FRANCO, Pedro A. I.; LIRA, André L. G. (Org.) (2020, Jun.-Set.). Pesquisa de Percepção dos Impactos da COVID19 nos setores cultural e criativo do Brasil. Paris: UNESCO / Rep. UNESCO no Brasil. 17 p. Il.

Araujo, Olga Susana C. (2016). Os Idosos Como Público de Museus (Dissertação). SP: USP, Programa Interunidades em Museologia. Orientador: Marília Xavier Cury.

Balzar, Christoph (2022, May). *Shift the Discourse: on German museums' strategies against decolonization*. Interface. 16 p. Il. In: <http://www.harun-farocki-institut.org/en/2022/05/13/shift-the-discourse-on-german-museums-strategies-against-decolonization%E2%80%A8/>. Acesso em 10.09.2022.

Castells, Manuel (1999). A Sociedade em Rede. Vol. 1. A Era da Informação: economia, sociedade e cultura. Trad. Roneide Venancio Majer. SP, Paz e Terra. 3a. Edição.

Castells, Manuel (2001). Museums in the Information Era: cultural connectors of time and space. ICOM News. Barcelona, Spain.

Castells, Manuel (2001). La Galaxia Internet. Barcelona: Plaza & Janes, 28 p.

CHN (2022, Sept.). The Climate Heritage Network 2022-24 Action Plan. Empowering People to Imagine and Realise Climate Resilient Futures Through Culture – from Arts to Heritage. 21 p. il.

Charumilind, Sarun et al (2022, July). When will the COVID-19 pandemic end? 9 p. il. In: <https://www.mckinsey.com/industries/healthcare-systems-and-services/our-insights/when-will-the-covid-19-pandemic-end>. Acesso em 30 julho 2022.

Case Western Reserve University (2022, Feb.). Cleveland Humanities Festival: 'DISCOURSE'.

Davallon, Jean (1999). L'exposition à l'oeuvre. Paris, L'Harmattan.

Davallon, Jean (1992). Le musée est-il vraiment un média? Publics et Musées, 1992, no 2. Regards sur l'évolution des musées, p. 99-124. In: <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>. Acesso em 02.10.2022.

Deloche, Bernard (2011). Communication. Regard et Analyse. In: Desvallées, André, Mairesse, François (Dir.) (2011). Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie. Paris: Armand Colin, p. 73-85.

Drotner, Kirsten, Schrøder, Kim Christian (Eds.) (2013, Sept.). Museum communication and social media: The connected museum. New York: Routledge. In: Welfare and museums. Children, materiality and digital dialogue. National Museum of Denmark. Acesso em 02.10.2022.

El Correo de La Unesco (2022, Sept.). Gran Angular: La Cultura, un bien publico mundial. p. 5-19. In: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000382082_spa.

Galla, Amareswar (2007). Transformations: Museums and Cultural Diversity. Concurrent session convened by ICOM CCTF. ICOM 2007 General Conference. Vienna (Austria), 22 August. ICOM - 2007/DIV.13 (Original: English).

Giannini, Tula, BOWEN, Jonathan P. (2022, Jan.). Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19. In: Heritage 5, 192–214. In: <https://doi.org/10.3390/heritage5010011>.

ICOM (2022). Panel: Decolonisation and Restitution: Moving Towards a More Holistic Perspective and Relational Approach. In: <https://icom.museum/en/news/panel-decolonisation-and-restitution-moving-towards-a-more-holistic-perspective-and-relational-approach/>. Acesso em 20.10.2022.

ICOM (2022). RESOLUTIONS ADOPTED BY ICOM'S 10TH GENERAL ASSEMBLY. Grenoble, France, 1971. 6 p. In: <https://icom.museum/en/>. Acesso em novembro de 2022.

ICOM (2020, May). REPORT. Museums, museum professionals and COVID-19. Survey Results. 22p. Il. Disponível em <https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/follow-up-survey-the-impact-of-covid-19-on-the-museum-sector/>. Acesso em setembro de 2022.

ICOM. (2020, Sept.). REPORT. Museums, museum professionals and COVID-19: follow-up survey. 34p. il.

ICOM (2021). REPORT. Museums, museum professionals and COVID-19. Third Survey. 29 p. Il.

ICOM. (2022, Nov.) STATEMENT: Museums and Climate Activism. In: <https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/>. Acesso em 30.11.2022.

ICOM (2001). STRATEGIC PLAN 2001-2007. Work Document.

ICOM (2022). STRATEGIC PLAN 2022-2028. 20 p. Il. In: <https://icom.museum/en/>. Acesso em 30.09.2022

ICOM BRAZIL (2020, Abril). *Recommendations facing the COVID-19 outbreak*. 8 p. In: <https://www.icom.org.br/>. Acesso em agosto 2022.

Mairesse, François (Dir.) (2022). *Dictionnaire de Muséologie*. ICOM/Armand Colin. 670 p.

McLuhan, Marshall; Parker, Harley; Barzun, Jacques. (2008 [1967]). *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.

NEMO - *Network of European Museum Organisations (2020, May). Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report*. 21 p. Il.

NEMO - *Network of European Museum Organisations (2021, Feb.). NEMO Statement calling for comprehensive and sustainable reopening of all museums in Europe*. 3 p. Il. Acesso em agosto de 2022.

NEMO - *Network of European Museum Organisations (2022) Mapping of Closures and Reopenings. Overview of Museums Reopenings*. In: <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-work/museums-during-covid-19.html>. Acesso em 02.10.2022.

Raved, Noga, Yahel, Havatzelet (2022, July). *Changing Times - A Time for Change. Museums in the COVID-19 Era*. In: *Museum Worlds*, vol. 10 issue 1. p. 145-158.

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, Tereza (1991). *Interação Museu-comunidade pela Educação Ambiental*. RJ: UNIRIO/Tacnet Cultural Ltda.

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

Scheiner, Teresa (2021 [2018, Nov.]). MUSEUS 4.0: Potencia, Usos e Desusos das TICs para a Interconexão em Museus. In: ICOM/ICOFOM/ICOFOM LAC. Anais do XXVI Encontro do ICOFOM LAM. Organismos Museológicos Hiperconectados. Museologia, educação e acabo cultural. Paraguay: Hernandarias y Asunción. p. 165-218. ICOM. ICOFOM. 2021 SCHEINER, Teresa (2021 [2018, Nov.]). MUSEUS 4.0: Potencia, Usos e Desusos das TICs para a Interconexão em Museus. In: ICOM/ICOFOM/ICOFOM LAC. Anais do XXVI Encontro do ICOFOM LAM. Organismos Museológicos Hiperconectados. Museologia, educação e acabo cultural. Paraguay: Hernandarias y Asunción. p. 165-218. ICOM. ICOFOM. 2021.

Scheiner, Teresa (2012, jan.-abr.). Repensando o Museu Integral: do conceito às praticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas. Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30. p. 15-30.

UN (2015). Climate Action. THE PARIS AGREEMENT. 27 p. In: <https://www.un.org/en/climatechange/paris-agreement>. Acesso em 12.10.2022.

UN (2022). UNITED NATIONS ACTION PLAN FOR CLIMATE CHANGE. In: <https://static1.squarespace.com/static/62fbf293c4912c5514ac3b2a/t/633099003c9dec7d5f34db5c/1664129289161/CHN+Action+Plan+Final.pdf>.

UNDP (2022, May). SUSTAINABLE DEVELOPMENT GOALS REPORT. In: <https://unstats.un.org/sdgs/report/2022/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2022.pdf>. Acesso em 12.11.2022.

UNESCO (2020, May). Report. Museums around the World in the face of COVID19. 31 p. Il.

UNESCO (2022, Sept.). MONDIACULT 2022. World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development. Mexico City. In: <https://www.culturalpolicies.net/2022/09/27/mondiacult-2022-unesco-world-conference/>. Acesso em 20.10.2022.

Varutti, Marzia (2022, Sept.). The Emotional turn in museum practice. ICOM Voices. In: <https://icom.museum/en/news/the-emotional-turn-in-museum-practice/>. Acesso em 10 out. 2022.

Viana, Karina Muniz (2016). O fenômeno gatekeeper – Museologia, compartilhamento e conectividade híbrida na sociedade global. Dissertação. (Mestrado em Museologia e Patrimônio). RJ: Programa de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Orientador: Teresa Scheiner.

Weart, Spencer R. (2008). The Discovery of Global Warming. Cambridge: Harvard University Press, Rev. Edition.

Weart, Spencer R. (2022, April). *American Institute of Physics, Center for History of Physics. The Discovery of Global Warming. A Hyperlinked History of Climate Change Science.* In: <https://history.aip.org/climate/summary.htm>. Acesso em 14.10.2022.

Sites consultados

CLIMATE CHANGE

<https://static1.squarespace.com/static/62fbf293c4912c5514ac3b2a/t/633099003c9dec7d5f34db5c/1664129289161/CHN+Action+Plan+Final.pdf>. Acesso em 14.10.2022.

https://unfccc.int/kyoto_protocol?gclid=EAIaIQobChMIkaqw4dD0-gIVw0JIAB0NwQdvEAAAYASAAEgLJ- D BwE. Acesso em 14.10.2022

COVID19

<https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/follow-up-survey-the-impact-of-covid-19-on-the-museum-sector/>. Acesso em setembro de 2022.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>. Acesso em 05.10.2022.

<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60758401>. Acesso em 05.10.2022.

<https://www.unicef.org/press-releases/23-countries-yet-fully-reopen-schools-education-risks-becoming-greatest-divider> . Acesso em 06.10.2022

DESCOLONIZAÇÃO

<https://www.google.com/search?q=d%C3%A9colonial&oq=deco&aqs=chrome.3.69i59j69i57j69i61j0l3.4575j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> . Acesso em 18.10.2022.

www.icom.museum/en/research/peace-and-human-rights/ . Acesso em 02.12.2022

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Decolonialidade> . Acesso em 20.10.2022.

DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

<https://www.undp.org/fr/about-us>

https://www.undp.org/sustainable-development-goals?utm_source=EN&utm_medium=GSR&utm_content=US_UNDP_PaidSearch_Brand_English&utm_campaign=CENTRAL&c_src=CENTRAL&c_src2=GSR&gclid=Cj0KCQjw48OaBhDWARIsAMd966D-CmnjlqqVc-6um28r5A2rqVFXp1QyBz2boy1Nzsc_9m7bQtAIKXQaAvePEALw_wcB . Acesso em 12.10.2022

MUSEUS

<http://www.icom.museum>

<http://www.rmiberoamericanos.org/>

<https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/museus-do-brasil>

<http://www.rmiberoamericanos.org/> Acesso em 10.11.2022.

<http://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/museus-do-brasil/> . Acesso em 10.11.2022.

www.aam-us.org . Acesso em 05.09.2022

MUSEUS E EMOÇÕES

<https://thedaily.case.edu/2022-cleveland-humanities-festival-discourse/> Acesso em 12.10.2022

<https://www.reddit.com/r/MuseumPros/> . Socially acceptable hoarding. Acesso em agosto 2022.

<https://www.museumofhappiness.org/>. Acesso em agosto de 2022.

<https://museumvandegeest.nl/english-information/>. Acesso em setembro de 2022.

Los fortunity y las instituciones y museos españoles. Una repleta de desencuentros

Laura Arias Serrano

Universidad Complutense de Madrid, España

<https://orcid.org/0000-0003-2781-2896>

1. Introducción

Mientras en los países anglosajones gran parte de las iniciativas orientadas al enriquecimiento patrimonial de la nación son recibidas con alborozo por las instituciones, en sociedades como la nuestra no siempre han sido valoradas o tomadas en consideración por aquellos que tenían en sus manos la decisión final. Unas veces por apatía o conservadurismo, otras por falta de visión..., pero lo cierto es que en España hemos dejado escapar con bastante frecuencia oportunidades realmente únicas de incrementar o mejorar nuestro patrimonio.

Sirvan de ejemplo los dos casos estrechamente relacionados con la familia Fortuny a los que vamos a dedicar nuestra investigación. Dos situaciones muy diferentes pero que son, en definitiva, fruto del mismo desinterés y falta de perspectiva que desgraciadamente suele caracterizar a nuestras instituciones. En el primer caso solo deseamos constatar la irreparable pérdida que para el mundo del arte supuso el precipitado desmantelamiento del magnífico taller romano de Mariano Fortuny Marsal, así como la dispersión de todos los objetos y colecciones que albergaba. El segundo, bastante más complejo, trata de la “no aceptación” por parte del estado español del Palacio Orfei, residencia veneciana del polifacético artista e inventor Mariano Fortuny Madrazo -hijo del anterior-, que su viuda, Henriette Nigrin, ofreció a España por expreso deseo de su marido. Una iniciativa fallida que se vio acompañada de la donación de una serie de obras de los fortunity, padre e hijo, que, aunque en esta ocasión sí fueron aceptadas por España, acabaron generando algún que otro malentendido entre la donante y las instituciones culturales españolas.

2 Primer caso. La desaparición del atelier de Mariano Fortuny y Marsal

2.1 La muerte de Fortuny y el inventario *post mórtem* de sus bienes

Retrocediendo en el tiempo nos situamos en aquel 21 de noviembre de 1874, día en el que el pintor español Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) (fig. 1) fallecía en Roma de manera inesperada con tan solo 36 años. Su muerte, que conmocionó a los medios artísticos de la época, supuso para su familia, además de una irreparable pérdida, un grave problema legal al no existir testamento. Ello obligó a que rápidamente se procediera a redactar el inventario de todos sus bienes y a realizar los necesarios trámites legales para que su viuda, Cecilia Madrazo (1846-1932), hija del influyente pintor Federico de Madrazo y Kunz, quedara como legítima destinataria de la mitad de dichos bienes, siendo la otra mitad para sus dos hijos, María Luisa y Mariano –de cinco y tres años-, que quedaban por ley bajo su patria potestad.

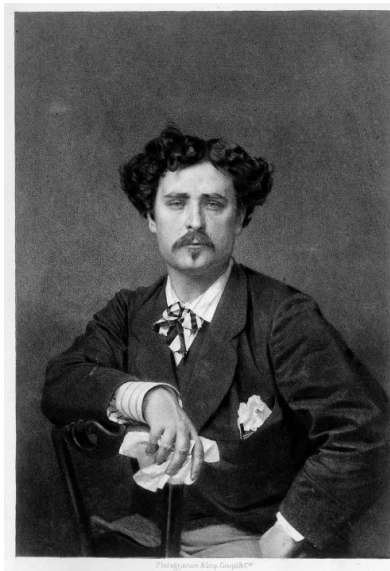


Fig. 1. Mariano Fortuny Marsal. París (1875)
Fotografado. © Imprenta Goupil & Cie.

Dadas las circunstancias, dichas diligencias post mórtem no se gestionaron como es lo habitual ante un notario o un juez, sino a través de la Embajada de España en Italia, quedando registrado el expediente en la Sección de Asuntos Exteriores del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA) (legajo nº 54/13.771). Esto hizo que la documentación permaneciera inédita más de cien años, hasta que fue descubierta por Carlos González Navarro (2007-2008), técnico de conservación de Pintura del Siglo XX del Museo del Prado, lo que nos ha permitido conocer con exactitud el contenido de su casa-estudio en Vía Flaminia, hoy totalmente disperso.

Ni que decir que, desde el primer momento, la joven viuda, de tan solo 28 años, contó con el apoyo y asesoramiento de su familia, en particular de su padre, Federico de Madrazo, y de sus dos hermanos varones, Ricardo y Raimundo, que la instaron a que dispusiera de la herencia de su marido cuanto antes con el fin de aprovechar la gran expectación que su muerte había producido en el mercado internacional. Algo hasta aquí lógico, si no fuera por el modo en que se sucedieron los acontecimientos.

Emiliano Cano Díaz (2018, pp. 32, 47 y 53), al referirse a la muerte y entierro de Fortuny, cuenta cómo a última hora del día 23 de noviembre, tras el velatorio que tuvo lugar en el domicilio del pintor, unos quince artistas condujeron a hombros y con gran solemnidad el féretro de Fortuny hasta la Iglesia de Santa María del Popolo, sin que se enterara la familia, que quedó también al margen de los preparativos del funeral. Este se celebró al día siguiente sin asistencia de la familia, que tampoco acudió al entierro en el cementerio comunal Campo Verano en Roma. Bien es cierto que, a través del pintor Lorenzo Vallés, expresaron su sincero agradecimiento a todos los presentes.

Esta cierta pasividad contrastaba con la celeridad con que se llevaron a cabo tanto el inventario como la evaluación de sus bienes. Una ingente tarea que solo les ocupó cinco días -del 26 al 30 de noviembre de 1874-, y que, según González Navarro (2007-2008, p. 324), la llevaron a cabo personas de confianza de la familia, como el embajador de España en Italia, Manuel Rancés y Villanueva, amigo personal de Federico de Madrazo, que delegó sus facultades en el diplomático español Santiago Alonso Cordero, quien a su vez designó como tasador al anticuario e íntimo amigo del artista, Vincenzo

Capobianchi, y como supervisor del inventario al pintor José Casado del Alisal, que, aunque enemigo declarado del Fortuny, participó en su calidad de Director de la Academia de España en Roma. Fue asimismo fundamental el papel de los también pintores, José Tapiró y Baró, compañero y colaborador del artista, y Joaquín María Herrero y Rodríguez, uno de sus discípulos. Ni que decir que la tasación de sus bienes se hizo muy por debajo del valor real en el mercado, tratando de minimizar así las altas tasas que los herederos debían pagar al Estado.

Más sorprendente aún fue el proceder de Cecilia Madrazo que, como ya se dijo, y con el objetivo de asegurar el futuro de María Luisa y Mariano, intentó transformar en dinero de inmediato todo el patrimonio mueble del artista, conservando para sí y sus hijos solo ciertos recuerdos de familia que sería impropio vender. Esto que Cecilia pudo hacer al estar acogida a la legislación española, la italiana no se lo hubiera permitido al oponerse a que la madre vendiera de esta forma el patrimonio que correspondía a los hijos.

Cuenta González Navarro (2007-2008) que en el atelier romano de Fortuny (figs. 2 y 3) figuraban, además del ajuar doméstico, un sinnúmero de objetos de uso cotidiano relacionados con su profesión y sus aficiones:

[...] siete caballetes de diferentes tamaños y numerosos bastidores para lienzos y acuarelas, lienzos preparados para trabajar en ellos..., marcos (unos viejos, seguramente para restaurar, otros dorados y otros negros, una paleta o la mesa de trabajo hoy conservada en el MNAC de Barcelona, llena de instrumental específico. [...] [Así como] elementos para otras disciplinas artísticas como el grabado, con planchas para estampar y una prensa de mano pequeña, además de una mesa de carpintero, formones, escoplos, limas, escuadras y reglas, llaves de carpintero, así como un fuelle, una piedra de afilar y un yunque, que le permitirían sin duda acometer la forja y la restauración de espadas y de hierros antiguos (p. 334).



Fig. 2. Anónimo. Interior del estudio de Fortunio en Roma (c. 1873-1874).
Albúmina sobre papel fotográfico, 280 x 380 mm.
© Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional



Fig. 3. Anónimo. El taller de Mariano Fortunio en la Via Flaminia en Roma (c. 1874). Albúmina sobre papel fotográfico.

Allí también se guardaban numerosas prendas de vestir, tanto de uso diario del artista como para ser utilizadas por sus modelos a la hora de posar: trajes femeninos de época, calzones, chupas y casacones de seda, chaquetas de torero con sus capotes y monteras..., chilabas y caftanes árabes, máscaras para fiestas de disfraces. Había asimismo gran cantidad de telas de distintas épocas y culturas: tejidos españoles e italianos de los siglos XV y XVI, telas africanas y tapetes japoneses, brocados, terciopelos y sedas venecianas, tapices antiguos, alfombras orientales, etc. Un apabullante arsenal de objetos, al que habría que unir muebles, cerámica hispano-morisca, cristales, instrumentos de música, armas, estampas, fotos... que Fortuny había ido reuniendo a lo largo de toda su vida.

2.2 El taller del maestro a la venta: las subastas de Roma y París

La riqueza y variedad de los objetos que allí se guardaban, y la dedicación con que el pintor los había guardado, unas veces por puro placer, otras como apoyo a su trabajo, no fue impedimento alguno para que acabaran liquidándose en dos subastas.

La primera, que se celebró en Roma en el propio estudio de Fortuny, tuvo lugar del 22 de febrero al 1 de marzo de 1875, siendo la exposición pública que precedió a las ventas lo que más expectación despertó, como así lo relataba Cecilia a su padre en una carta fechada el 25 de enero de 1875: “La exposición ha llamado la atención muchísimo. El jardincito del estudio estaba atestado de gente que ha esperado tres horas para poder entrar...” (Gutiérrez y Martínez, 2017, p. 89).

Consistió en varias ventas consecutivas, contando todas ellas con su respectivo catálogo (*Ellenco della prima, seconda, terza e quarta vendita...*, 1875), y se centró por deseo de Cecilia en “el ajuar privado, los muebles y los objetos coleccionados de menor importancia...” (Gutiérrez, 2017, p. 87), dejando para París el grueso de la colección de pintura y antigüedades. Esta iniciativa, que con toda seguridad no habría compartido el artista, fue un verdadero éxito de ventas, recaudándose en total 56.645,6 liras (González Navarro, pp. 326-327).

Gracias a la transcripción realizada por González Navarro (2007-2008, pp. 338-348) en el ya mencionado Inventario de bienes, hoy podemos identificar las piezas que la viuda decidió subastar en

Roma, unos 340 lotes que el autor marca en su artículo con un “asterisco”. Además de bastantes objetos de uso cotidiano, se vendió una buena parte de su colección textil procedente de diversas culturas y fechada entre los siglos XVII y XIX. Y que, junto a las armas e indumentarias, solían ser muy demandadas por los propios artistas para recrear con fidelidad temas de género, evocaciones orientalizantes o acontecimientos del pasado. De ahí su constante presencia como material de trabajo en los ateliers de la segunda mitad del XIX,

En la segunda subasta, celebrada del 26 al 30 de abril de 1875 en el Hotel Drouot de París, se ofrecieron las piezas de más calidad, fundamentalmente dibujos, pinturas y su “colección” de antigüedades. Sin embargo, y pese a contar con una gran afluencia de público y un lujoso catálogo, editado por el *connoisseur* de arte y antigüedades, baron Charles Davillie (1875), no cumplió en absoluto las expectativas de venta.

Por ejemplo, las telas que por su antigüedad o valor Cecilia había reservado para París (terciopelos labrados en oro e indumentaria religiosa de procedencia española e italiana de los siglos XII al XVI) apenas se vendieron, lo que para ella supuso una desagradable sorpresa dado “que esperaba sacar más beneficios..., sobre todo porque el círculo en el que se desenvolvía sí valoraba este patrimonio” (Roca, 2018a, p. 628). Decepción que así transmitía a su padre en una carta fechada el 30 de abril de 1875 (Gutiérrez y Martínez, 2017):

La venta de las acuarelas fue bien, pero mucha desilusión ha sido en las telas porque todos creíamos que lo menos se sacarían 80.000 y solo han producido 57.000 y pico. En fin, todo lo que nosotros creíamos que subiría es lo que no ha subido y me temo que el valor se quede en poco. Gracias a Dios los cuadros han producido bien. Las telas yo hubiera podido venderlas mucho mejor (p.101).

Según Güell y Mercadé (1875, p. 178), es probable que el fracaso de la subasta parisina se debiera a que hubo visitantes que esperaban ver expuestas las grandes composiciones de Fortuny [o los

pequeños *casacones* de aire dieciochesco], y se encontraron con óleos inacabados y numerosos bocetos del artista, obras sobre papel, grabados y fotografías.

Muy curioso fue el caso del lienzo inconcluso “Los hijos del pintor en el salón japonés” (1874), que el artista pintó en Portici pocos meses antes de morir para regalarlo a su suegro, Federico de Madrazo. Pese a la carga emocional que encerraba y ser uno de los únicos cuadros que el artista guardaba en su propia casa, y en concreto en la sala de estudio (Barón, 2017, p. 320), salió a subasta en París, pasando de los 5.000 francos que figuraban en el inventario (González Navarro, 2007-2008, p. 346), a la cifra de remate de 30.500 francos, lo que lo convirtió en una de las piezas que pujó más alto. No sabemos si por motivos sentimentales o porque la cantidad ofrecida no era la esperada, Cecilia finalmente lo retiró pagando los derechos correspondientes a la sala. Este cuadro, que permaneció en poder de la familia más de setenta años, en 1951 fue donado al Museo del Prado por la viuda de su hijo, Henriette Nigrin.

En cuanto a las antigüedades, que eran las piezas que más expectativas de mercado suscitaban y las únicas que realmente conformaban una verdadera colección, tampoco entusiasmaron al público al ser escasas y no poseer demasiado valor arqueológico o artístico. Hubo, sin embargo, excepciones, como el gran jarrón nazarita de reflejos metálico, datado en el siglo XIV y conocido como el *Vaso Fortuny*, que salió con un precio de 5.000 francos y fue adquirida por 30.000 por el príncipe Basilewsky, que diez años después, en 1885, lo vendería al Museo del Hermitage. Aunque en principio el precio de remate se multiplicó por seis no pareció convencer a Cecilia, que, obsesionada por conseguir liquidez, se quejaba así en una carta escrita a su padre el 2 de mayo de 1875 (Gutiérrez y Martínez, 2017):

Estas cosas en venta pública se venden mal, pues no van allí más que marchantes y gente encargada de los *amateurs* para comprarlo lo más barato... que se pueda. Muchas cosas me hubiera gustado retirarlas, incluyendo el vaso [Vaso Fortuny], pero no me he atrevido porque hay que pagar derechos... La arquita árabe se retiró de la venta porque no subía más de 4.000, y dijo Danvillier que no debía dejarse porque

es seguro encontrar comprador por más de 5.000, lo mismo el gran azulejo, que no ha subido más de 1.000 y pico. Tu comprendes que era estupidez dejarlo ir pudiendo ganar más en ello el día de mañana (p. 102).

Dicho esto, y viendo el resultado desigual que tuvieron las subastas de Roma y París, habría que preguntarse si mereció la pena la debacle que supuso la precipitada liquidación del *atelier* de Fortuny, y si las instituciones españolas podían haberlo evitado o, al menos, haberse hecho con algunas de sus obras. Algo realmente improbable dado que la misma Cecilia Madrazo, en una carta escrita a su padre el 30 de abril de 1875, se lamentaba del escaso interés de España por la obra de su marido: “¡Qué lástima que el gobierno [español] no haya comprado nada! ¡Pero qué moñez [sic] [hay] en España! (Gutiérrez y Martínez, 2017), p.101).

Y eso a pesar de que, tanto los pintores Ignacio León y Escosura y Vicente Palmaroli, como el marqués de Molins, Embajador de España en París, viendo en la venta parisina una oportunidad de que el estado español comprara alguna obra de Fortuny, la elevaron al ministro de Formento, Manuel Orovio. Sin embargo, el 25 de abril de 1887, el Ministerio desestimó la propuesta alegando falta de fondos para ese fin (Gutiérrez Márquez (2017, pp. 95-96). Quién sabe si, como señala Cano Díaz (2018, p.51), este desinterés del gobierno español fue la razón de que la familia Madrazo, que tenía previsto trasladar el cuerpo de Fortuny a España, cambiara de opinión y lo dejara en Italia.

Al margen de estas cuestiones, lo realmente lamentable fue que a los pocos meses de la muerte del artista el estudio de la Villa Martinori en Vía Flaminia, vacío, desmantelado y despojado de su antigua suntuosidad, ofreciera un panorama tan absolutamente desolador. Algo que a la propia familia entristecía, como se desprende de la carta que, el 28 de febrero de 1875, Ricardo de Madrazo, hermano de Cecilia, antiguo discípulo de Fortuny y que vivió en primera persona la adquisición de muchos de los objetos del atelier, escribía a su padre en estos términos desde Roma:

Ya sabrás que se han vendido todos los objetos del estudio. Qué tristeza da ver una colección como esta,

tener que ir a parar a diferentes manos, se le quitan a uno las ganas de comprar algo. Ahora es cuando se ve la cantidad que había reunido el pobre Mariano (q.e.p.d.). Si vieras cómo está el estudio; no hay nada, las paredes desnudas. (Gutiérrez y Martínez, 2017, p 260).

Esta situación provocó asimismo un gran malestar entre sus colegas, convencidos de que Fortuny jamás hubiera aprobado tal intromisión, y mucho menos que las obras y objetos que con tanto mimo había atesorado a lo largo de toda su vida, acabaran dispersándose de esa manera.

Así, el pintor español y amigo personal de Fortuny, Antonio Casanova y Estorach, en una carta dirigida al maestro de ambos, Claudio Lorenzale, recordaba que Fortuny le había comentado, “... que en cuanto hubiese podido haber hecho fortuna para sus niños, y que él fuese viejo y no pudiese trabajar, que todo cuanto tenía lo quería regalar al gobierno español para colocarlo en un museo...” (Ainaud de Lasarte, 1989, p. 79). También el anticuario y pintor italiano Attilio Simonetti, que, además de formarse con el artista catalán, había mantenido con él en sus últimos días una estrecha relación, se acordaba del destino que Fortuny deseaba dar a su colección: “Me decía que la colección que formaba le hubiera gustado que quedase conservada en un Museo” (Ainaud de Lasarte, 1989, p. 79). Algo que Cecilia, probablemente forzada por las circunstancias, ignoró.

Junto a los colegas y amigos, algunos estudiosos igualmente manifestaron su preocupación por lo que estaba ocurriendo. Ese fue el caso del especialista en tejidos, Auguste Dupont-Auberville, que, en el texto escrito para el catálogo de la almoneda parisina, además de destacar la pasión de Fortuny por el coleccionismo y la gran calidad de las piezas, “lamentaba la dispersión que iba a sufrir la colección [de tejidos] tras la subasta, y recordaba que el pintor nunca contempló la venta por mucho que le ofrecieran” (Roca, 2018b, p. 314).

Y es que Fortuny, además de afamado pintor, también era un apasionado comprador de objetos de las más variadas procedencias, que, además de ser fuentes inestimables para la recreación histórica, acabaron despertando su curiosidad como coleccionista. De ahí que su estudio además de centro de reunión de artistas, posibles clientes y

críticos de arte, recordara a un escenario teatral “preparado tanto para servir de espacio de trabajo e inspiración, como para causar admiración a las visitas. Una especie de Factory finisecular donde las pinturas de Fortuny eran protagonistas en un ambiente rodeado de valiosas colecciones de antigüedades” (Roca, 2018b, p. 310).

Aunque a día de hoy aquella *wunderkammer* o cámara de las maravillas creada por el propio artista, y que de alguna manera transmitía esa idea romántica del artista melancólico rodeado de objetos que le hablaban del pasado, ha desaparecido, el hecho de que a Fortuny le gustara encargar fotografías de su atelier romano para regalar a sus visitas o enviar a colegas y amigos, hoy nos permite conocer el contenido y colocación de sus colecciones, y reconstruir los montajes escenográficos que él mismo hacía con las distintas piezas: unas veces desplegando ricas telas sobre un viejo diván, y otra, amontonando armaduras, armas, instrumentos musicales, jarrones hispano-morisca, objetos de bronce o de marfil, alfombras persas o máscaras japonesas, que ordenaba de manera pintoresca para que el fotógrafo las inmortalizara. Unas composiciones que, en palabras de González Navarro (2017), “le servían para ir construyendo su imagen pública. Y es que, para el maestro catalán, más allá de su propia presencia o de sus propias obras, su colección era el principal reclamo o rasgo diferenciador con otros artistas” (p. 379).

Hoy solo queda preguntarnos qué habría pasado si Mariano Fortuny no hubiera fallecido tan joven, o si Cecilia Madrazo, con o sin el asesoramiento de su influyente familia, hubiera respetado los deseos del artista de mantener reunidos todos sus tesoros, para tal vez en un futuro crear un museo. Probablemente si esto hubiera ocurrido hoy contaríamos con un inestimable caudal de información sobre cómo era el atelier de un destacado pintor de la segunda mitad del XIX, y, sobre todo, cómo era el propio Fortuny, cómo era su forma de trabajar, cuáles eran sus gustos y qué le movía a coleccionar. De ahí el valor de estas expresivas y valiosas referencias gráficas de su atelier romano encargadas por el propio artista.

3 Segundo caso. Luces y sombras en torno al legado de Mariano Fortuny y Madrazo al estado español

3.1 Mariano Fortuny y Madrazo, un español afincado en Venecia

Ajeno a estas quimeras se encontraba el pequeño Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) cuando, con tan solo tres años de edad y tras la prematura muerte de su padre, se trasladó con su madre y su hermana María Luisa a París, ciudad en la que ya residía Raimundo de Madrazo, su tío materno, y por aquel entonces prestigioso pintor.

Allí, en un ambiente de profundo respeto al arte y al pasado, y al calor de los artistas que frecuentaban su casa en los Champs Elisès, empezó a formarse como pintor pese a su ya temprana atracción más “por el mundo y por la cultura que se movía tras la pintura, que por la pintura como tal” (Fuso y Mescola, 1984, p. 17).

En 1889 Cecilia Madrazo, viendo que París se había convertido en una ciudad demasiado cara y ruidosa, decidió establecerse con sus hijos en Venecia, instalándose en el dieciochesco *palazzo* Martinengo della Palle a orillas del Gran Canal, cuyo ambiente captado por algunas fotografías antiguas evocaba en su abigarramiento el estudio romano de Fortuny (Roca, 2015, p. 202) (fig. 4). Cecilia residirá allí hasta el final de su vida rodeada de recuerdos de su marido y de su espléndida colección de telas antiguas, siempre acompañada por su hija María Luisa, que, según recoge Ana Gutiérrez (1917, pp. 119-124), era una joven sensible y enigmática, amante de la música, de la grafología y defensora a ultranza de los animales.



Fig. 4. Fotografía anónima. Interior del palacio Martinengo della Palle en Venecia, con Cecilia de Madrazo y su hija María Luisa Fortuny (c.1889 -1895). Albúmina sobre papel fotográfico, 172 x 228 mm © Museo Nacional del Prado.

Aunque madre e hija nunca salían de casa salvo para dar algún paseo en góndola, y vestían con una austeridad casi extemporánea, libres de los convencionalismos impuestos por París, pronto su casa-palacio se convirtió en un lugar frecuentado por familiares, amigos y amantes del arte. En cuanto a Mariano (fig. 5), que tenía en aquel entonces dieciocho años, y que había heredado la afición por el coleccionismo de su madre, Venecia le ayudó a liberarse paulatinamente de las expectativas familiares que deseaban verlo convertido en un gran pintor, como lo habían sido su padre, sus tíos o su abuelo materno. Es cierto que nunca llegó a abandonar la pintura, pero su innata atracción por la técnica y los grandes adelantos científicos terminaron convirtiéndolo en un rastreador infatigable que miraba en todas las direcciones, que experimentaba y exploraba nuevas vías de conocimiento. Fue en Venecia donde empezó a

interesarse por la fotografía y, sobre todo, por las posibilidades creativas de la luz eléctrica y, en general, por los aspectos “decorativos” del arte.



Fig. 5. Autorretrato de Mariano Fortuny y Madrazo (1900). Albúmina, 380 x 270 mm y 275 x 380 mm, Venecia. © Fondazione Musei Civici di Venezia. Museo Fortuny.

También en Venecia Fortuny descubrió el Palazzo Pesaro degli Orfei (fig. 6), un majestuoso edificio, obra maestra del gótico veneciano, que el noble Benedetto Pesaro mandó construir en el siglo XV. Tras convertirse en 1786 en sede de la “Accademia degli Orfei”, una sociedad musical a la que hoy debe su nombre, fue remodelado en la segunda mitad del XIX para albergar a familias de condición humilde, en su mayoría artesanos del barrio de San Beneto. En 1898, y pese a la situación de abandono y decrepitud en que se encontraba, Fortuny, atrapado por su belleza arquitectónica, decide alquilar su buhardilla, instalando en ella un pequeño estudio-laboratorio.



Fig. 6. Fachada del Palazzo Pesaro degli Orfei (siglo XV), hoy Museo Fortuny. Venecia

<https://fortuny.visitmuve.it/es/home/il-museo/la-sede-y-la-historia/>

Es a partir de entonces cuando empieza a desarrollar una gran actividad profesional dentro y fuera de Italia. Viaja con frecuencia a París y a otras ciudades europeas, y experimenta con la iluminación aplicada al teatro, realizando proyectos de gran éxito, como la escenografía del drama musical *Tristán e Isolda* de Richard Wagner para el teatro de la Scala de Milán (1900). Durante la preparación de esta obra crea “*la cupola Fortuny*” o ciclorama, un sistema basado en las propiedades de la luz indirecta, difusa y fácilmente controlable, que patenta en 1901. Dicho sistema permitía al artista-escenógrafo concentrar y manipular la luz en el escenario, o lo que es lo mismo “... mezclar sobre la escena sus colores, pintar en el teatro como con una paleta” (Osma, 1984, p. 79), creando efectos espaciales y dramáticos admirables.

3.2 Henriette Nigrin. Colaboradora, esposa y musa de Mariano Fortuny

Por estas mismas fechas es cuando Fortuny conoce en París a Adele Henriette Nigrin Brassart (1877-1965) (fig. 7), una joven francesa nacida en el seno de una familia de comerciantes, que ocasionalmente posaba como modelo de algunos artistas. En 1902 la presenta a su madre y hermana en Venecia, que la aceptarán de mal grado tanto por su bajo estrato social como por su condición de mujer divorciada. Para evitar tensiones, Mariano se establece definitivamente en el Palacio Orfei, adquiriendo poco a poco las viviendas que van quedando vacías, “... y con paciencia infinita irá restaurándolo hasta devolverle parte de su antiguo esplendor” (Nicolás, 2001, p. 30).



Fig. 7. Fotografía de Henriette Nigrin con Kimono, realizada por Mariano Fortuny (c. 1915).

<https://fragrantblossoms.tumblr.com/post/619360892669362176/mariano-fortuny-henriette-in-kimono-1915-ca>

Son años en los que Fortuny, que ahora contaba con la estrecha colaboración de Henriette, su compañera, y desde 1924 esposa, empezará a centrarse cada vez más en el campo de la moda y de la creación de telas, pero sin abandonar por ello sus experimentos lumínicos. Una aventura que sobre todo tomará fuerza a partir de 1906, cuando ambos pusieron en marcha en el último piso del palacio Orfei un taller de impresión de telas, en donde sedas, terciopelos o algodones eran estampados con colores sutiles y motivos inspirados en Creta, el mundo árabe, Bizancio o el Renacimiento, evocando a menudo la apariencia de tejidos antiguos. Para ello, según relata Guillermo de Osma (1984, p. 81), Fortuny sumergía los tejidos, comprados en estado crudo, en numerosos tintes que producían transparencias. Tras pintarlos capa por capa como si fueran cuadros los imprimía por ambos lados, los retocaba con esponjas y pinceles, y les aplicaba los motivos y los polvos de oro y plata -cobre y aluminio-, haciendo de cada pieza una obra irreplicable, un verdadero objeto artístico.

Basta recordar que el joven Fortuny vivió casi una década en el Palacio de Martinengo, una verdadera casa-museo repleta de pinturas, grabados, tejidos y tapices, y donde las piezas antiguas se habían convertido en la referencia fundamental de su trabajo, sin olvidar su propia colección textil y todo aquel material que había ido immortalizando en un archivo fotográfico formado por más de 11.000 referencias. Algo bastante usual desde finales del XIX, que es cuando empezó a popularizarse esta técnica, condicionando el modo de coleccionar de los artistas, "... que vieron en la fotografía una nueva forma de atesorar piezas y motivos textiles sin necesidad de poseerlos" (Roca, 2018a, pp. 634 y 636).

La buena acogida de sus diseños textiles se extenderá asimismo a sus prendas de vestir, con la creación en 1907 de un velo de seda con decoración estarcida de motivos cretenses denominado *Knossos* (1907) y, sobre todo, con el nacimiento de un exquisito vestido en satén de seda finamente plisado, inspirado en el chitón griego, y bautizado con el nombre de *Delphos* en homenaje al Auriga de Delphos. Fue tal su éxito, que actrices como Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Gabrielle Rejane e Isadora Duncan, aristócratas como la marquesa de Polignac o damas mundanas como la marquesa Casati, no dudarán en lucirlo tanto en el escenario como fuera de él (Franzini, 2010, p. 195).

Resulta paradójico que este vestido, hoy símbolo universal de la obra de Fortuny, fue en realidad creación de Henriette. Autoría que el propio artista reconocería cuando el 6 de octubre de 1909, al registrar este original sistema de plisado en la Office National de la Propriété Industrielle de Paris, escribía: "esta patente es propiedad de la Sra. Henriette Brassart, que es la inventora..." (Bañares, 2017, p. 73).

El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 supuso un grave descalabro para los negocios de Fortuny, sobre todo porque una buena parte de sus intereses económicos y profesionales los tenía concentrados en Alemania. Esta difícil situación se agravó cuando Austria invadió Italia en 1917, obligando a que muchos ciudadanos abandonaran el país, entre ellos el vicecónsul de España, de nacionalidad italiana. Fortuny, que desde el principio se había negado a dejar Italia, "se hace cargo espontáneamente del Viceconsulado estimando cumplir así con su deber de buen español":

Desde este cargo -como señala María del Mar Nicolás (2001)- y como miembro del Comité de Salvación de Obras de arte de Venecia, tendrá un papel destacado en la salvaguarda del patrimonio artístico veneciano, pues utilizando el Palacio Pesaro-Orfei como sede del Viceconsulado, y amparándose en la neutralidad de España en la guerra y en la inmunidad diplomática del lugar, custodió gran cantidad de obras maestras salvadas de la destrucción y del pillaje (p. 39).

Esta desinteresada labor fue reconocida años después, cuando el rey Alfonso XIII lo nombra en 1924 Cónsul Honorario de España en Venecia (A.M.A.A.E.E. Leg. Per. 334, Exp. nº 23.377), un cargo al que renunció en 1934 por razones probablemente políticas.

Mucho más tranquilos y gratificantes fueron para Fortuny los años de entreguerras. Así en 1919, y tomando como referencia las propuestas ya formuladas por la Bauhaus en relación con el arte, la artesanía y la industria, Fortuny puso en marcha en un antiguo convento de la isla veneciana de la Giudecca una fábrica de tejidos de algodón estampados, que acabaron teniendo una excelente acogida por parte de determinados sectores sociales que tras la contienda

buscaban sin reparo alguno el lujo y el consumo. Hasta tal punto consiguió introducirse en la producción de objetos suntuarios, que, como señala María del Mar Nicolás (2001, p. 42), poseer un traje de Fortuny o decorar la propia casa con telas del diseñador español acabó convirtiéndose en un signo de distinción imprescindible entre los miembros de la aristocracia internacional.

Distinto fue el caso de España, en donde estas exquisitas prendas fortunyanas no tuvieron tanto predicamento, lo que no impidió que gracias a la labor entusiasta de la periodista y amiga de Henriette, María de Cardona “... sus telas realzaran los salones de numerosas casas de la nobleza y la burguesía, como los tristemente desaparecidos palacios de Lerma y Medinaceli, en Madrid” (Osma, 1984, p. 83).

Aunque el ambiente de optimismo hedonista que se vivía en aquellos años posbélicos, sin duda pudo contribuir al éxito profesional alcanzado por Mariano Fortuny, para el galerista Guillermo de Osma (1984, pp. 75 y 77) sobre todo se debió a su exquisita forma de trabajar. Y es que el artista, como los antiguos artesanos del Renacimiento, sabía que la calidad de la obra dependía estrechamente del proceso técnico y de la materia que la integraba. De ahí que le gustase elaborar sus propios colores basándose en viejos tratados, fabricar sus muebles y lámparas, encuadernar sus libros, imprimir sus telas, confeccionar sus trajes... Algo que además explica que el Palacio Orfei, además de ser su residencia privada, acogiera laboratorios de electricidad y fotografía, un taller de grabado e impresión de telas, un estudio de pintura, su biblioteca (Nicolás, 2001, p.30), y hasta un pequeño salón para la exposición y venta de sus productos textiles, que desde 1920 también podían adquirirse en su tienda del 67 de la rue Pierre Charron de París.

4 Los años más difíciles en la vida de Fortuny. Su último y definitivo testamento

Los años treinta y cuarenta fueron por el contrario tiempos difíciles para el artista, que, además de sufrir grandes pérdidas económicas derivadas del desplome de Wall Street en 1929 y la gran depresión que afectó a sus intereses en Estados Unidos, también se saldó con irreparables pérdidas familiares, como el fallecimiento en

1932 de su madre, sin duda la mujer que más le había influido a lo largo de toda su vida, y cuatro años después, de su hermana María Luisa. Esto lo convirtió en único heredero de la fortuna familiar que incluía pinturas, dibujos y la extraordinaria colección materna de telas antiguas y modernas, además del propio Palacio Martinengo, una propiedad sobre la que recaían importantes deudas y gravámenes, de ahí que acabara vendiéndola en 1938.

En este contexto de severa incertidumbre económica, agravada por la Guerra Civil española y la posterior Guerra Mundial, el futuro de su producción textil se hizo tan insostenible que le obligó a cerrar la fábrica de la Giudecca. Un cierre afortunadamente solo temporal gracias a la intervención de Elsie McNeill, una joven decoradora de interiores norteamericana, con olfato para los negocios, que, fascinada por la calidad y los colores de los tejidos de Fortuny, lo convenció para que le cediera en exclusiva los derechos de venta de sus telas en Norteamérica (Osma, 2012, p.231). Este provechoso acuerdo y la apertura al mercado americano supuso un importante respiro económico para la maltrecha economía de la pareja.

Pero la dureza de los tiempos y los continuos sinsabores vividos acabarán cambiando el carácter de Fortuny, que enfermo de asma y dominado por la melancolía no volvería a ser el mismo. Refugiado en la soledad de su palacio, “el mago de Orfei” seguirá, no obstante, leyendo, dibujando, investigando y patentando inventos que le facilitaban su trabajo artístico -como su famoso caballete móvil-, al tiempo que retoma su carrera de pintor.

Cuando la II Guerra Mundial concluye, Mariano Fortuny, quizá intuyendo su final, redacta, con tan solo dos años de diferencia, dos testamentos ológrafos que serán depositados en la Notaría del Dr. Luigi Candiani, en Venecia.

En el primero, fechado el 21 de junio de 1946 (Nicolás, 1993, Apéndice, doc. nº 2, p. 716), legaba a la Galería de Autorretratos de artistas del Museo de los Uffizi en Florencia un autorretrato suyo reciente y otro de su padre a la edad de 14 años.

Dos años después, en 1948, y coincidiendo con su nombramiento como miembro de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando en Madrid, su salud empeora drásticamente a causa de un cáncer de intestino. Es entonces cuando redacta el que será su segundo

y definitivo testamento, un brevísimo documento ológrafo fechado el 23 de septiembre de 1948.

Ocho meses después, el 2 de mayo de 1949, Mariano Fortuny y Madrazo moría a los 77 años en su palacio veneciano, siendo enterrado en la tumba nº 49 del Cementerio monumental de Campo Verano de Roma (Gutiérrez, 2017, p. 132), donde ya reposaban sus padres y su única hermana.

En este segundo testamento, transcrito por Candiani el 10 de junio de 1949, Fortuny de forma clara y tajante dejaba como heredera universal a Henriette:

“Yo dejo a mi esposa todo lo que poseo, heredado, adquirido, producido, muebles e inmuebles, todo sin excepción. Este testamento anula el precedente. (B.N.M.V. Fondo Mariutti-Fortuny (M.6.5.8) y (Nicolás, 1993 Apéndice, doc. nº 3, p. 719-724).

Tras el fallecimiento de su marido, Henriette quedó destrozada y sin fuerza para hacerse cargo ella sola de los negocios familiares. Según Silvia Bañares (2017, p. 82), fue entonces cuando cesó en su actividad creativa, se desprendió de la factoría de Giudecca, vendiéndola a la norteamericana Elsie McNeill, y paralizó la producción de los vestidos que hasta ese momento la habían mantenido ocupada en Orfei. El Delphos, su invención más preciada, seguirá fabricándose en Guiudecca, pero solo hasta 1952.

Pese a haberse liberado de sus responsabilidades creativas y empresariales, el dolor y confusión en que vivía Henriette tras su gran pérdida, se verían acrecentados por la situación de caos en la que se encontraba el Palacio Orfei, que, desde la venta del Martinengo en 1938, acogía todo lo que durante años había sido el universo personal de Cecilia Madrazo y de su hija, lo que lo convertía en una verdadera cueva de Alí Babá, como la llama Guillermo de Osma (2012, p. 271), repleta de cuadros tanto de Mariano Fortuny Marsal como de los Madrazo, obras de arte de todas las épocas, colecciones de libros..., además de todo lo que había ido adquiriendo el propio Fortuny y Madrazo.

Esta delicada situación llevó al diplomático Mariano de Madrazo López de la Calle, hijo de Ricardo de Madrazo y por tanto

primo de Mariano Fortuny, a viajar a Venecia para ayudar a Henriette a solucionar algunos asuntos, recuperar un buen número de recuerdos familiares y tratar de impedir que el contenido del palacio se dispersara. Asimismo, parece que fue él quien le sugirió que creara un Museo Fortuny, y que algunos cuadros y dibujos tanto de Fortuny Marsal como de Federico de Madrazo fueran donados a distintos museos españoles (Osma, 2012, pp. 272-273). Iniciativas por las que tanto él como María de Cardona apostarían muy fuerte, poniendo a disposición de Henriette sus contactos y su propia experiencia.

También jugó un papel fundamental la hermana de Mariano, Cecilia de Madrazo López de la Calle, una mujer de temperamento abierto y generoso, y con un gran sentido del humor, que, desde que abandonó a su marido por el pintor y grabador italiano, Fabio Mauroner, y se asentó en Venecia (Osma, 2012, p. 273, nota 171), solía visitar con bastante asiduidad a Henriette, convirtiéndose en su apoyo y confidente en estos años en los que el dolor y la confusión la habían convertido en una mujer frágil e influenciabile.

5 El papel de Henriette como depositaria de las últimas voluntades del artista. Sus primeras donaciones

Esto no impidió que Henriette se entregara en cuerpo y alma a cumplir los deseos que en múltiples ocasiones le había manifestado su marido, y que era donar todos sus bienes al estado español.

El primer indicio de estas futuras donaciones, que hoy conocemos como “Legado Fortuny”, lo tenemos en un borrador escrito por María de Cardona y Henriette en junio de 1950 -un año después de la muerte de Fortuny-, en el que figura la **“Lista de las cosas que debían ir a España”** (B.N.M.V., Fondo Mariutti-Fortuny. M.6.5.4). Una especie de hoja de ruta en la que no se menciona el palacio Orfei, tal vez porque su cesión pensaba gestionarse de otra forma o por otro conducto.

La primera donación de Henriette a España [parece ser que precedida por una serie de contactos con el British Museum de Londres, que solo acabó aceptando una mínima parte de lo que la viuda de Fortuny le ofreció] tuvo lugar en la primavera de 1950, y estuvo desde el principio plagada de “malos entendidos” por ambas partes (Nicolás 2010, pp. 276-281).

Así, el 29 de abril de 1950, y por petición de la donante, el embajador de España en Francia, don Manuel Aguirre de Cárcel, enviaba cincuenta y seis dibujos de Mariano Fortuny Marsal a la Dirección General de Bellas Artes, para que los remitieran al Museo de Arte Moderno de Madrid (MAM). Pero por algún error la donación llegó al Museo del Prado, acompañada de esta misiva, fechada el 3 de mayo de 1950, y dirigida a su Director, Fernando Álvarez de Sotomayor:

De orden del señor Ministro de Asuntos Exteriores adjunto cúpleme remitir a V.I. un paquete conteniendo 56 dibujos del ilustre pintor español Mariano Fortuny, que su viuda envía, desde su residencia de Venecia al Sr. Embajador de España en París, para que sean a su vez remitidos al Museo del Prado como donación, en recuerdo de su esposo. Dios guarde a V.I. muchos años. El Director General... (A.M.P. Sección Dirección, leg. 16.12. Caja 100, exp. 9).

En primer lugar, la donación no la hacía la viuda del artista catalán, Cecilia Madrazo, fallecida casi dos décadas atrás, sino su nuera Henriette Nigrin, y lo más grave, los dibujos se habían entregado al Museo del Prado en vez de al Museo de Arte Moderno. Aunque el error se achacó entonces a la falta de comunicación entre museo y ministerio, es probable que se debiera, como apunta Ana Gutiérrez (2018, p. 162), a que aún no existía una delimitación cronológica clara entre ambos museos, el Prado y el MAM.

El 23 de septiembre de 1950 María de Cardona envía una carta al subdirector del Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón (A.M.P. Sección Dirección, leg. 16.12. Caja 100, exp. 9/ nº doc:3) comunicándole el error, que achaca a la Dirección General de Bellas Artes. Ese mismo día Sánchez Cantón escribe a Henriette solicitándole una aclaración (A.M.P. Sección Dirección, leg. 16.12. Caja 100, exp. 9/ nº doc:3), que esta complica aún más en la carta que le dirige el 10 de octubre de 1950:

En lo referente a los cincuenta y seis dibujos de mi difunto padre político, Mariano Fortuny, que ustedes recibieron ya hace tiempo, tengo el gusto de comunicarle que ellos están destinados al Gabinete de Estampas de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional (A.M.P. Sección Dirección, leg. 16.12. Caja 100, exp. 9).

El lapsus de Henriette, al confundir el Gabinete de Estampas del MAM con el de la Biblioteca Nacional, hizo que el 24 de noviembre de 1950 se viera obligada a escribir de nuevo a Sánchez Cantón para aclararle que los dibujos estaban destinados al Gabinete de Estampas del Museo no de la Biblioteca, concluyendo con estas palabras:

Le ruego que disculpe mi error y que entregue los dibujos al Museo de Arte Moderno, con excepción, claro está, si le parece bien, y como le dije en mi carta anterior, de algunos de estos dibujos para el Prado, para ser expuestos al público... (A.M.P. Sección Dirección, leg. 16.12. Caja 100, exp. 9).

Haciendo caso omiso de los deseos de la viuda y de los argumentos ofrecidos por la mayoría de los miembros del patronato del Museo de Arte Moderno, el 12 de junio de 1951 el Ministerio de Educación Nacional decidió enviar los cincuenta y seis dibujos -en calidad de depósitos del MAM- al Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional. Una decisión que, según recoge María del Mar Nicolás (2010, pp. 277), fue tomada a iniciativa del entonces influyente escritor y crítico de arte Eugenio D'Ors, amigo personal de la familia Fortuny. Tendrán que pasar cuarenta y seis años para que el 17 de enero de 1997 dichas obras ingresen en el Prado, por ser la institución heredera de la colección de siglo XIX del entonces extinto Museo de Arte Moderno⁸⁸.

⁸⁸ Algo parecido ocurrió con otras dos obras que el 17 de abril de 1951 Henriette también había donado al MAM: el lienzo pintado por Mariano Fortuny Marsal *Corrida de toros* (c. 1867-68), y uno de los últimos Autorretratos de su marido (1947).

Más sencilla fue la donación por parte de Henriette de aquel pequeño lienzo, inacabado, que por su carga emotiva siempre había presidido el salón de las sucesivas residencias de Cecilia Madrazo y de su hijo. Nos referimos a *Los hijos del pintor en el Salón Japonés* (1874) (fig. 8), obra pintada por Mariano Fortuny y Marsal que pasó al Museo del Prado el 17 de mayo de 1951 (A.M.P. Sección Dirección, leg. 16.12; Caja 100, exp.9, nº doc. 12).



Fig. 8. Mariano Fortuny Marsal. *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874). Óleo sobre lienzo, 44 x 93 cm, firmado. Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

Ese mismo año de 1951, la viuda de Fortuny donó, esta vez al Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional, un buen número de grabados, dibujos, acuarelas y demás objetos. Entre ellos, y según la entonces directora de la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca, Elena Santiago (1992, pp.131 y 136): una carpeta con 58 estampas realizadas por Fortuny Madrazo, y otra, con 28 aguafuertes de Mariano Fortuny Marsal, editados por su hijo en 1916 en el taller de estampación de Orfei. A las que se añadirían 149 dibujos sueltos y 3 libritos de bolsillo con apuntes de Fortuny Marsal y 9 dibujos de su hijo.

Es curioso que también en esta nueva donación, y tal y como recoge María del Mar Nicolás (2010, pp. 278-279), se produjo un nuevo desencuentro entre Henriette y los responsables institucionales españoles, esta vez por la forma en que el secretario del Patronato de la

Biblioteca Nacional daba las gracias por la donación, y que demostraba el gran desconocimiento que la propia administración española tenía sobre Fortuny y Madrazo y, por extensión, sobre su mujer:

En la sesión celebrada por el Patronato de esta Biblioteca Nacional se acordó constase en acta su profundo agradecimiento por la valiosa colección de dibujos y aguafuertes tan generosamente donada a este centro por la familia Fortuny, de tan brillante y gloriosa tradición en el arte español, y de la cual se prepara una exposición en los salones de este Centro...” (B.N.M.V., Fondo Mariutti-Fortuny. M.2.7.17/1)

Una carta que provocó el enfado de Henriette molesta porque “una vez más” su nombre era ninguneado frente al de la poderosa familia Fortuny. De ahí que, como aclaración, escribiera al Patronato en estos términos [fragmento del borrador de la carta, traducida del francés por la autora] (B.N.M.V., Fondo Mariutti-Fortuny. M.2.7.16):

En mi afán por asegurar la conservación y el respeto de las obras de mi marido, he decidido de corazón donar los dibujos que les envié hace unas semanas, que son de nuevo para la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Hago esta donación en nombre propio. Y por ello, quiero hacer notar la diferencia que existe entre las donaciones realizadas por la familia de mi marido, los legados que él hizo a varios museos, y los que yo hago en mi calidad de legataria universal [...]

He recibido algunas cartas, entre ella la del Patronato de la Biblioteca Nacional..., en la que prevalece cierta confusión al respecto.

Permítame preguntarle qué hacer para que los catálogos no se equivoquen en la designación de los donantes...

A modo de desagravio, el 27 de junio de 1951, el presidente del Patronato, José Martínez Ruiz Azorín, escribía (B.N.M.V. Fondo Mariutti-Fortuny. M.2.7.18):

Excm^a Señora:

Como Presidente del Patronato de esta Biblioteca Nacional, tengo el honor de dirigirme a V.E. en nombre de la Corporación para darle las gracias por el importante donativo -recientemente hecho a esta Biblioteca- de dibujos y grabados de los insignes artistas Mariano Fortuny Madrazo y Mariano Fortuny Marsal, su marido y padre político, y de los que altruistamente se ha desprendido, dando muestra de una generosidad que la cultura patria le agradecerá eternamente.

Diremos, por último, que entre 1951 y 1955, y con el asesoramiento de su amiga María de Cardona, Henriette donó también a la Calcografía Nacional de España un número considerable de grabados, estampas y planchas tanto de su suegro como de su marido (Crónicas de la Academia, 1955-1957, pp. 208-209).

5.1 La *Escritura de Donación* o la oficialización de una parte del “legado Fortuny”

Cuando hablamos del “Legado Fortuny” o del “Legado Fortuny-Nigrin”, como prefiere llamarlo la profesora Nicolás (2010, p. 281), en reconocimiento a Henriette quien con enorme dedicación y generosidad lo llevó a efecto, lo primero que nos llama la atención es que se llame “legado” a las sucesivas “donaciones” que Henriette realizó a favor de España⁸⁹.

⁸⁹ No olvidemos que un “legado” son las últimas voluntades que figuran en un testamento, en donde alguien que ha fallecido deja determinados bienes a una persona física o jurídica, mientras que una “donación” es el regalo o transmisión de un bien que una persona hace en vida a favor de otra, y solo tendrá efecto legal si el beneficiario la acepta.

También sorprende que la viuda de Fortuny empezara a donar obras en la primavera de 1950, cuando aún no existía documentación alguna que diera soporte legal tanto a las donaciones como a su aceptación por parte del estado español. Habrá que esperar dos años para que exista se publique la *Escritura de Donación, otorgada por la Excma. Señora Doña Henriette Nigrin Vda. de Fortuny* (B.N.M.V., Fondo Mariutti-Fortuny. M.6.5.16), redactada en Venecia el 8 de febrero de 1952 en presencia del Cónsul de España en Milán, D. Marcial Rodríguez Cebral. En ella la donante, tras manifestar que no tenía herederos forzosos, y que era ella la heredera universal de todos los bienes de su difunto marido, exponía:

Que en el curso de su vida conyugal **su esposo le manifestó su deseo de legar al Estado español diversos cuadros, dibujos y objetos de su propiedad por haber sido preocupación de toda su vida que estos quedasen en su Patria.**

Que además de los objetos especialmente mencionados por su esposo, ella por su parte desea aumentar esta relación, aportando otros objetos de arte también de su propiedad...

A continuación, en la escritura se especificaban los bienes que se iban a donar a distintos museos e instituciones españolas: Museo del Prado, Sala Fortuny del Museo de Barcelona, Museo de Arte Moderno de Madrid, Museo de Reus, Biblioteca Nacional de España, Calcografía Nacional y Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. Unas donaciones que en algunos casos ya se habían llevado a término años atrás.

Cinco meses después, el 22 de julio de 1952, el Ministerio de Educación Nacional, a instancias de su ministro Joaquín Ruiz Jiménez, acepta las donaciones (BOE, 4 de septiembre de 1952, nº 248, p. 4036). Y ese mismo año, en señal de gratitud y reconocimiento por su contribución al enriquecimiento del patrimonio español, el gobierno le concede a Henriette el *Lazo de la Orden de Isabel la Católica*, y en 1953 la *Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio* (A.M.A.A.E.E.). Leg. R. 3023, ·Exp. 24).

Pero los esfuerzos de Henriette, sin duda la gran valedora de la memoria del artista y el alma del Legado Fortuny, no siempre dieron

los frutos deseados. Sobre todo, porque su afán por dejar a buen recaudo el patrimonio familiar, acabó propiciando que muchas obras u objetos personales que guardaba el palacio terminaran dispersándose.

Algunos hoy forman parte de museos e instituciones culturales de todo el mundo, como el British Museum o la Hispanic Society of America, el Museo Carnavalet de París, el Castello Sforcesco de Milán o el Museo del Cristal de Murano, sin olvidar todo lo que fue a parar a España. Otros pasaron a manos de amigos, como fue el caso de la historiadora veneciana Angela Mariutti de Sánchez Rivero, a quien Henriette donó, para su estudio y conservación, el rico archivo personal del matrimonio, un archivo que en 1971 Mariutti entregó a la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (B.N.M.V.), dando lugar a lo que hoy conocemos como el *Fondo Mariutti Fortuny*⁹⁰. Sin olvidar los que fueron heredados por familiares, pues, según información verbal de su amiga, la pintora austriaca Liselotte Höhs, Henriette también testó al final de su vida a favor de sus sobrinos Lucette Genevieve y Marcel Leon Nicault, hijos de su hermana Marie, y, por tanto, sus únicos descendientes directos (Nicolás, 2010, p. 286, nota 51) y (Bañares, 2017, p. 82).

Una incesante sucesión de ventas y donaciones que también llamarían la atención de Marcello Brusegan (1997), subdirector de la Biblioteca Marciana -actual depositaria del fondo Mariutti Fortuny-, que se lamentaba de que, cada vez que consultaba dicho fondo, sentía que se convertía en testigo mudo de “una especie de despojo de un patrimonio cultural, que, en su totalidad, podría haber sido único, representativo de un momento histórico y de una personalidad artística global” (p. 194).

⁹⁰ Este fondo, que incluye un variadísimo arsenal de información, desde fotografías, recortes de periódicos, cartas, notas manuscritas o inventarios, a folletos publicitarios, tarjetas o documentos administrativos, pequeños dibujos o la serie completa de sus patentes, hoy es considerado como el muestrario más rico de fuentes primarias para para el estudio del artista español (Inv. Fondo Mariutti-Fortuny 1997 BNMV 32).

5.2 La donación fallida del Palacio Orfei

Coincidiendo en el tiempo con las anteriores donaciones, Henriette comunicó a las autoridades la expresa voluntad de su marido de donar también el palacio Orfei al estado español, entonces gobernado por Francisco Franco, cursando para ello la petición a través del Ministerio de Asuntos Exteriores con Alberto Martín-Artajo a la cabeza.

Ni que decir que la donación englobaba también todo lo que contenía el palacio: desde sus colecciones de pinturas, dibujos, grabados o sus 200 álbumes de fotografías, a su más que considerable repertorio de telas y vestidos, lámparas, muebles, aparatos escenográficos, inventos, maquetas o los peculiares objetos de su “cámara de las maravillas”, sin olvidar los derechos de sus patentes e inventos, el contenido de su biblioteca y su importante archivo privado. Incluso es posible que Henriette, recordando las recomendaciones de su marido, exigiera como contrapartida “que el Estado se hiciera cargo de su restauración y habilitación [del palacio], y pagase las contribuciones que grababan la propiedad en aquellos momentos” (Nicolás, 1993, p. 93).

Pero todo esto son suposiciones, pues, cosa inaudita, sobre la donación del palacio no hemos podido localizar documento alguno, ni en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores español ni en el Fondo Mariutti Fortuny de Venecia. Ante esta falta de documentación hemos optado por tomar como referencia el testamento ológrafo, redactado en francés, que Henriette redactó en Venecia el 2 de marzo de 1952, en el que legaba a España el palacio y todo su contenido (B.N.M.V. Fondo Mariutti-Fortuny. M.1.16.1.). Pese a que este testamento no llegaría a ejecutarse, dado que el estado español rechazó la donación en vida de Henriette, sí podemos hacernos una idea los términos en que fue planteada la donación y, sobre todo, de la magnitud de todo lo que la viuda de Fortuny pensaba entregar a España.

He aquí su transcripción (traducida por la autora):

-Escribo estas líneas para indicar mis voluntades y, sobre todo, para asegurar el destino del Palacio Orfei que debe quedar “a la perpetua memoria” de mi marido Mariano Fortuny y Madrazo. Y, junto con el Palacio, todo lo que constituye su obra, sus obras como digno medio y mejor lugar, donde él mismo las colocó y dispuso.

-Para hacer esto, repito, para honrar y perpetuar la memoria de mi marido, y para continuar, en mi calidad de española, la tradición de apego y de amor a su Patria, **lego a la Nación Española el palacio Orfei, mi propiedad en Venecia** – Campo de S. Beneto.

-El palacio deberá ser denominado Palazzo Pesaro-Fortuny (hasta ahora “Palacio Orfei”) **para ser utilizado perpetuamente con fines culturales. Concretamente, “un centro de cultura española en Venecia”**, a favor de temas españoles, de estudiantes españoles de paso por Venecia... Para conferencias, proyecciones, biblioteca, etc.

-Expresamente: el palacio nunca se podrá utilizar como oficinas o para otros usos comerciales.

-**Lego, igualmente, a la Nación Española, todo lo que constituye la obra de Mariano Fortuny Madrazo**, mi marido, pinturas, dibujos, aguafuertes, acuarelas..., planos y maquetas de Teatros –Cúpula- de sus difusores, lámparas y reflectores Fortuny, cuyo inventario no está terminado en la actualidad, y que deberá, si yo muero antes de su finalización, realizarse por parte del albacea testamentario.

-**Lo mismo con las “Etoffes Fortuny”, creadas, estampadas y tintadas según su invención, así como las ropas, abrigos, vestidos y trajes creados por mi marido y por mí, y que deben constituir una especie de museo de las creaciones de Mariano Fortuny y Madrazo.**

-Mi voluntad es que todas las obras, muebles y objetos permanezcan a ser posible en los lugares que ocupan actualmente, con la finalidad de conservar en el salón central las características de lo que fue el atelier preferido de Mariano Fortuny y Madrazo, y que contiene la impronta de su genio multiforme.

-Hay tanto espacio en el inmenso palacio y tantas otras salas y locales a ocupar, que esta condición puede ser tenida en cuenta.

-Como continuación a los párrafos precedentes, **lego, igualmente, a la Nación Española los cuadros, dibujos, etc., de Mariano Fortuny y Marsal (padre) o de los Madrazo, en mi posesión. Igualmente, los muebles y objetos artísticos que se encuentren en el apartamento y en el atelier.**

-Un inventario muy completo debe ser hecho cuanto antes.

Henriette Fortuny

Apéndice sobre el Palacio de Orfei

Androne (Vestíbulo-) antigua entrada principal

No habiendo podido hasta el momento obtener del propietario la posibilidad de comprar este vestíbulo,

- insisto en la ventaja estética de adquirir este “androne” en cuanto sea posible, para evitar una promiscuidad eventual, es decir “el alquiler a una tercera persona” cosa poco digna y a evitar.

Recibida la oferta de donación, a Henriette se le pidió desde España tiempo para estudiar la propuesta. Según Guillermo de Osma (2012, p. 272), para evaluar las condiciones en que se encontraba el palacio, se constituyó un comité de arquitectos y académicos que elaboró dos informes. El primero contemplaba un ambicioso plan de rehabilitación del palacio, mientras que el segundo hablaba de una rehabilitación parcial cuyo objetivo era asegurar la supervivencia del edificio y de su contenido, y la instalación de una academia para artistas españoles

Pasado un tiempo, el Ministerio de Asuntos Exteriores, con Alberto Martín Artajo al frente, tras estudiar el informe emitido por el arquitecto Vaquero [¿Joaquín Vaquero Palacios?] sobre el edificio y sus posibilidades de rehabilitación, consideró improcedente aceptar el legado (Nicolás, 2001, p. 50). Poco más sabemos sobre el tema, dado que, tampoco hemos podido localizar ningún documento que recoja la negativa de España y sus razones (López y Malibrán, 2012:

No existe en el archivo oficial del Ministerio de Exteriores copia alguna del preceptivo informe técnico realizado por los arquitectos que argumentara razonadamente dicha decisión. Tampoco del presupuesto del coste económico que suponía la aceptación de la donación, que asimismo debió de acompañarlo, y que es probable que jugara un papel decisivo a la hora de desestimarla (p. 250).

La única referencia sobre este asunto encontrada en el Fondo Mariutti Fortuny (B.N.M.V. Fondo Mariutti-Fortuny. M.1.6.22.) ha sido el borrador casi ilegible de una carta que Henriette envía a su prima política Cecilia Madrazo López de la Calle, el 15 de marzo de 1954, haciéndola partícipe de **la decisión final del estado español de no aceptar la donación**, al tiempo que le adjunta copia de la comunicación oficial, que tampoco hemos localizado.

La transcripción casi completa del borrador que aquí reproducimos (traducido por la autora), muestra el hartazgo de Henriette, que casi respira aliviada de que todo haya acabado:

Querida Cecilia.

Recibí anteayer esta carta oficial (de la que te adjunto copia). **No estoy más que medio sorprendida, y, de cualquier manera, muy aliviada de que esta cuestión, con España por**

Orfei, esté finalmente y francamente cerrada (terminada, finalizada), gracias a Dios!!!⁹¹

Deseo que María Cardona lea esta copia con la finalidad de que se persuada de no seguir insistiendo sobre este tema con nadie. Si ella no se encuentra suficientemente bien se la lees tu misma. Te ruego encarecidamente que también muestres a Lafuente Ferrari esta copia para que deje de dar cualquier paso sobre este tema (digo esto porque Angela Mariutti le había encargado que indagara con el gobierno sobre la donación de Orfei).

Por fin entiendes - que no volvamos a hablar más de ello - Basta e Basta

Te agradezco todo y todo [...]

Cerradas definitivamente estas tediosas negociaciones, Henriette redactó tres meses después otro testamento, como así se deduce de un acuse de recibo, fechado el 30 de junio de 1954 y procedente de la misma notaría Candiani, dando fe de haber recibido en “depósito fiduciario”, el testamento de la Sra. Henriete Fortuny (B.N.M.V. Fondo Mariutti-Fortuny. M.1.16.2.). Suponemos que en él la viuda de Fortuny se desvinculaba definitivamente de España y expresaba ya su intención de donar el Palacio Orfei con todo su contenido a la ciudad de Venecia.

En dicha donación, cuenta Guillermo de Osma (2012, p. 273) figuraban dos condiciones: que el amplio estudio de Fortuny se conservara intacto, y que el resto del edificio se convirtiese [a perpetuidad] en un centro cultural en relación con el arte. Por lo demás, Henriette seguiría viviendo en el Orfei hasta su muerte, acaecida en 1965.

Ni que decir que **la ciudad de Venecia aceptó de inmediato tan valioso obsequio**, como lo demuestra esta carta que Roberto Tognazzi, alcalde de la ciudad, envía a Henriette el 27 de julio de 1955 (B.N.M.V 6.5.28)

⁹¹ [...] Je ne suis qui á demie surprise, et, de toute maniere, je suis bien soulanger que cette question avec l’Espagne, pour Orfei sort finalement et franchement close (terminee, finie) - grace a Dieu!!!

Estimada señora,
Tengo el honor de informarle que, en uno de los próximos días, cuando más le agrade, se podrá redactar en el Ayuntamiento el acta (notarial) por la que dona el "Palazzo Pesaro Fortuny" a la Ciudad de Venecia. Así, me complace aprovechar esta oportunidad para renovar, como ya se manifestó en el Ayuntamiento, las muestras de más sincera gratitud de la Ciudad de Venecia y de la Administración Municipal por su generoso regalo, con el que desea honrar y perpetuar la memoria de su difunto esposo Mariano Fortuny y Madrazo.
Los más distinguidos respetos
Abogado Roberto Tognazzi

Este final era más que previsible cuando repasamos la prensa española de aquellos años y vemos que apenas hay artículos exigiendo al Estado que reconozca la importancia de Mariano Fortuny y Madrazo, y acepte la donación del palacio para España (López y Malibrán, 2012, p. 251). Lo que demuestra el escaso interés que despertaba este asunto incluso entre los intelectuales, y explica que en la prensa nadie hable de él o nadie defienda la donación, pues la mayoría ni lo conocen ni saben nada de su obra.

Hubo algunas llamativas excepciones. La periodista María de Cardona, incansable promotora del trabajo de Fortuny en España, que desde el principio no dejó de escribir artículos y pronunciar conferencias tratando de sensibilizar a la opinión pública sobre la valía del artista y de su legado. Así, en una conferencia pronunciada el 26 de junio de 1951 con motivo de la *Exposición Fortuny-Madrazo en la Biblioteca Nacional*, organizada con las piezas que Henriette había donado a esta institución, la periodista, tras lamentarse de la indiferencia con que los españoles solemos tratar todo lo nuestro, decía (Cardona, junio 1951):

[...] ¿quién piensa al pisar Venecia que existe en una de sus recónditas plazoletas un palacio que es y ha sido, hace medio siglo, un rincón de España? ¿Quién

se ha preocupado de visitar la obra de uno de nuestros artistas más interesantes y polifacéticos? [...]

En el Palacio de Orfei, que D'Annunzio, gran amigo de Mariano Fortuny y Madrazo, llamó “la mansión del mago”, hay una sala con sus altos ventanales trilobulados que servían de taller de grabado al artista. Es el taller de Fausto... Si un día el Gobierno español se decidiera por la adquisición del palacio, como me hizo vislumbrar el ministro de Asuntos Exteriores, ¡que taller nunca soñado para los discípulos que allí fueran! (p. 437 y p. 440).

Tampoco sirvió de mucho el artículo “Recuerde España a Mariano Fortuny y Madrazo”, que el periodista monárquico Julio Cortés-Cavanillas escribió en *ABC* el 11 de octubre de 1957 (p. 15) (López y Malibrán, 2012). En unas fechas en las que ya poco podía hacerse, el periodista hacía un último llamamiento a conocidos intelectuales de la dictadura:

Apelo a la pluma maestra de Rafael Sánchez Mazas para que se haga portador de esta iniciativa, no mía, sino de la viuda de Mariano Fortuny [...]. Es triste que se sepa poco en España de quién fue y qué hizo este español espléndido [...]. Sé que del palacio no se quería saber nada en razón de lo que costaría mantenerlo. ¿Pero qué mejor y más bello destino que transformarse, en el corazón de Venecia, en la Casa de España para los artistas de España, bajo el signo luminoso de la memoria de Fortuny? (pp. 250-251).

Dignas de mención fueron también las gestiones diplomáticas efectuadas por Mariano de Madrazo y López de la Calle, cuando en 1965 -el año en que muere Henriette-, indignado ante tan penosa actuación del estado español, trató de jugar su última carta elevando una queja al embajador de España en Italia, Alfredo Sánchez Bella, que el 1 de abril de 1965 le contesta en estos términos:

Realmente todos tenemos que lamentar el que se haya perdido ocasión tan propicia para que España pudiera disponer en Venecia de una sede adecuada, pero a estas alturas nada se puede hacer (Osma, 2012, p. 273).

La muerte de Henriette en 1965 supuso un antes y un después para Orfei, ya que ese mismo año el Ayuntamiento veneciano tomó posesión del palacio con la idea de convertirlo en un centro dedicado a las disciplinas de comunicación visual, experimentación e innovación, en consonancia con el espíritu del antiguo propietario. Sin embargo, la parsimonia a que nos tienen acostumbradas las instituciones prolongó la espera otros diez largos años, durante los que el edificio y todo lo que encerraba vivirían su peor momento. La no existencia de un inventario de su contenido, la ausencia de herederos directos y, sobre todo, el descuido de los nuevos administradores, fiel reflejo de la propia dejadez de las instituciones italianas, motivó que el palacio cayera en un largo letargo, mientras sus colecciones mermaban sin que a nadie hiciera nada por evitarlo (López y Malibrán, 2012, p. 255).

Doretta Davanzo (López y Malibrán, 2012, pp. 255-256), especialista en tejidos y estudiosa de Fortuny, contaba cómo la mayor parte de los objetos y obras de arte que el artista y su mujer habían conservado en el palacio, durante aquellos años estuvieron disponibles para quien quisiera adquirirlos en una liquidación silenciosa organizada oficialmente, primero, y tras la muerte de Henriette, por los herederos, y luego, más o menos en secreto, hasta los años setenta.

A este testimonio verdaderamente desolador, el historiador Giandomenico Romanelli en un texto publicado en 2010 (López y Malibrán, 2012, pp. 255-256), añade que en los años sesenta en Orfei hubo robos e incluso saqueos, tal vez por encargo, con el fin de reunir en el extranjero unas colecciones ilícitas cuyo destino final era el mercado.

Casi cien años después la historia se repetía, sin que los verdaderos protagonistas, Mariano Fortuny Marsal y su hijo, Mariano Fortuny Madrazo, pudieran hacer nada para impedir que se perdiera parte de un patrimonio artístico y cultural que en su conjunto era único, por ser reflejo tanto de la personalidad de sus propietarios como de la época que les tocó vivir.

No cabe duda que en los años cincuenta nuestro país aún arrastraba las dificultades económicas derivadas de la guerra civil y del posterior aislamiento internacional, de ahí que para las exhaustas arcas estatales sufragar los costes de mantenimiento del palacio Orfei suponía una tarea gravosa. Pero si los responsables institucionales hubieran tenido una cierta visión de futuro, podrían haber aceptado la donación a sabiendas de que lo más costoso, que era su rehabilitación y posterior reconversión en centro cultural o museo, podía esperar, y más teniendo en cuenta que Henriette seguiría viviendo en el palacio en régimen de usufructo hasta 1965.

Por todo ello concluimos estas reflexiones con el convencimiento de que renunciar al palacio Orfei no fue una decisión acertada, sino una gran pérdida para España, para su patrimonio y para su proyección internacional. Desgraciadamente, una vez más volvía a cumplirse el desafortunado dicho de que “nadie es profeta en su tierra”, consecuencia de no valorar en su medida a una figura como la de Mariano Fortuny y Madrazo, un personaje polifacético donde los hay, pintor, grabador, fotógrafo, inventor, creador textil, diseñador de moda y escenógrafo de fama internacional, que hoy, a más de setenta años de su muerte, sigue siendo para muchos españoles un gran desconocido, como antaño lo fue para aquellos responsables gubernamentales que rehusaron hacerse cargo de su bellísimo palacio, y para quienes Fortuny no era en absoluto un artista sino un simple modisto al que nunca llegaron a entender.

En 1975, y bajo los auspicios de la Fondazione Musei Civici di Venezia, el Palacio, para suerte de Mariano Fortuny y de la ciudad de Venecia, se convirtió en un centro de exposiciones temporales. Pese al terrible expolio sufrido en los años precedentes, conservaba intacto milagrosamente el estudio de Fortuny con su colección de pinturas, sus preciosos tejidos cubriendo completamente las paredes, sus características lámparas y su rica biblioteca repleta de volúmenes sobre arte y técnica.

Pero su verdadero renacimiento no llegaría hasta cuarenta años después, cuando, tras los daños producidos por el *Aqua Grande* que en 2019 inundó Venecia, el palacio Orfei tuvo que ser totalmente restaurado. Fue entonces cuando se emprendió una espectacular readaptación museográfica a cargo del escenógrafo Pier Luigi Pizzi (fig. 9), que hizo posible que dos años después, en 2021, y coincidiendo con

el 150 Aniversario del nacimiento del artista, el flamante edificio gótico abriera sus puertas al público, esta vez como museo permanente dedicado a Mariano Fortuny y Madrazo (fig. 10).

Después de tantas vicisitudes, creemos que por fin Orfei ha conseguido recuperar los valores originales con los que esta casa museo fue concebida por el propio artista. Esperemos que además en la bella ciudad de los canales sirva de reclamo para seguir recuperando la figura de este cosmopolita artista español tan representativo de uno de los momentos más intensos de la cultura europea. A esas alturas da igual que sea España o Italia quien lo reivindique y ponga en valor.



Fig. 9. Aspecto de una de las salas del Palacio Fortuny en Venecia, tras su reforma y apertura en 2021. © Universo Fortuny.



Fig. 10. Sala del Museo Fortuny de Venecia.
©Foto de la autora (2022)

Referencias

Ainaud de Lasarte, J. (1989). La fortuna de Fortuny. *M. Fortuny (1838-1874)*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 65-97.

Bañares, Vilella, S. (2017). Una breve nota biográfica sobre Henriette Nigrin, creadora del Delphos, *Datatèxtil*, 36, 73-83.

Barón, J. (ed.) (2017). *Fortuny (1838-1874)* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Brusegan, M. (1997). Il fondo Mariutti Fortuny della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, in *Seta & oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, a cura di Doretta Davanzo Poli. Venezia: Arsenale Editrice, pp.189-195.

Cano Díaz, E. (2018). Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal, *Cartas Hispánicas*, 009, 93.

Cardona, M. de (junio de 1951), Conferencia de la señorita María de Cardona, en Exposición Fortuny-Madrado en la Biblioteca Nacional (1951). *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 435-446.

Crónicas de la Academia. Donación de aguafuertes de los dos Fortuny (1955-1957), *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5, Madrid, pp. 208-209.

Davanzo, D. y Deschodt, A.M. (1979). *Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*. París: Éditions du Regard.

Davillier, Baron C. (ed.) (1875). *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité: armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire*, etc. Paris: Imprimerie de J. Claye.

Ellenco della prima, seconda, terza e quarta vendita volontari alla publica auzione degli oggeti d'arte, antichità e studio appartenuti al celebre pittore spagnolo Mariano Fortuny (1875). Roma.

Franzini, C. (2010). “El mago de los Orfei. Mariano Fortuny Madrazo: una biografía”, en *Fortuny. El mago de Venecia* (cat. exp.), Barcelona: Caixa Calalunya, pp. 188-199.

Fuso, S. y Mescola, S. (1984). Entorno y dimensión de Mariano Fortuny Madrazo. *El Fortuny de Venecia* (cat. exp.). Madrid: Banco de Bilbao, 11-72.

González Navarro, C. (2017). La historia domesticada. Fortuny y el coleccionismo de antigüedades. *Fortuny (1838-1874)* (cat. exp.). Museo Nacional del Prado, 373-397.

González Navarro, C. (2007-2008). Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma. *LOCVS AMOENVS*, 9, 319-349.

Güell y Mercadé, J. (15 de marzo de 1875), Fortuny. Exposición de sus obras póstumas en París. *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al nº X.

Gutiérrez Márquez, A. (2017). *Cecilia de Madrazo: Luz y Memoria de Mariano Fortuny*. Madrid: Museo Nacional del Prado y Fundación María Cristina Masaveu Peterson.

Gutiérrez Márquez, A. (2018). *Historia del Museo de Arte Moderno 1898-1971*. Museo Nacional del Prado.

Gutiérrez Márquez, A. y Martínez Plaza, Pedro J. (eds.) (2017), *Epistolario del Archivo de Madrazo en el Museo del Prado I. Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Madrid: Museo Nacional del Prado y Fundación María Cristina Masaveu Peterson.

López Agudín, F. y Malibrán, M. (2012). *Fortuny. El último aristócrata de Venecia*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Mariutti de Sanchez Rivero, A. (ed.) (1957), *Quattro Spagnoli in Venezia*. Venezia: Ferdinando Ongania Editore.

Museo Fortuny. La sede y la historia. Fondazione Musei Civici Venezia.
<https://fortuny.visitmuve.it/es/home/il-museo/la-sede-y-la-historia/>

Nicolás, M. del M. (2010). “El Legado Fortuny-Nigrin”, *Cuadernos de Arte. Univ. de Granada*, 41, 269-286.

Nicolás, M. del M. (2001) (y 1993). *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*, Madrid: Fundación Universitaria Española. [Libro basado en la tesis Doctoral homónima, defendida en la Universidad de Almería en 1993]

Osma, G. de (1984). Entre la magia y el arte (Introducción a Fortuny). *El Fortuny de Venecia* (cat. exp.). Madrid: Banco de Bilbao, 73-89.

Osma, G. de (2012). *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid: Ollero y Ramos.

Roca Cabrera, M. (2015). Cecilia Madrazo, coleccionista. *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representada*. Actas Congreso Internacional. Valencia: Universidad de Valencia, CSIC, 202-210.

Roca Cabrera, M. (2018a). *Atelier Fortuny*. El paso del tiempo en el mercado del coleccionismo. *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto* IV, vol. 2. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 625-636.

Roca Cabrera, M. (2018b). Subasta y dispersión de la colección textil de Mariano Fortuny Marsal. *“Yngenio et arte”: elogio, fama y fortuna de la memoria del artista*. Fundación Universitaria Española, 309-326.

Santiago Páez, E. (1992). Los fondos del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional. *Boletín de la ANABAD*, 42, nº 1, 117-151.

Archivos

ARABASF Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A.M.A.A.E.E. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.

A.M.P. Archivo del Museo Nacional del Prado.

AGA Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

B.N.M.V. Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Fondo Mariutti Fortuny. <https://bibliotecanazionalemarciana.cultura.gov.it/la-biblioteca/il-patrimonio/patrimonio-librario/fondi/fondo-mariutti-fortuny>

Ecomuseología en España. Construir un campo del conocimiento desde la experiencia

Óscar Navajas Corral

Universidad de Alcalá, España

<http://orcid.org/0000-0001-6412-3964>

1. Introducción

El ecomuseo es una de las tipologías museológicas con mayor trayectoria en el panorama museológico internacional desde los años setenta del siglo XX. Esto se puede constatar comprobando cómo ha ido creciendo de forma incesante la nómina de entidades con este «rótulo» en los diferentes países del mundo. Y no solo ha sido un crecimiento en volumen, sino también en cuanto a la perspectiva y al espíritu, sobre todo, si nos atenemos a cuando nacieron hace ya más de cincuenta años.

A lo largo de su historia el ecomuseo ha sido analizado y definido tanto a nivel internacional, como en cada uno de los contextos territoriales en los que se ha implantado⁹²; pero, sin embargo, en su extensa trayectoria apenas ha tenido un amparo normativo, legislativo o de consenso teórico de sus parámetros. Salvo Italia que posee leyes regionales para sus ecomuseos, los mayores esfuerzos han sido la formación de asociaciones (nacionales e internacionales) para generar redes de trabajo, conocimiento y afinidades en materia ecomuseológica⁹³.

⁹² En esta publicación se hará mención a las diferentes investigaciones y análisis que se han ido realizando sobre el panorama ecomuseológico a nivel mundial, como los estudios de De Varine (1978 y 2017), Davis (1999), Hong (2010) o Navajas (2020).

⁹³ Países como Brasil, Japón, Francia o Italia poseen asociaciones de ecomuseos y a nivel internacional ha habido algunas iniciativas como *Drops: Ecomuseums and Community Museums* (<https://sites.google.com/view/drops->

No obstante, y paradójicamente, el devenir conceptual y práctico de los ecomuseos sí que emanó una riqueza teórica en forma de disciplina y un movimiento de contra-poder para la situación de los museos. Por un lado, la Nueva Museología fue el pensamiento que agrupó una serie de planteamientos para la construcción de un museo diferente y, también, de renovar la propia disciplina: la Museología. Por otro lado, el Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM), fue la asociación que aglutinó experiencias, planteamientos y personas en torno a esta Nueva Museología, donde al mismo tiempo se incluían sus experiencias prácticas como los ecomuseos, los museos comunitarios, los museos de barrio, etc.; y que evolucionó o mutó y se multiplicó hacia una Museología Comunitaria, Sociomuseología, Altermuseología o la actual Museología Social (Navajas, 2020).

No deja de ser interesante –o contradictorio– de todas formas, que una entidad que marcó parte del futuro de los museos no posea una «ciencia» o campo del conocimiento propio⁹⁴. Es cierto que, desde su nacimiento, y me refiero al ecomuseos comunitario, este tuvo dos elementos que posiblemente pongan algo de luz a esta paradoja. Por un lado, su espíritu y su filosofía del contra-poder que hiciera que estas experiencias se alejasen de todo tipo de institucionalización. Por otro lado, desde su nacimiento, la proliferación de otras «tipologías» con fines comunes hicieran complicado diferenciar los ecomuseos como «únicas». No obstante, y, en cualquier caso, el ecomuseo, y me estoy refiriendo a la elección concreta de ese «rótulo», continúa siendo la forma para designar en la mayoría de los casos una experiencia de desarrollo territorial y comunitario.

En estas páginas lo que se presenta es el estudio y análisis del panorama ecomuseológico de España. Este tipo de investigación ya se ha realizado en el pasado; puede consultarse la literatura especializada desde finales de los años noventa hasta fechas actuales en las que se

platform/home/home-espagnol/), o recientemente *Ecoheritage* (<https://ecoheritage.eu/>).

⁹⁴ Los estudios de lo que podría denominarse estrictamente por *ecomuseología* son puntuales. Podríamos citar las monografías de Mayrand (2004) para Canadá, las de De Varine (1978 y 2017) para Francia, Brasil e Italia. Davis (1999) en Inglaterra, Riva (2008) para en Italia o la del autor que suscribe estas páginas para España (Navajas, 2020).

perfila un acercamiento a este panorama, o algunas recientes tesis doctorales donde se realiza una investigación cuantitativa y cualitativa en profundidad⁹⁵. ¿Dónde está novedad entonces de esta investigación y de estas páginas? En primer lugar, continuar con esta tendencia investigadora y ver cómo evolucionan, así como los impactos que tienen estas entidades en nuestra realidad. En segundo lugar, y derivado de lo anterior, construir un pensamiento que pueda aplicarse como un campo concreto de conocimiento: *ecomuseología*.

La justificación, la finalidad, y los resultados y conclusiones que se presentan en las siguientes páginas son el trabajo de una década dedicada a los ecomuseos, que se han visto refrendado con el proyecto *Ecoheritage*, con el que se está desarrollado un estudio sobre los ecomuseos en España y Europa. Este proyecto está financiado por el programa Erasmus+ de la Unión Europea con socios de Italia, Polonia, Portugal y España y plantea potenciar los ecomuseos como enfoque colaborativo para el reconocimiento, la gestión y la protección del patrimonio cultural y natural.

2. Pensar un museo diferente. El ecomuseo en el mundo

Una de las expresiones tremendamente inquietante cuando se piensa en la museología de la primera mitad del siglo XX fue aquella de Valery donde definía los museos como un «tumulto de criaturas congeladas» (Valery, 1923). Ni la demoledora prosa de los futuristas hacia estas instituciones⁹⁶, ni el desprecio y hastío que producían a numerosas artistas de vanguardia, o el paso fonético y conceptual que dieron de ‘museo’ a ‘mausoleo’ (Adorno, 1967), son tan poéticamente destructoras como las palabras de Valery. Sencillamente nos transmitía que los museos eran inoperativos. Una inoperancia que abarcaba múltiples dimensiones. No había conseguido ser las instituciones

⁹⁵ En 2015 se defendió la tesis sobre Nueva Museología y Museología Social en España (publicada en Trea en 2020), y en 2021 Sofía Sánchez defendió la tesis *Del museo al centro de interpretación: de la Nueva Museología en Molinos al Parque Cultural del Maestrazgo*, pendiente de publicar en Prensa de la Universidad de Zaragoza.

⁹⁶ Véase el *Manifiesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti, publicado en 1909.

culturales y sociales del *proyecto de la Ilustración* y menos el de la libertad de la revolución de la Francia de 1789.

El halo inoperante que se cernía sobre estas instituciones no hizo otra cosa que agravarse con el tiempo. Tras la Segunda Guerra Mundial, la euforia por la «liberación» de la amenaza de los totalitarismos y fascismos se entrelazó con un contexto de desajustes políticos, sociales y económicos a nivel mundial: un proceso de descolonización política y neocolonización cultural; un auge de regímenes totalitarios en países con democracias incipientes; un ensanchamiento de la brecha del desarrollo económico y social entre los denominados en aquel momento países «desarrollados» y «subdesarrollados»; una lucha por una igualdad de derechos y libertades; un mundo reducido a tres imaginarios: el capitalista, el comunista y el «Tercer Mundo»; y un panorama social y cultural que veía en la democratización de la cultura una forma de dominación y adoctrinamiento estatal y demandaba, en las calles y en sus manifestaciones culturales, una democracia cultural.

En este panorama el museo entraba de forma plausible en la ruptura y fin del denominado por Habermas «proyecto de la Ilustración» del siglo XVIII. Los planteamientos de la Ilustración se habían convertido a finales del siglo XIX y principios del XX en la propia base para su decadencia. El museo era una de las lógicas de este sistema. La *Biblia del Pueblo* se había transformado para los profesionales y académicos de la segunda mitad del siglo XX en una institución «inútil, que estaba destinado a desaparecer» (Varine, 1979), «innecesaria» (Hudson, 1989), «peligrosa» (Lindqvist, 1987), «destinada para la aculturación» (Cameron, 1992), «un cementerio» (Adotevi, 1971), o «espacios para la transmisión del imperialismo cultural de los estados dominantes» (Nicolas, 1985).

Era necesario un proceso de metamorfosis de los museos, pero también del profesional de la museología y de la propia disciplina. No fueron pocas las voces que tanto fuera como dentro de la institución clamaron por ese cambio, así como tampoco fueron pocas las experiencias prácticas que iniciaron una visión del museo más abierta, social y democrática, es decir, convertirlo en un elemento útil para la salvaguarda de la memoria y el desarrollo de las comunidades y de los territorios. Para autores como Mayrand (2009) es en este contra-poder donde se fraguará la Nueva Museología. Un cajón de sastre de

experiencias y pensamientos que tenía como objetivo potenciar la función social de los museos y que estos se volvieran herramientas para el empoderamiento de las comunidades y el desarrollo de los territorios. Estas iniciativas tomaron formas –y denominaciones– concretas como: ecomuseo, museo de barrio, museo comunitario, etc.⁹⁷. Todas ellas parten de objetivos comunes y comparten algunas de sus características como potenciar la función social de los museos, entender el proceso museológico como un proceso de gobernanza donde las comunidades fueran las protagonistas, las que tomaran las decisiones, y que el museo no era un fin, sino el medio para la transformación social. Sin embargo, es cierto, que, de todas las posibles denominaciones, la de «ecomuseos» es la que ha tenido mayor calado a nivel global.

2.1. Un invento internacionalmente francés

En cualquier caso, es cierto que no debemos olvidar que el ecomuseo es un invento francés. Por supuesto, no inventaron directamente sus principios, pero sí el vocablo. Nació en un momento determinado y en una coyuntura social, cultural y económica concreta. La historia de los pilares que lo definen: territorio, patrimonio y comunidad, se remontan a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y, por supuesto, a la figura de Georges Henri Riviére. La historia del nacimiento del vocablo en cambio es más reciente, está unida al colaborador y sucesor en la dirección Consejo Internacional de Museos (ICOM), Hugues de Varine, que fue quien concibió directamente el término:

Ce serait absurde d'abandonner le mot, il veut mieux changer son image de marque... mais on peut essayer de créer un nouveau mot à partir du musée... Et j'essayai diverses combinaisons de syllabes à partir des deux mots: écologie et musée. Au

⁹⁷ En EE.UU. nacieron los museo de vecindad o de barrio, en México la Casa del Museo y los museos comunitarios, en países en procesos de descolonización se crearon museo al aire libre para poner en valor la identidad de territorios multiculturales, etc.

deuxième o troisième essai, je prononçai écomusée (Varine, 1978: 29).

Como hemos mencionado, en realidad los ecomuseos ya se habían puesto en marcha años antes. Una primera fase en la concepción de los ecomuseos, lo que se podría denominar los protoecomuseos⁹⁸, viene dada por la creación y expansión de los museos al aire libre o los museos del terruño. Una extensión de la evolución del desarrollo de la etnografía y la antropología ahora materializado en espacios museológicos. Las iniciativas más emblemáticas fueron la expansión de los museos al aire libre, sobre todo, desde la fundación de Skansen, creado por Arthur Azelius en 1891 en Suecia. Este modelo de museo se multiplicará por los países escandinavos, Alemania, Países Bajos, Inglaterra, Rumanía y los Estados Unidos. En ellos se presentan la reconstrucción de arquitecturas tradicionales en un territorio, un entorno reconstruido. El hecho significativo de estas experiencias es el giro que comienza a tener la palabra patrimonio. A los valores formales, de antigüedad e histórico se le añadía el cultural, entendido como un testimonio del ser humano en interrelación con su territorio.

La mirada antropológica hacia el territorio potenció también el desarrollo de los denominados «Museos de Identidad» (Duclos, 1990). Aquí podemos considerar que es donde entra en (nuestra) escena uno de los «museólogos» más importantes del siglo XX: Georges Henri Riviére. Su trabajo como director del Consejo Internacional de Museo será clave para trazar una línea de trabajo entre patrimonio, museos y territorio, y para poder llevar estos presupuestos más allá de las fronteras del país galo.

El punto de inflexión para el nacimiento del ecomuseo fueron las Jornadas de Lurs (Provenza) de 1966 donde se definía una nueva forma de entender el patrimonio natural y cultural en Francia. Hablamos de los parques naturales regionales que, además de preservar el patrimonio natural, tenían en cuenta la participación de las comunidades que en ellos habitaban y la revalorización de su

⁹⁸ Este término fue acuñado por Mauricio Maggi y Vittorio Falletti (2000). Ecomuseums in Europe, what they are and what they can be. Working paper nº 137, 2000. IRES Piamonte.

patrimonio cultural. Con la creación de los parques regionales naturales franceses a mediados de los años sesenta, algunas regiones de Francia fueron los lugares idóneos para que Rivière y De Varine implementasen esta concepción de un museo abierto y territorial. Eran los inicios de los primeros ecomuseos (formales o institucionales) donde se vinculaba el patrimonio natural y la evolución histórica y cultural de las poblaciones, con el objetivo de potenciar sus posibilidades económicas y turísticas⁹⁹.

Entre 1971 y 1973 es cuando el ecomuseo evolucionaría hacia las variables de lo comunitario y el desarrollo local endógeno. En la población urbana de Creusot-Montceau-les-Mines nacía el ecomuseo comunitario. En este caldo de cultivo internacional se empezó a gestar una nueva forma de entender el patrimonio y los museos; y es donde en nuestra historia se generó otro empuje al concepto de ecomuseo. La experiencia de Creusot supuso un antes y un después en la museología a nivel internacional. La ecuación tan laureada donde el edificio pasaba a un territorio, las colecciones se transformaban en un patrimonio global, y el público pasaba a ser una población que habita y gestiona el ecomuseo, se hacía plenamente real.

Desde mediados de los años setenta hasta la actualidad el ecomuseo (institucional o comunitarios) no ha dejado de crecer y expandirse, tanto por Francia como por el resto del mundo. La idea llegó primero a países francófonos, como Canadá, pero poco a poco se propagó por otros países afines a la Nueva Museología, como Portugal, Brasil, Noruega, Italia, etc., hasta su actual expansión hacia el resto países (Turquía, China, Japón, Mongolia, Corea, etc.). Hoy día no solo podemos encontrar ecomuseos en prácticamente todos los países del mundo, sino también asociaciones y federaciones en las que se aglutinan, como la *Fédération des Écomusées et des Musées de Société*

⁹⁹ El primer proyecto en ver la luz será el Parc Natural Regional des Landes de Gascogne. Un espacio donde conviven edificios de interés cultural y patrimonial. Pocos años después tomará el nombre de Écomusée de Grande Landes. A éste le siguió el écomusée d'Ouessant que nacía de la recuperación arquitectónica en el Parc Natural Regional d'Armorique; o el écomusée du Mont Lozère. Todos ellos nacieron en los parques naturales regionales franceses. Estas primeras experiencias ecomuseales podemos encuadrarlas dentro de lo que serían las primeras generaciones de ecomuseos.

(FEMS), en Francia¹⁰⁰; la *Japan Ecomuseological Society* (JECOMS), en Japón¹⁰¹; la *Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários* (ABREMC) en Brasil ¹⁰²; o a nivel mundial *DROPS World Platform for Ecomuseums and Community Museums*¹⁰³, o la iniciativa más reciente, la red de conocimiento y formación en ecomuseología ECOHERITAGE¹⁰⁴.

3. Ecomuseos y ecomuseología en España

La Nueva Museología, la ecomuseología y los ecomuseos llegaron a España; tímidamente en un principio, pero consiguieron establecerse. Construir su evolución y cómo fue su incorporación al panorama museológico es complejo. En parte porque nuestra historia contemporánea reciente hizo que tuviéramos que esperar a las últimas dos décadas del siglo XX.

Con la vuelta de la democracia en 1975 se creó el primer Ministerio de Cultura (1977) y con la aprobación de la Constitución comenzó una nueva época en el acceso a la cultura, para los procesos democráticos y para una visión sobre las instituciones sociales y culturales como los museos. Los primeros pasos para este cambio se produjeron con la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y dos años más tarde con la que regulaba el sistema estatal de museos. Dos pasos que reafirmaban la verdadera revelación de la transición a la democracia como fue la descentralización y la construcción del Estado de Autonomías. Esto suponía que las competencias en materia de cultura se trasladaban a las diferentes regiones y, más importante, los poderes municipales comenzaban a tener mayores competencias en materia cultural. Más allá del sistema instituido y oficial, en el panorama profesional y académico se hacían eco de las teorías y experiencias internacional, asimilando e incorporando sus presupuestos a escenario de cada uno de los territorios de España.

¹⁰⁰ Véase: <https://fems.asso.fr/> [consultado: 20 de agosto de 2022].

¹⁰¹ Véase: <http://www.jecomps.jp/> [consultado: 20 de agosto de 2022].

¹⁰² Véase: <https://abremc.blogspot.com/> [consultado: 20 de agosto de 2022].

¹⁰³ Véase: <https://sites.google.com/view/drops-platform/home> [consultado: 20 de agosto de 2022].

¹⁰⁴ Véase: <https://ecoheritage.eu/> [consultado: 15 de noviembre de 2022].

España, por tanto, no fue ajena a la influencia de los ecomuseos. Si que es cierto que su presencia fue tardía y atomizada en algunos lugares concretos, y su verdadera expansión no se produjo hasta la década de los noventa del siglo XX. Parte de esta situación se debió a la situación histórica y política que sacudió al país durante la segunda mitad del siglo XX. Desde el final de la Guerra Civil española (1936-1939) España estuvo prácticamente sumida en un paréntesis de las corrientes intelectuales internacionales, con lo que fue hasta que se reinstaurase un Estado democrático que se diesen los cauces para que la Nueva Museología y los ecomuseos empezaran a tener presencia en el territorio.

Las primeras experiencias ecomuseológicas llegaron a principios de los años ochenta, concretamente en cuatro lugares: Allariz (Galicia), Esterri d'Àneu (Cataluña), Molinos (Aragón), Tiriez (Castilla-La Mancha). Las tres primeras han pasado como ejemplos de proyectos ecomuseológicos comunitarios tanto en la literatura especializada nacional o internacional, además, fueron impulsados por personas que estuvieron vinculadas en la creación del MINOM. La cuarta, ha tenido una visibilización más limitada¹⁰⁵, en gran medida por no ser una iniciativa museológica, sino pedagógica. En la actualidad, solo dos continúan con el proyecto inicial: Parque Cultural del Maestrazgo (Aragón) y Ecomuseú de les Valls d'Àneu (Cataluña).

No obstante, no fueron el único detonante para la expansión de los ecomuseos en España a partir de los años noventa. Otros factores fueron importantes en esta expansión. En primer lugar, en materia legislativa, la descentralización administrativa del país posibilitó que cada región legislara en función de su diversidad cultural y natural. El ecomuseo, aunque no se contemplaba en ninguna legislación regional en materia de patrimonio y/o museos, poseía unas características que hacían de él un concepto idóneo.

En segundo lugar, España dejaba atrás su pasado y, desde que en 1975 se iniciase la democracia, tomaba conciencia de la pluralidad no solo de su territorio si no de su nuevo destino comunitario: Europa. Por otro lado, con la descentralización y la regionalización las

¹⁰⁵ Una de las pocas publicaciones que se pueden encontrar sobre esta experiencia es *La investigación del medio a través de una escuela rural* (<http://redined.mecd.gob.es>).

Comunidades Autónomas, sus provincias, pero, sobre todo, sus liberadas comarcas, entraba de lleno en los programas de desarrollo local de la Unión Europea. Comenzaba un camino de continua ascensión económica. El nuevo estado de autonomías fue la puerta por la que recuperar los casi cuarenta años de dictadura en los que la identidad local y el sentimiento de territorio se vieron minimizados a lo nacional. Para Bolaños (2008: 497-499) la trayectoria de la Nueva Museología y de los ecomuseos también llegó a España en una reminiscencia de recuperación de la memoria por medio del patrimonio como si una «sed de raíces» estuviera obsesionando a las actuales generaciones. Comenzaba un culto a lo local, una nostalgia de tinte etnográfica que tendrá en el patrimonio la mirada para buscar un halo de identidad, en ocasiones con un sentido solo conmemorativo y en otros más utilitaristas (Bolaños, 2008: 497), es decir, como un elemento de desarrollo social, cultural y económico.

En tercer lugar, si atendemos al desarrollo local, la idea de la acción social y cultural de este desarrollo viene del ámbito francófono que entendía que la cultura podía ser un factor para el progreso y el desarrollo; de países anglosajones en los años setenta (Australia, Reino Unido, USA, Canadá), y latinoamericanos (Brasil, México, Argentina) (Casacuberta, 2011: 15). Desde la Conferencia Mundial sobre Cultura celebrado en Venecia en 1970, hasta la Declaración de la Diversidad Cultural de este mismo organismo en 2001; la cultura se perfila como un recurso económico, pero como papel para la construcción social. La entrada de España en la Unión Europea y la llegada de los fondos de desarrollo rural fue otra de las variables que ha marcado nuestra creación de ecomuseos. Los fondos FEDER y LEADER tenían entre sus pilares la recuperación cultural y patrimonial, la participación de las comunidades, y el desarrollo de actividades económicas como el turismo. Todo ello, unido a los Grupos de Acción Local (GAL) y los agentes de desarrollo local, hacía que el ecomuseo encajase como elemento para generar proyectos en el territorio. Numerosos ecomuseos españoles han podido crearse gracias las ayudas de este tipo.

Por último, y, en cuarto lugar, el campo profesional y académico también tuvo una evolución plausible desde los años ochenta. El desarrollo de proyectos de desarrollo local y comunitario supuso tener profesionales de la gestión cultural (y del turismo) formados e

investigaciones preocupadas por la realidad social y cultural de los territorios. La Secretaría general Técnica del Ministerio de Cultura publicaba entre los años setenta y ochenta una serie de libros relacionados con la cultura, el desarrollo social, los derechos, la democratización, el patrimonio y los museos¹⁰⁶. En el campo de la museología quizás, el manual que marcó esta nueva etapa de la museología en España fue *El museo: teoría, praxis y utopía*, de Aurora León, publicado por primera vez en 1978. Sus páginas recogían gran parte de los postulados que se estaban fraguando en el contexto internacional, sobre todo aquellos relacionados con una museología social y comunitaria. Seguido a esta monografía *Introducción a la Nueva Museología* de Luis Alonso Fernández (1999)¹⁰⁷. A estos los acompañaron las monografías de teoría museológica y patrimonial de Francisca Hernández (1998, 2005 y 2018), de María Bolaños (2008) o de Josep Ballart (2001), los cuales han evidenciado la reflexión pertinente y un panorama cada vez más rico en ramas de la disciplina museológica. La museología crítica (Jesús Pedro Lorente, 2003 y 2006), la museografía didáctica e interactiva (Joan Santacana, 2005 y 2011), Interpretación del Patrimonio (Morales, 2001), museología comunicacional (Ángela García Blanco, 1999)¹⁰⁸.

Las variables apuntadas han propiciado que, en la actualidad, y como se desarrollará en los siguientes capítulos, España tenga cerca de 100 ecomuseos activos en todo su territorio. La investigación no

¹⁰⁶ Son interesantes: *Animación socio-cultural* de 1980; *Cultura española y autonomías* de Francisco Serrán Pagán (1980); *Aspectos jurídicos de la protección del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural* de Gloria González-Ubeda Rico (1981); *Bases para la planificación de una campaña de promoción cultural en núcleos rurales* de Julio Montero Díaz (1980); o *El museo, cultura para todos* de Fernando de Salas López (1980) entre otros.

¹⁰⁷ Recientemente reeditado como *La Nueva Museología*.

¹⁰⁸ No debemos olvidar que la Nueva Museología estará íntimamente ligada a las disciplinas antropológicas (Sierra, 1999; Gómez Pellón, 2008) que beben del surgimiento de la etnografía local finisecular y del rescate del saber popular (Bolaños, 2008: 258-264), una de las señas de identidad en nuestro país de una generación de literatos y pensadores como la del noventa y ocho, y de una serie de artistas que se refugiaron en el regionalismo para paliar las necesidades de la nefasta política internacional que llevó España en las últimas décadas del siglo XIX.

pretenden establecer una escala en la que catalogar a los ecomuseos en función de si cumplen o no los preceptos de los primeros ecomuseos internacionales creados en los años setenta y ochenta, y así clasificarlos entre ecomuseos institucionales o comunitarios; sino que, partiendo de aquellos planteamientos que son la raíz de los ecomuseos, se aspira a conocer la realidad de la ecomuseología en nuestro país, es decir, qué se entiende por ecomuseo, cuáles son sus características, que acciones implementan y con quién, cuál es su importancia para el desarrollo de las comunidades y los territorios, y cuál son sus potencialidades para el futuro. No debemos olvidar, como se apuntó al inicio de esta introducción, que el ecomuseo es un invento francés que nació con una vertiente institucional y otra comunitaria, pero con el claro objetivo de que, en cualquier de sus formas, debía adaptar sus características y modelos a las necesidades de las comunidades y de los territorios.

4. Metodología para una ecomuseología

El ecomuseo se planteaba como un modelo de museo atemporal, abierto a la participación y al desarrollo de las comunidades. Los ecomuseos fueron un cambio en la forma de entender la razón de ser de los museos en la sociedad. Se proponía transformar el proceso museológico como un medio de participación directa de la comunidad en la toma de decisiones sobre su patrimonio, su historia y su futuro desarrollo (Alonso, 1999: 52). Este proceso de transformación del museo –y de la museología– conllevaba modificar sustancialmente los parámetros que definían estas instituciones, como, por ejemplo, la concepción de colección, de patrimonio, del trabajo de los técnicos, o la dimensión espacial, entre otros; y plantear su renovación o generar unos nuevos.

Desde que se ideasen los ecomuseos la intención era crear entidades completamente distintas a aquel museo decimonónico que se consideraba inoperativo. Para ello tuvo que concretar unos parámetros que complementaran al mismo tiempo las funciones tradicionales de los museos: colección, conservación y difusión; junto con las nuevas: la función social y la participación. A lo largo de los años se han sucedido los análisis y las investigaciones para concretar cuál ha sido la evolución de los parámetros que definen a estas

entidades y qué las distinguen de otras tipologías de museos, sobre todo del denominado «museo tradicional»; es decir: ¿qué diferencia un ecomuseos de otro tipo de tipología museal?, ¿dónde llegan las fronteras de cada uno?, ¿con qué indicadores se puede llegar a clasificar lo que se considera un ecomuseos de lo que no es?

El texto de referencia para comprender cuáles son los pilares de los ecomuseos lo escribió Hugues de Varine en 1978. Desde ese momento se han sucedido los textos para concretar qué hace específico a un ecomuseo en relación con otras tipologías museológicas, algo que para esta investigación ha sido crucial. En los años noventa Patrick Boylan (1992) elaboró una lista de cinco parámetros que los definían y los distinguían del museo tradicional: el territorio, la acción museológica basado en la participación democrática entre los diferentes actores, la interdisciplinariedad en el trabajo, el sentido integral del patrimonio (natura y cultural), y la construcción de una red de relaciones endógena y exógenas de actores. Tres años más tarde, en 1995, Hamrin y Haulander ampliaban la lista de Boylan a dieciocho indicadores, destacando la importancia de los ecomuseos para el sector turístico como una herramienta de dinamización, de desarrollo y de visibilidad, y la musealización del territorio desde una perspectiva del paisaje¹⁰⁹.

Sin embargo, el texto que marcará un cambio de paradigma será la investigación de Peter Davis de 1999, no solo porque recogerá y analizará las reflexiones realizadas hasta ese momento, sino también por configurar un mapa mundial de ecomuseos y por ampliarlo de la visión europeocentrista y, sobre todo, francófona.

Peter Davis (1999) reducirá la lista de Hamrin y Haulander a quince indicadores, poniendo el énfasis en algo que caracteriza a los ecomuseos en el futuro y que, en parte se relacionará con la perspectiva de paisaje de Hamrin y Haulander, el sentido de lugar. Continuaba siendo característico el sentimiento de permanente evolución, de espacio vivo que no está estancado en el tiempo, sino que

¹⁰⁹ La realidad de los ecomuseos nórdicos está muy ligada a la evolución los museos al aire libre, una tipología íntimamente ligada al sector turístico. Hay que señalar aquí que Bedekar (1995) llegó a realizar una lista de ochenta parámetros para especificar que eran los ecomuseos y la Nueva Museología.

evoluciona constantemente como un organismo. Pasado y presente en un mismo espacio para un desarrollo futuro.

La influencia de Davis y de este texto quedó patente cuando en el año 2005 se celebró el Seminario *Communication and Exploration* en Guizhou, China, un encuentro internacional sobre ecomuseos donde se consensuaron los principios básicos para los ecomuseos del siglo XXI. Se subrayaron el marcado sentido social y la relevancia de las actividades turísticas. Eso sí, atendiendo al turismo desde un punto de vista social, económico, político y académico como una actividad social generadora de actividad económica (Vera, 1997)¹¹⁰.

El sentido social que se ratificó en los Principios Liuzhi fue una de las máximas para los siguientes estudios, como se puede ver en Corsane (2006), Ohara (1998 y 2008), Mayrand (2004 y 2010) o Hong (2010). Gerard Corsane (2006) redactó veintiún parámetros. El trabajo de Corsane no hacía sino subrayar uno de los parámetros contemporáneos, junto con el de turismo, que más se estaba imponiendo y que era parte de la esencia de los ecomuseos, el del «desarrollo comunitario». Como apuntan Ohara (1998 y 2008) y Mayrand (2010) la iniciativa y la acción son las dos armas privilegiadas del desarrollo comunitario. La primera no se encuentra en la toma de decisión de un programa intelectual y/o administrativo, sino que se trata de la emergencia de la iniciativa que surge de la comunidad para desarrollar una determinada propuesta para el desarrollo común de la comunidad. La segunda, la acción, es el momento o momentos de movilización de la comunidad. Ambas constituyen el eje sobre el que se basa la idea de compromiso, desarrollo y evolución con un pensamiento de futuro de los ecomuseos.

¹¹⁰ En las últimas décadas se ha venido gestando un movimiento internacional hacia la sostenibilidad y hacia un turismo sostenible que está marcando todos los ámbitos sociales, culturales y económicos. El primero que desató esta ola fue la Cumbre de Lanzarote de 1992, le siguieron la reunión de Évora de 1997, y en nuestro campo de actuación la actual carta de turismo cultural que ha surgido como iniciativa conjunta del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y la Federación de Amigos de los Museos (FEAMS) del año 2010. En estas declaraciones se entiende el turismo como conquista del siglo XX y la cultura como una forma de cohesión social.

Este marco conceptual, unido a las teorías de «creatividad social» e «innovación social», para hacer referencia a todos aquellos procesos que se generan para dar respuesta a necesidades de carácter social que no solo van a tener un impacto en el mercado, sino también en el ámbito social, cultural y territorial (Lloveras, Martínez, Piazuolo, y Rowan, 2009: 74), ha sido fundamental para configurar la metodología para el análisis de la realidad ecomuseológica de los ecomuseos españoles. Por medio de un proceso de investigación documental se pudieron extrapolar las variables que configuran la ecomuseología contemporánea y poder aplicar un análisis cuantitativo y cualitativo. En la Tabla 1 se muestra la estructura de los parámetros utilizados.

Tabla 1. Variables de investigación fuentes primarias

SECCIÓN	SUBSECCIÓN
Sección 1 - Identificación del museo	1. Identificación del Ecomuseo 2. Identificación del encuestado
Sección 2 - Estructura y gestión	3. Naturaleza de la institución 4. Finalidades de la institución 5. Poder de decisión 6. El lugar del patrimonio cultural en el Ecomuseo 7. Relevancia de cada espacio dentro del Ecomuseo 8. Cualificación y formación de recursos humanos 9. Financiación 10. Sobre el funcionamiento del Ecomuseo
Sección 3 - Relaciones humanas y asociaciones	11. Perfil de las personas que interactúan con el Ecomuseo 12. Área de influencia de la institución 13. Caracterización del público 14. Recursos de comunicación en el Ecomuseo 15. Participación en redes de instituciones similares y / o complementarias
Sección 4 - Enfoque de la innovación en los museos	16. Innovación de servicios y procesos 17. Actividad en el campo de la investigación científica
Sección 5 - Actuación del museo	18. Papel del territorio en las actividades del Ecomuseo 19. Papel de la educación en la actividad del Ecomuseo 20. Papel de los ODS en la actividad del Ecomuseo 21. Impacto del ecomuseo en la comunidad 22. Impacto de la pandemia en la actividad del Ecomuseo

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

Estas secciones se trasladaron a un cuestionario que se envió a todos los ecomuseos y, posteriormente, a un formulario de entrevista semiestructuradas para la realizaron del trabajo de campo en profundidad con responsables, miembros del equipo, de la comunidad

y colaboradores de los ecomuseos. Con ello se pretendía tener una visión global de todas las temáticas a estudiar.

La primera fase fue la creación de una base de datos de ecomuseos. Esta base de datos se extrajo de las primeras investigaciones ya realizadas (Navajas, 2019 y 2020), de las referencias documentales, y del trabajo realizado con las diferentes administraciones y entidades territoriales. El siguiente paso fue el envío del cuestionario por medio de *Google forms* y el seguimiento de que fuese cumplimentado. Tras la primera recogida de datos, se procedió a la realización de entrevistas con diferentes responsables y personal de los ecomuseos. Debido a la pandemia producida por el Covid-19 las entrevistas se tuvieron que realizar de forma telemática. La última fase fue la realización de trabajo de campo *in situ* en una selección de ecomuseos para poder analizar de forma presencial sus acciones, actividades, la participación, etc.

Los datos que se muestran provienen tanto de las encuestas como del trabajo de campo. Se han estructurado en el siguiente capítulo en once subapartados que muestran los parámetros principales de los ecomuseos: participación, identificación, financiación, etc.

5. Realidad ecomuseológica en España. Principales resultados

5.1. Mapa de los ecomuseos españoles

A lo largo de la investigación se han podido constatar el uso del vocablo ecomuseo para 119 entidades, un aumento de nueve instituciones en comparación con los últimos datos disponibles¹¹¹. Si bien, como sucedía en los anteriores estudios no todos los ecomuseos se encuentran actualmente en activo. En el mapa de ecomuseos de España hemos pasado de 84 ecomuseos abiertos a 92, de 22 a 21 entidades que se encuentran en plena ejecución o que el proyecto no ha llegado a ejecutarse, y de 4 a 6 experiencias que han cerrado a lo largo de estos últimos años (Tabla 2).

¹¹¹ (Navajas, 2019 y 2020).

Tabla 2. Comparativa de ecomuseos en España

ESTUDIO	ECOMUSEOS ACTIVOS	ECOMUSEOS EN PROYECTO	ECOMUSEOS CERRADOS	TOTALES
2012-2018	84	22	3	109
2020-2023	92	21	6	119

Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto
Ecoheritage (2020-2023)

La distribución de los ecomuseos que se encuentran en activo también continúa teniendo un patrón común con respecto a investigaciones anteriores. La comunidad autónoma que más ha implementado esta tipología es Andalucía (17 ecomuseos), seguida de Cataluña (12 ecomuseos). Posteriormente encontramos Asturias, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Galicia y Valencia con una media de 6 ecomuseos cada una. Las regiones con menos ecomuseos son Extremadura, Madrid, Cantabria, País Vasco y Navarra que apenas llegan a los 3 ecomuseos. Finalmente, Murcia y las dos ciudades autónomas no registran ninguna de estas tipologías (Imagen 1 y Tabla 2).

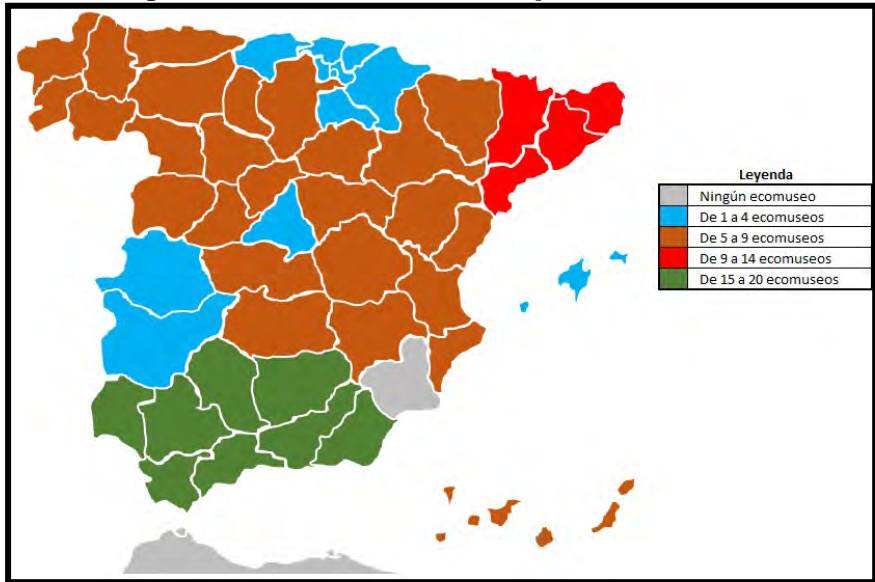
Hasta la fecha no podemos aportar una explicación concreta para esta distribución. Como se ha apuntado en otros análisis (Navajas, 2019 y 2020) y en el epígrafe donde hacíamos un recorrido por la evolución de los ecomuseos en el territorio español, hubo una primera generación de experiencias ecomuseológicas en Cataluña (Ecomuseu de Valls d'Àneu), Aragón (Parque Cultural del Maestrazgo) y Galicia (Ecomuseo de Allariz). Cataluña continuó desarrollando este tipo de entidades dentro de una política de desarrollo territorial muy vinculada a los postulados francófonos. Otros territorios históricos, como País Vasco y Galicia, también vieron en estas entidades una forma antropológica de vincular a las comunidades con la puesta en valor de su patrimonio vernáculo. En esta dinámica también entraría Andalucía que no solo potenció estas experiencias (algunas tan emblemáticas como el Ecomuseos del Río Caicena), sino que los adoptó

como equipamientos para sus espacios naturales¹¹². Sin embargo, la siguiente expansión de los ecomuseos en España ha estado marcada por dos periodos. según las fechas de creación aportadas la década de los años 90 hasta el inicio del nuevo milenio es uno de los momentos claves en el que los ecomuseos de van a expandir por el territorio español. Cerca del 50% de nuestros ecomuseos se crearon en ese periodo.

Un hecho que está relacionado en gran medida con el desarrollo y potenciación de la etnografía y la antropología, el asentamiento de la descentralización del país por medio de la transferencia de competencias a las Comunidades Autónomas, y la implantación de los programas de la Unión Europea (FEDER, LEADER, etc.) para el desarrollo rural y territorial (Navajas, 2020). Esta tendencia creciente sufrirá un receso en los años previos a la crisis financiera de 2008 (apenas se creará un 20% del total de los existentes) para volver a repuntar en un segundo periodo en los últimos años, sobre todo, a partir de 2012.

¹¹² La Consejería de Sostenibilidad Medio Ambiente y Economía Azul de la Junta de Andalucía estipula que los ecomuseos son equipamientos de uso público dentro de los «equipamientos de recepción». Según la Consejería los ecomuseos son: « equipamiento destinado a mostrar al visitante elementos del patrimonio ambiental (elementos geológicos, especies de flora y fauna, hábitat o paisajes) y cultural (actividades, construcciones o expresiones humanas como comportamientos y tradiciones, etc.) del espacio natural y su entorno» (Véase: https://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal/web/guest/landing-page-%C3%ADndice/-/asset_publisher/zX2ouZa4r1Rf/content/equipamientos-de-uso-p-bablico-en-andaluc-c3-ada/20151. Consultado: 18/08/2022).

Imagen 1. Distribución de ecomuseos por Comunidades Autónomas.



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

La creación y registro de los ecomuseos en España también está unida a su forma jurídica. Únicamente un 26,1% de los ecomuseos están registrados oficialmente como museo; el 73,9% restante no posee este estatus¹¹³. Las causas de no estar reconocidos legalmente como museos por las legislaciones autonómicas y/o estatales pueden ser por un desconocimiento de dichas legislaciones y sus trámites o por la misma naturaleza y acción del ecomuseo, recordemos que gran parte de los ecomuseos han nacido desde la sociedad civil (asociaciones, colectivos, etc.). Relacionado con estos aspectos normativos, se ha constatado que el 47,6% posee un acta fundacional y estatutos frente a un 52,4% que carece de ellos. Como se verá posteriormente esto se debe en parte a la gestión asociativa de gran parte de estas entidades.

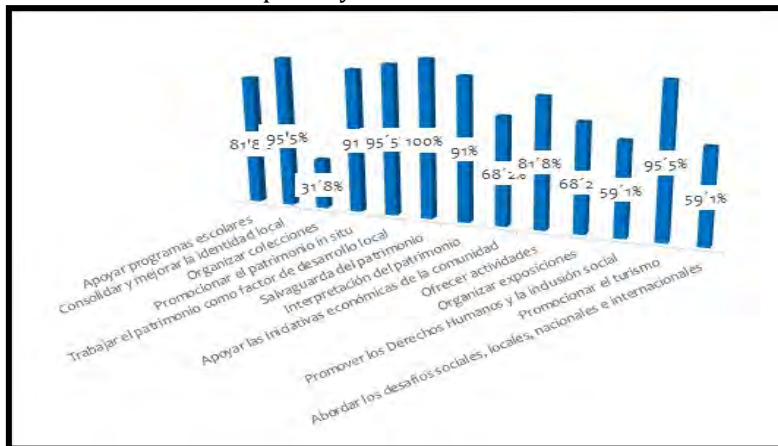
¹¹³ En este punto debemos apuntar que, en la legislación estatal de museos de España, así como en las autonómicas se contemplan dos figuras para denominar a entidades que conservan y difunden patrimonio: museo y colección museográfica.

En cuanto a la titularidad, el 43,5% de los ecomuseos son de titularidad pública. El 56'5% que no es de titularidad y gestión pública presenta una casuística heterogénea, ya que se distribuyen entre pertenencia a fundaciones, asociaciones, personas físicas, etc. Debemos puntualizar que en España las asociaciones, fundaciones, etc., suelen estar adscritas al ámbito de lo «privado» para distinguirlo de las entidades, instituciones o administraciones que posee al ámbito lo público. Igualmente, el asociacionismo se vincula en algunas ocasiones con la gestión desde la sociedad civil y el procomún. De hecho, cerca del 20% de los ecomuseos están gestionados por una asociación.

5.2. La «misión» de los ecomuseos españoles

Los ecomuseos desde el punto de vista teórico nacieron como herramientas de desarrollo territorial y comunitario, donde, esta última fuese la que estuviera implicada en la toma de decisiones sobre las acciones que se implementaría. Las cuestiones son: ¿los ecomuseos en España han surgido con estas mismas premisas?, o ¿cuál es su finalidad o cuáles sus objetivos persiguen?

Gráfico 1. Propósito y finalidades de los ecomuseos



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

Los datos mostraron una visión poco uniforme. Entre las posibilidades que se planteaban la mayor parte de ellos optaba porque los objetivos principales eran la salvaguarda de la diversidad patrimonial (100%), el trabajo y concienciación de la identidad local (95,5%), la gestión y el fomento del desarrollo local (95,5%), el desarrollo turístico (95,5%), la puesta en valor e interpretación del patrimonio (91%). En menor medida, el desarrollo de programas educativos y escolares, así como otra serie de actividades para el público general y la comunidad (81,8%). Por último, un 59,1% reflejaba que entre sus objetivos se encuentran el fomento, defensa y promoción de la justicia social y los Derechos Humanos. De estos datos, destacamos dos que no han sido señalados. Por un lado, un 68,2% indicaba que entre sus objetivos se encuentra el apoyo de las iniciativas económicas de la comunidad, lo que contrasta con el 95,5% que considera que su finalidad es el desarrollo local. Esto es un síntoma de disonancia entre lo que puede entenderse como ecomuseos de y para la comunidad. El otro dato significativo es que únicamente un 31,8% considera que uno de sus objetivos es organizar las colecciones, lo que muestra de forma positiva comprender el sentido de «patrimonio vivo» de los ecomuseos (Varine, 2017) (Gráfico 1).

Podemos observar que existe: (1) objetivos genéricos como la puesta en valor patrimonial (natural y cultural), la conservación y difusión-interpretación del patrimonio; (2) objetivos concretos hacia elementos patrimoniales; (3) objetivos imbricados con los planteamientos de la ecomuseología como el empoderamiento de las comunidades, la concienciación y autoestima, la investigación y gestión social y participativa.

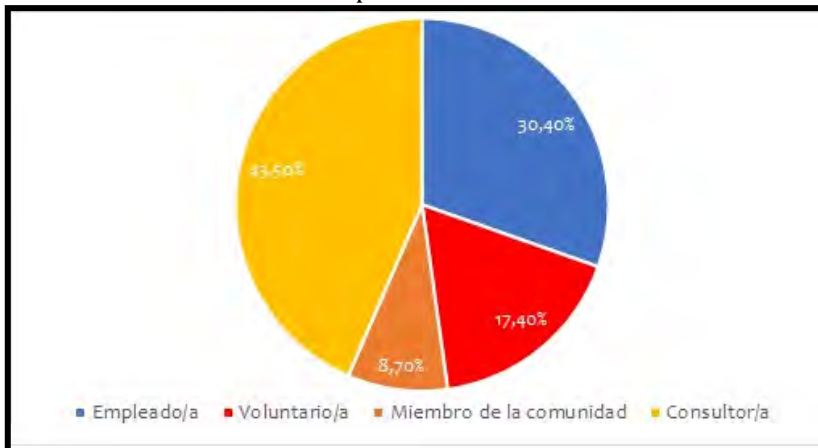
5.3. Recursos humanos de los ecomuseos españoles

Los ecomuseos son experiencias que se forjan bajo el paraguas de lo comunitario, pero es innegable que la mayor parte de ellos tienen nombre y apellidos. Si pensamos en el Ecomuseo de Creusot aparece la figura de Hugues de Varine; en el Ecomuseo de Haute-Beauce, Pierre Mayrand; en el Ecomuseo de Península de Miura, Kazuoki Ohara, por mencionar algunos. Si acudimos al territorio española en el Ecomuseo

del Río Caicena tenemos a Ignacio Muñiz; en el Ecomuseu de les Valls d'Àneu, Llorenç Prats y Jordi Abella; en el Parque Cultural del Maestrazgo, Mateo Andrés y Sofía Sánchez; o en La Ponte-Ecomuseu a Jesús Fernández. Es decir, siempre se constata una serie de personas que forman el motor, impulsan y dinamizan las experiencias ecomuseales.

En el caso de la investigación desarrollada se ha constatado esta tendencia. Los datos de la última investigación han reflejado que en España un 30,4% son empleados directos del ecomuseo, un 17,4% trabajan en él de forma voluntaria y un 8,7% son miembros de la comunidad (Gráfico 2). Sumando los datos de los miembros de la comunidad y de los voluntarios, se podría apuntar que en los ecomuseos existe un apoyo bastante elevado del «altruismo» y de la vinculación con la comunidad; sin embargo, y, por otro lado, que un 30% tenga la consideración de empleado directo también puede reflejar, como se verá en el apartado de financiación, las limitaciones y retos a los que se enfrentan estas entidades para poder tener una plantilla (estable). El dato interesante es que un 43,5% contestó «otro». Ese «otro» se describía en el campo cualitativo como: técnicos de ayuntamiento, propietarios, responsables políticos o promotores-gerentes.

Gráfico 2. Tipo de relación con el ecomuseo



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

Por lo tanto, no parece haber una figura profesional concreta que se vincule a la dirección, coordinación o gestión de un ecomuseo. Se han detectado entre los diferentes datos recogidos los siguientes cargos: Gestor cultural, responsable, coordinador, secretario, director, presidente, agente de desarrollo local (ADL), gerente, concejal, voluntario, etc. Esto puede estar debido en cierta medida a esa nula reglamentación de estos equipamientos y tipologías de museos.

El análisis de los datos referentes a la formación y cualificación de las personas involucradas en el ecomuseo revela que los conocimientos técnicos en museología son un potencial aún por desarrollar en el panorama ecomuseológico español. Un 71,4% del personal que lidera y/o coordina estas experiencias no disponen de formación específica en museología. Ello parece mostrar un panorama en el que la dirección de los ecomuseos no se ejerce por personas con la conveniente formación (académica o empírica) en materia museológica. La formación que viene de otras áreas del conocimiento y disciplinas, como la arqueología, arquitectura, didáctica, conservación y restauración, ciencias naturales, turismo, gestión cultural y patrimonial, derecho o administración y dirección de empresas,

Este panorama se repitió cuando se realizó la pregunta al personal asociado al ecomuseo. El 85% no posee formación en museología, solamente un 15% ha tenido alguna cualificación en materia de museos, museología, museografía o ecomuseología. Las áreas en las que el personal está formado se encuentran en materias como: botánica, restauración y conservación, guía-intérprete de Patrimonio, educación ambiental, turismo, arqueología, historia, biología, pedagogía, o antropología.

En esta parte de la investigación nos interesaba profundizar en la formación específica en las competencias que se consideraban necesarias para crear y gestionar un ecomuseo. Desde la perspectiva de la formación la mayor parte de los ecomuseos, el 71,4% no ofrecen formación en museología –ni ecomuseología– para el personal técnico vinculado al ecomuseos, y el 81,8% tampoco la ofrece en general para la comunidad. Ello pone de manifiesto que los ecomuseos participantes posiblemente por distintos motivos (falta de coordinación, aislamiento, falta de preparación de los equipos directivos...) no parecen influir en la formación en lo tocante a la museología en el seno de sus respectivas

comunidades, lo cual puede ponerse en relación quizá con el aparente déficit en materia museológica existente en el propio campo de los recursos humanos de los mismos ecomuseos contemplados en este cuestionario. También se puede argumentar que en el sistema español de educación superior los planes de estudio en formación museológica se circunscriben a materias atomizadas en diferentes grados de Ciencias Humanas y la formación de máster. Con relación a la formación específica en Nueva Museología, Sociomuseología o Ecomuseología no existen programas especializados, únicamente se contemplan en algunas programaciones didácticas. En cambio, la misma proporción antes mencionada, el 81,8%, mostraban tanto la necesidad como el interés en recibir formación en materia de museología y de ecomuseos. Quizás este aspecto formativo esté relacionado con las competencias que se consideran necesarias para la creación y gestión de un ecomuseo.

Relacionado con el párrafo anterior, entre las competencias esenciales para la creación y gestión de experiencias ecomuseal, los ecomuseos destacaron en un primer nivel: la relación con el territorio (60%), la salvaguarda y conservación del patrimonio (45%), las relaciones con la comunidad (50%). En segundo nivel de importancia estaría el plan museológico, la educación y difusión, y la relación con las autoridades (Gráfico 3). Se clarifica esa aparente paradoja entre no poseer formación especializada en museología y al mismo tiempo considerarla necesaria. Las competencias que se consideran necesarias para crear, ejecutar y gestionar un ecomuseo se pueden distribuir en tres ámbitos:

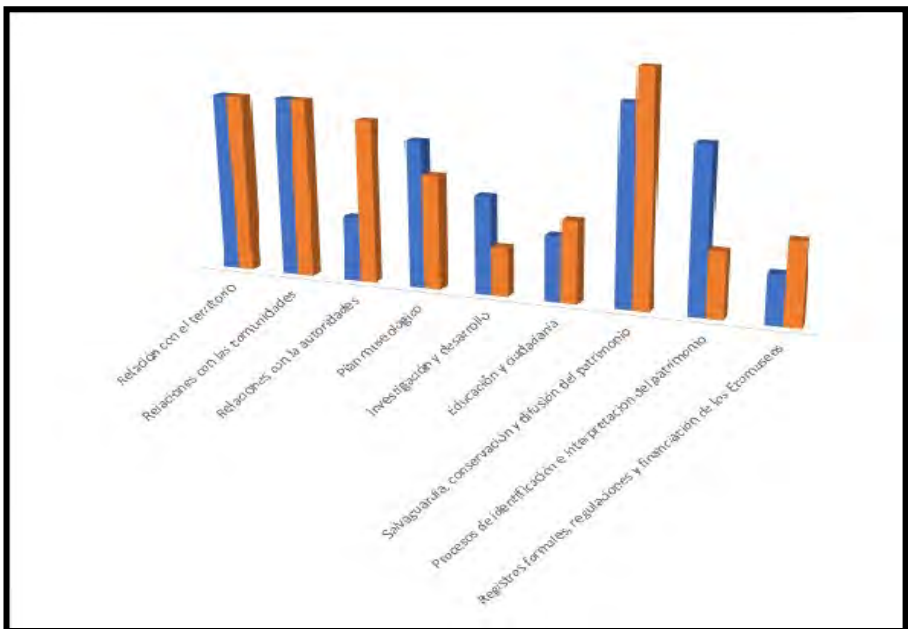
1. Competencias básicas para planificar un proyecto ecomuseal. Tanto para la creación, ejecución y gestión de un ecomuseo los encuestados coinciden en una serie de competencias como la relación el territorio y con las comunidades, conocer la elaboración y ejecución de un plan museológico y la salvaguarda, conservación y difusión del patrimonio.

2. Competencias para la creación. De cara únicamente al momento de creación y planificación del proyecto, se considera fundamental algunas apuntadas en el

punto 1, como la relación con el territorio y las comunidades, el plan museológico y la salvaguarda, conservación y difusión, pero destacan especialmente en esta fase la investigación y los procesos de identificación e interpretación del patrimonio.

3. Competencias para la ejecución y gestión. De cara únicamente a la ejecución y gestión del proyecto, se considera que deben mantenerse algunas competencias básicas del punto 1, como la relación con el territorio y las comunidades, el plan museológico y la salvaguarda, conservación y difusión, pero se deben potenciar las relaciones con las autoridades y los registros formales, regulaciones y la financiación.

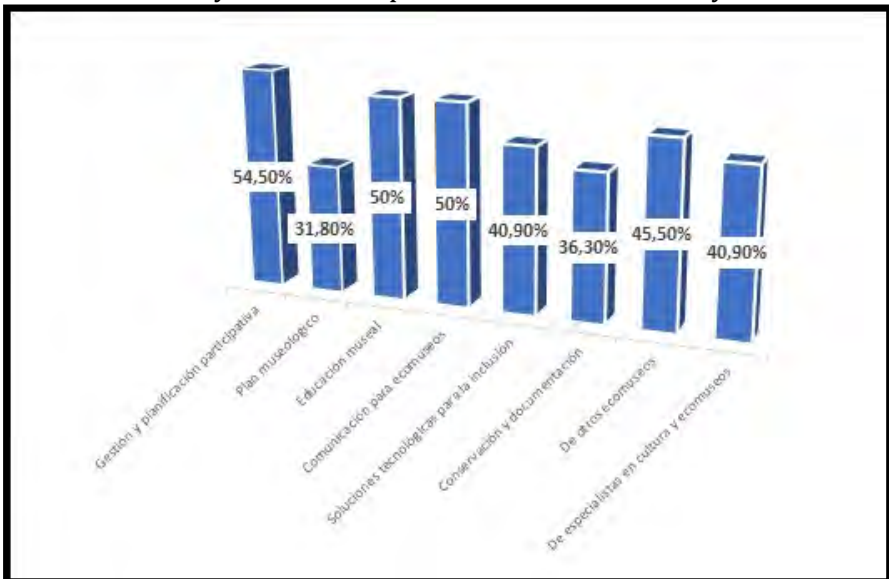
Gráfico 3. Competencias necesarias para crear, ejecutar y gestionar un ecomuseo



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

La formación de preferencia de los ecomuseos está relacionada fundamentalmente con dos aspectos (Gráfico 4). Por un lado, formación técnica en el campo de la museología, como la redacción del plan museológico, así como los procesos de conservación y documentación. Por otro lado, lo relativo al campo específico de la ecomuseología, como la gestión y planificación participativa, y el intercambio de conocimiento y especialistas con otros ecomuseos o especialistas en la materia, estén o no vinculados a proyectos ecomuseológicos. En este mismo apartado se abría la cuestión de en qué áreas o materias preferirían recibir dichas mencionadas capacitación y apoyo. La mayor parte de los ecomuseos están interesados en la gestión y la planificación participativa (54,5%), formación en museología y plan ecomuseológico (50%), y el intercambio con otros profesionales de ecomuseos (50%).

Gráfico 4. Áreas y materias de preferencia en formación y cualificación



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

Un resumen las necesidades formativas de los ecomuseos en España comprendería una cualificación en museología,

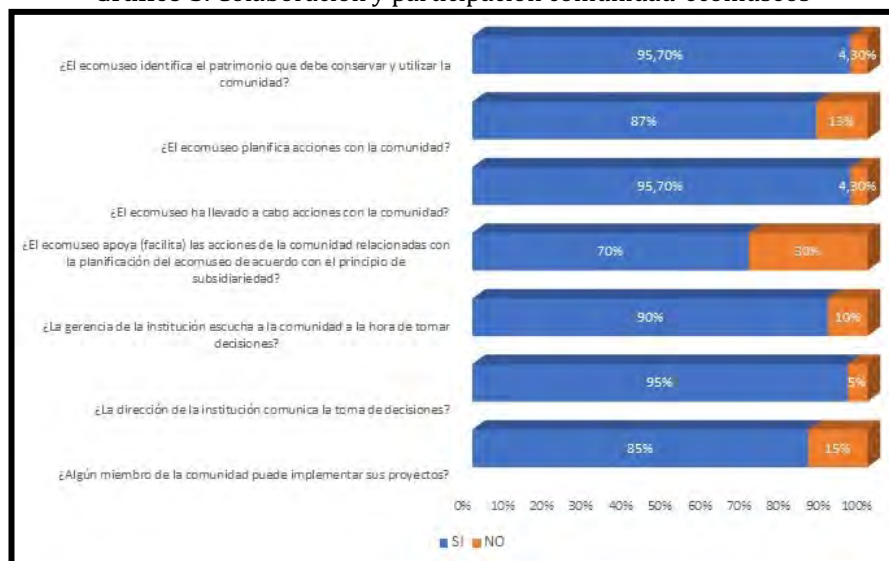
fundamentalmente en Nueva Museología y Ecomuseología, profundizando en temáticas con las que puedan implementar proyectos de participación comunitaria (mapeo comunitario, gestión e investigación participativa, inventarios y acciones comunitarias), comunicación y colaboración con diferentes agentes (autoridades, administraciones, comunidades, etc.), identificación, conservación y restauración del patrimonio, técnicas y metodologías para la interpretación del patrimonio. Los medios (materiales y soportes) que consideran más útiles son los documentos, videos, y cursos on-line; aunque es muy valorado el asesoramiento y apoyo *in-situ*.

5.4. Participación comunitaria

Si algo fue –y es– la seña de identidad y al mismo tiempo el talón de Aquiles de los ecomuseos es la participación. ¿Cómo se entiende en los ecomuseos la participación? La mayor parte de las preguntas que se realizaron a los responsables de los ecomuseos relativas a la participación de la comunidad en cuanto a la planificación de acciones, el apoyo que se da a sus iniciativas, la identificación conjunta del patrimonio, a la comunicación y escucha activa de y hacia la comunidad, y a la transparencia en la toma de decisiones desde la institución, el resultado ha estado en torno al 90% en cuanto a que se cumple (Gráfico 5).

Analizando los datos cuantitativos, se podría argüir que la mayor parte de los ecomuseos tienen como principio la participación y la colaboración social y comunitaria en los procesos de toma de decisiones y en su planificación. Sin embargo, los comentarios cualitativos mostraron que la forma de entender la participación y la corresponsabilidad por parte de algunos de estos ecomuseos tiende hacia un modelo vertical. Mientras que algunos ecomuseos consideran la participación por tratarse de equipamientos municipales de uso público donde se organizan talleres, charlas, exposiciones, etc.; otros entienden el ecomuseo como un espacio de toma de decisiones coordinada y asamblearia donde intervienen diferentes agentes del territorio o bien personas de la comunidad. En el primer caso, las decisiones se toman desde la dirección sin consulta directa a la comunidad. En el segundo caso, existe una intención horizontal a la hora de realizar acciones desde el ecomuseo para y con la comunidad.

Gráfico 5. Colaboración y participación comunidad-ecomuseos



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

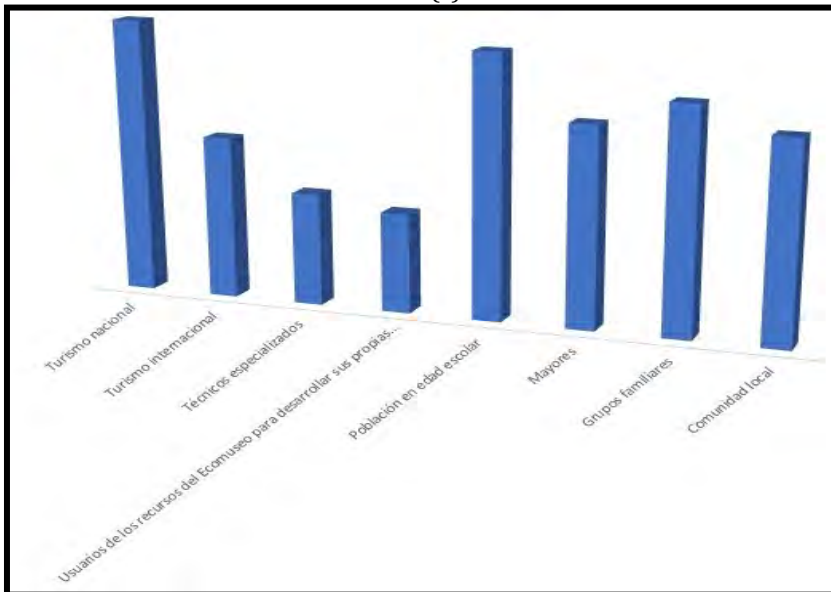
Esto indica que la forma de comprender los procesos de participación no es homogénea. Los que muestran una gestión directa desde la administración hacen referencia a una participación y colaboración con la comunidad que se denomina desde el punto de vista técnico como «dirigida» (Ventosa, 2002) y, por otro lado, otros muestran una participación horizontal denominada como «compromiso» (Ventosa, 2002), que lleva a gestión delegada y en algunos casos a la autogestión. Ecomuseo como el de La Ponte apostaron por una autogestión desde una organización asamblearia y en comités y otros, como el Ecomuseu de les Valls d'Àneu compaginan una estructura de organización de actividades desde la institución junto con la cooperación con la comunidad o colectivos y asociaciones.

En la participación también se debe de tener en cuenta la de aquellos que no pertenecen a la comunidad. Nos referimos al público foráneo. Entre estos datos también se preguntó por el público no cautivo (Gráfico 6), es decir, la audiencia o el turismo que acude al ecomuseo. El 100% de los ecomuseos se nutre de un turismo nacional,

solamente un 59% posee visitantes internacionales. Así mismo, el público cautivo (95,5%) es extremadamente importante para el conocimiento de estas entidades y la difusión de sus actividades. Las acciones educativas con centros escolares es clave para estas entidades ya que, además de generar ingresos y afluencia de visitantes, sirve de estímulo para potenciar la visita en la población local (72,7%).

Para los ecomuseos donde prima una participación dirigida existe una correlación entre este punto y la financiación (que se analizará posteriormente), pues los ecomuseos dependen en gran medida de los recursos que generan internamente. De ahí que se preguntase sobre la importancia de la procedencia del público y por la dependencia del que es ajeno a la comunidad. El 63,6% de los ecomuseos tiene en cuenta la procedencia del público, es decir, que no sea oriundo del territorio, así como que en cierta medida necesitan de estos públicos foráneos. Solamente un 31'3% señaló no depender de este público.

Gráfico 6. Público(s) del ecomuseo.



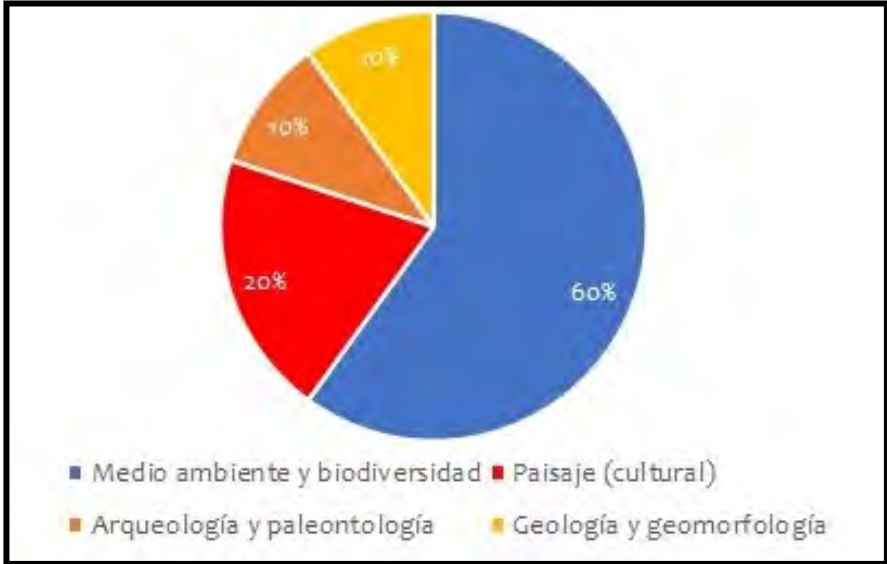
Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

La participación de los ecomuseos no es solo hacia la comunidad, sino también hacia el exterior y la generación de redes. A la cuestión de si el ecomuseo forma parte de una red de instituciones o de asociaciones locales un 59% de todas de manera afirmativa. Solamente un 18'1% participan de una red a nivel regional, un 9% señalan formar parte de una red a nivel estatal, y un 13'6% pertenecen a una red internacional. Algunas de las dificultades que señalaron para la pertenencia a redes es que o bien no había redes en su área (13,6%), o bien no consideraban relevante estar adscritos a redes (4,5%) o no poseían tiempo para poder estar en ellas (22,7%). De aquellos que sí se encontraban en redes, es significativo que la mayor parte de sus colaboraciones (91%) se hacen a nivel local, disminuyendo a nivel regional (54,5%) y siendo prácticamente inexistente a nivel nacional (36,3% del total). Los ecomuseos españoles lo que sí han mostrado es una sinergia para crear redes de contactos y colaboraciones. La mayor parte tiene una actividad importante de miembros de la comunidad que colaboran con ellos, así como apoyos externos.

5.5. El patrimonio en los ecomuseos españoles

Los ecomuseos en España se caracterizan por gestionar una diversidad de bienes patrimoniales: manifestaciones artísticas, arqueológicos, geológicos, arquitectura vernácula, memoria oral, etc. (Gráfico 7). Si bien, para el 60% el medio ambiente y la biodiversidad es la tipología más importante. Esto puede explicarse si nos atenemos a que un 20% señala una visión del patrimonio integral (interacción del ser humano con la naturaleza), hacia la idea de los paisajes culturales, en consonancia con la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972 y con la Convención del Paisaje del Consejo de Europa del año 2000. Todo ello nos lleva a poder afirmar que nuestros ecomuseos potencian una visión holística sobre el patrimonio del territorio.

Gráfico 7. Tipo de patrimonio natural más relevante para los ecomuseos



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

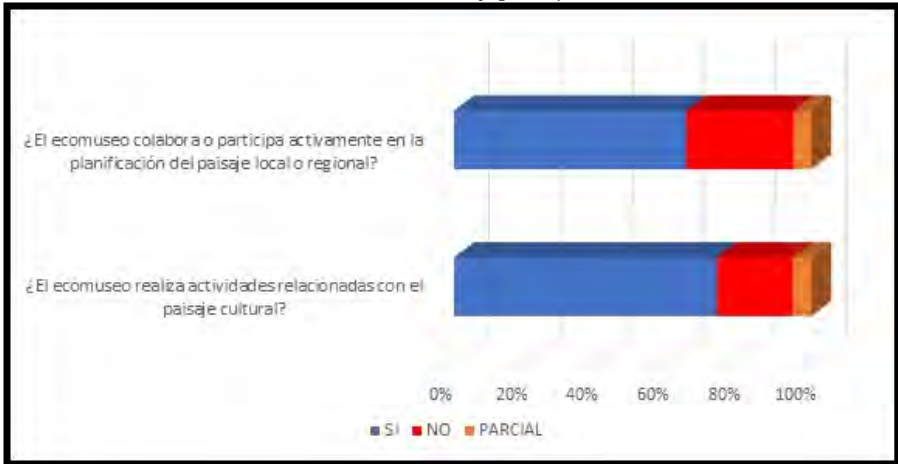
Estos bienes patrimoniales han sido en su mayoría identificados con y/o por la comunidad (81,8%). La forma en la que se conserva, custodia y salvaguarda este patrimonio es también dispar. En el menor de los casos, el 4,8%, respondió que su patrimonio lo constituyen colecciones. Un dato llamativo, puesto que una de las premisas con la que «luchará» insistentemente Hugues de Varine es contra la idea de colección del museo tradicional, apostando por el «patrimonio vivo» (Varine, 2017). De esta forma el 38,1% conservan *in situ* su patrimonio, y el 52,4% utiliza de ambas fórmulas, tanto en colecciones expuestas como *in situ*. El restante 4,8% señaló que su patrimonio son representaciones o manifestaciones temporales y efímeras. Debemos puntualizar, aunque se tratará más adelante, que una parte de los ecomuseos solo abren de forma temporal, no son entidades permanentes.

5.6. Del edificio al territorio

Uno de los pilares de los ecomuseos fue la concepción del espacio. Si algo los hizo emblemáticos fue romper con las fronteras del edificio del museo tradicional para ampliar su radio de acción a un territorio, histórico y vivido por la comunidad. Los ecomuseos a nivel general tienen su razón de ser en constituirse como entidades enraizadas en el territorio, es decir, museos descentralizados (Maure, 1995), cuyas «paredes» se abren a un territorio construido a lo largo de una evolución histórica, cultural y natural. Esta característica hoy día continúa siendo un pilar en los ecomuseos españoles. En este sentido se preguntó sobre cuál era la importancia del Territorio para la caracterización del Ecomuseo. La mayor parte de los encuestados apuntaron la «identidad territorial» y la «gestión del territorio», señalando en algunos casos de forma específica que la dimensión espacial y territorial es lo que caracteriza un ecomuseo, y que es donde se producen los procesos de educación, la recuperación de la cultura local y el paisaje, y las actividades turísticas.

Para reafirma esta idea de la importancia del territorio se aprecia como la preocupación y prioridad por la relación del territorio con la sostenibilidad de las acciones sociales, culturales y económicas se encuentra en torno al 80%. El 71,4% considera que en su ecomuseo existe una preocupación directa por la sostenibilidad económica del territorio, frente al 14,3% que no y un 14,3% que la considera parcial.

Gráfico 8. Ecomuseos y paisaje cultural



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

Los datos apuntados más arriba también nos hacen inferir que esta dimensión territorial de los ecomuseos y su preocupación por la sostenibilidad de estos (humana y medioambiente) hace que se conviertan en elementos importantes para la planificación y gestión del paisaje local y regional. En el trabajo de investigación se desarrollaron cuestiones referentes a esta concepción. El 90% de los ecomuseos posee al menos un edificio permanente que, además, suele funcionar como sede central, como el Ecomuseu de les Valls d'Àneu o el Ecomuseo del Rio Caicena. Solo un 10% de los ecomuseos encuestados no cuentan con edificios permanentes, como por ejemplo La Ponte-Ecomuseu que, aunque posee una sede que funciona como oficina, no tiene un edificio propio ni bienes en propiedad.

En cuanto a la distribución de los espacios, la mayor parte de los ecomuseos cuentan entre sus equipamientos con espacios para la gestión y administración, bibliotecas, archivos, salas de exposiciones (temporales o permanentes), diferentes sedes visitables o antenas (arquitectura popular, yacimientos arqueológicos, molinos, hornos, jardines, itinerarios, etc.), espacios para talleres, reuniones, aulas, tienda, etc. La diversidad de espacios, medios y equipamientos entre los diferentes ecomuseos hace compleja una unificación entre ellos. Algunos ecomuseos han reflejado dispones salas de exposiciones

inferiores a 100 m² mientras que otros superaban los 600 m². Otro ejemplo sería la percepción del espacio del ecomuseo y sus fronteras. Algunos consideran que el ecomuseo, aunque actúe en el territorio y con la comunidad, su dimensión se circunscribe a los equipamientos asignados, es decir, los edificios o recursos patrimoniales (entre 200 y 5000 m²); sin embargo, otros entienden que, independientemente de los lugares físicos reflejados en la personas física o jurídica a la que pertenece, el ecomuseo es el territorio completo (una comarca, un municipio, etc.).

5.7. Financiación y supervivencia (económica)

¿Cómo se financian los ecomuseos? ¿Dónde consiguen sus recursos? ¿Son entidades con la capacidad de generar un desarrollo económico y/o de autogestionarse? Los datos han mostrado que la forma de sustentarse es cada vez más diversa. Entre las posibilidades que se ofrecían en las encuestas y las entrevistas, los ecomuseos en España se caracterizan porque el 50% señalaron contar con recursos externos de cara a su financiación, el 81,8% cuenta con recursos propios, un 13,6% dispone de aportaciones de la propia comunidad, una minoría, apenas un 5%, obtiene recursos de proyectos de investigación nacionales e internacionales, y un 27,3% depende de una institución externa (pública o privada).

Algo que suscita las respuestas sobre la financiación es que existe una fuente cada vez más diversa para esto. Es cierto que una mayoría depende sus recursos propios (81,8%), pero esos recursos propios se han diversificado en los «clásicos» ingresos directos como entradas, rutas guiadas, venta de productos, pero se han ampliado a la asesoría, proyectos de investigación, patrocinio, etc. Todo esto marca una tendencia evolutiva e innovadora en la gestión de los ecomuseos. A esto se debe unir sus estatus legal y titularidad. Aquellos ecomuseos que han sido creados por una gobierno local o regional, o entidad privada mantienen una cobertura financiera de recursos, como el caso del Ecomuseo de Arxeriz, el del Río Caicena o de les Valls d'Àneu; lo que no quiere decir que una parte importante de su presupuesto provenga de proyectos y acciones propias. Aquellos que han sido creados por colectivos, como La Ponte-Ecomuséu, dependen en exclusiva de esa heterogeneidad de fuentes de financiación.

5.8. La creatividad y la innovación en los ecomuseos

Los ecomuseos, como los museos, son entidades sociales y culturales, pero también son espacios para la conservación, la difusión y la investigación. Aunque se les asocia con el desarrollo territorial y comunitario, parte de su esencia se encuentra en la producción de una Cultura Crítica (Rivard, 1983), la cual, no es sino una acumulación de procesos de investigación científica y comunitaria. En este sentido, la parte de investigación que desarrollan los ecomuseos era un elemento relevante para el proyecto. De aquí que la primera cuestión estaba relacionada con el desarrollo de proyectos de investigación. Respondieron 20 ecomuseos. El 60% de los ecomuseos (desarrollan proyectos de investigación, frente al 40% que no lo hace).

Los proyectos de investigación más comunes están relacionados con: (1) investigación sobre los recursos patrimoniales, así como inventario y catalogación de estos; (2) Proyectos arqueológicos, etnográficos o históricos (prospecciones arqueológicas, talleres de recuperación de memoria oral, etc.); (3) y proyectos para la activación de actividades económicas (artesanía, huertos ecológicos, etc.).

La producción científica en un ecomuseo viene acompañada de un proceso de transferencia de conocimiento. El patrimonio, su uso, así como la investigación que se desarrolla sobre él debe tener un sentido para el desarrollo del territorio y de la comunidad. La forma de difusión del conocimiento se realiza mediante publicaciones puntuales y periódicas¹¹⁴; difusión del proyecto y del resultado de las investigaciones en revistas científicas; mediante la aplicación de las investigaciones en las acciones del ecomuseos; y la publicación y promoción de estos estudios en los medios digitales.

Dos cuestiones relevantes en esta parte de la investigación fueron las que intentaban reflejar el alcance de los proyectos de investigación y el potencial para generar sinergias internas. A la pregunta de la participación en proyecto en colaboración con otras instituciones, el 73,7% afirmaron participar o colaborar en proyectos

¹¹⁴ Véase: *Revista internacional de patrimonio, museología social, memoria y territorio*: <https://laponte.org/cuadernu/> [Consultada el 10 de octubre de 2022].

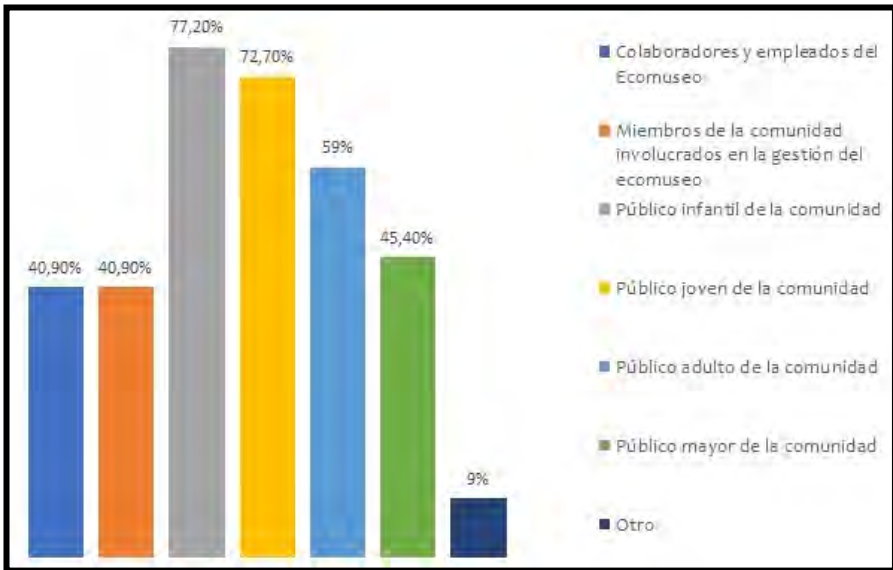
de investigación juntamente con otras instituciones, lo que denota la capacidad de generar sinergias de estas entidades, frente al 26,7% que no lo hace. Por otro lado, es sumamente relevante que, en la siguiente pregunta, relativa a la relación y colaboración de la comunidad en los proyectos de investigación, el 60% de las instituciones realicen y desarrollen sus proyectos de investigación en relación con la comunidad. Esto nos proporciona una magnitud de la importancia de los ecomuseos en la realidad socio-territorial.

5.9. La «acción» de los ecomuseos

De los ecomuseos que se encuentran en la actualidad en activo, el 77,3% abren de forma regular, mientras que un 22,7% lo hace intermitentemente, unos datos que son interesantes a la hora de ver cómo generan acciones en el territorio y la comunidad.

Para creadores y expertos en ecomuseos como Hugues de Varine o Pierre Mayrand los ecomuseo son espacios de educación y concienciación, sobre todo de lo que se considera pedagogía global en el sentido de Paulo Freire (2009 y 2012). En este apartado las preguntas estaban destinadas a constatar las acciones que realizan, a quién o quiénes van dirigidas, quién o quiénes las ejecutan y su vinculación con la comunidad. Las actividades educativas principales señalaron estaban relacionadas con el trabajo directo con la comunidad (recuperación de tradiciones, empoderamiento, feminismo, etc.); programas de educación ambiental para diferentes sectores de la población; visitas guiadas interpretativas; jornadas didácticas y trabajos con escolares; talleres, cursos monográficos, etc.

Gráfico 9. Público de las actividades formativas.



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

En cuanto a quién o quiénes realizan las labores educativas dentro de los ecomuseos, un 47,6% sí posee profesionales frente a un 52,4% que no. Un dato que ofrece información relevante de los ecomuseos en que una gran parte de los que se encargan de estas acciones son trabajadores o colaboradores de los ecomuseos. Aunque es interesante el número de ecomuseos que reflejan la participación de la comunidad en este tipo de acciones. Este dato es indicativo del espíritu inclusivo y comunitario de los ecomuseos.

En cuanto al público al que están dirigidas las acciones educativas de los ecomuseos españoles (Gráfico 9), ya vimos que la mayor parte de las acciones están dirigidas al público cautivo y a la población adulta. Podemos concluir que el público mayoritario de este tipo de acciones es la población infantil y joven; aunque no se debe dejar de constatar que la mayor parte de ellas, independientemente del grupo social, están enfocadas hacia la comunidad, en un número muy reducido se dirigen a los visitantes y turistas. Como se aprecia en otros apartados de este informe las acciones destinadas al público no cautivo

se incluyen en visitas guiadas o talleres, pero no con contenidos estrictamente educativos.

Las modalidades de acciones y divulgación más utilizadas son las visitas guiadas la modalidad que permite a los ecomuseos generar procesos educativos con la población y que, además, suponen un recurso para los visitantes (turistas). Es destacable que parte de los ecomuseos han señalado el uso específico de las metodologías de la Interpretación del Patrimonio, lo que muestra una preocupación por buscar metodologías enfocadas en comunicar y transmitir mensajes de forma pertinente, amena y con visos de concienciación sobre los paisajes humanizados de una forma holística.

¿Cuál es el papel de la comunidad (local y escolar) en el desarrollo de actividades? El análisis es complejo y diverso. En la mayoría de los casos son usuarios de una oferta cultural. Sin embargo, todos reconocieron que se realizan esfuerzos por fomentar una participación de la comunidad y que juegue un papel activo. Para ello, ecomuseos como el de Valls d'Àneu, La Ponte-Ecomuséu o Ecomuseo del Rio Caicena son altavoces para las demandas de la población. Se han constituido como espacios a los que la comunidad puede acudir, es decir, observatorios y laboratorios ciudadanos.

5.10. Actualidad y futuro de los ecomuseos. ODS y Covid-19

Los ecomuseos son entidades para el desarrollo social, cultural y económico. Un aspecto clave en la razón de ser de los ecomuseo es la sostenibilidad y la sustentabilidad. En esta investigación se consideran los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), definidos en 2015 para la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, en el ámbito de las Naciones Unidas (ONU) en relación con el desarrollo de los ecomuseos.

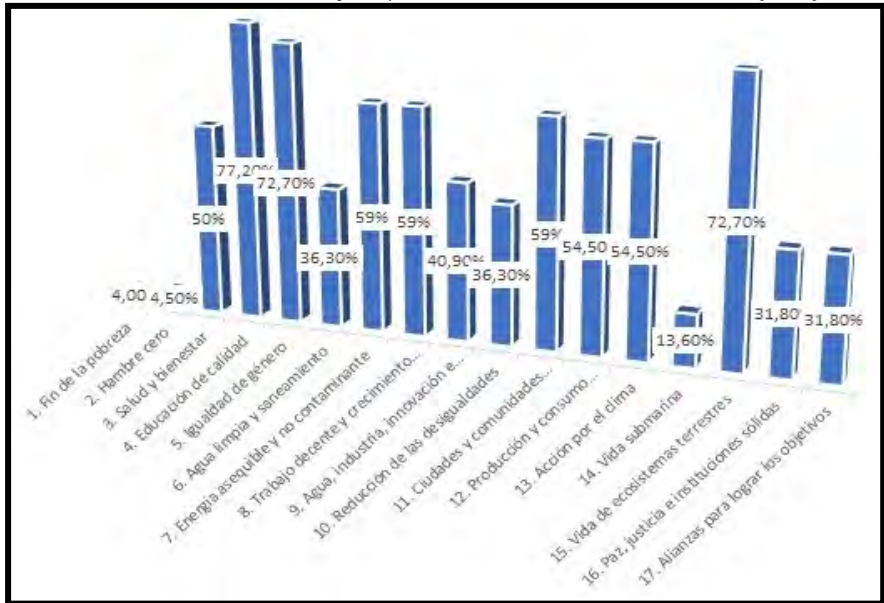
Los ODS que son prioritarios para los ecomuseos en España son: el 4. *Educación de calidad* (77,2%), el 5. *Igualdad de género* y el 15. *Vida de ecosistemas terrestres* (72,7%). A estos les siguen el 7. *Energía asequible y no contaminante*, el 8. *Trabajo decente y crecimiento económico* y el 11. *Ciudades y comunidades sostenibles* (59%). Por debajo está el 12. *Producción y consumo responsables* y el 13. *Acción por el clima* (54,5%); y el 3. *Salud y bienestar* (50%). Por debajo de estas cifras y los que se consideran menos prioritarios

serían: el 9. *Agua, industria, innovación e infraestructura* (40,9%), el 6. *Agua limpia y saneamiento* y el 10. *Reducción de las desigualdades* (36,3%), el 16. *Paz, justicia e instituciones sólidas* y el 17. *Alianzas para lograr los objetivos* (31,8%), el, 14. *Vida submarina* (13,6%) y finalmente el 1. *Fin de la pobreza* y el 2 *Hambre cero* (4%) (Gráfico 13).

Por lo apuntado hasta aquí conocemos la relevancia de los ODS para los ecomuseos, pero ¿cómo los adopta? Un 66,7% adoptan los ODS de forma transversal a las actividades del ecomuseos y un 44,4% los integra en las políticas estratégicas del ecomuseo. En este sentido es interesante destacar que si bien los ecomuseos implementan los ODS en cerca del 50% de las acciones que ya realizaban los ecomuseos en cambio únicamente un 5% realiza acciones exclusivas para las ODS. Este desfase, y aparente contradicción, se explica con las respuestas cualitativas que ofrecieron, donde se comprueba que las ODS ya eran una dinámica intrínseca en las acciones de estas entidades. Algunos ecomuseos abarcan los ODS durante sus visitas guiadas e interpretativas, en las exposiciones permanentes y temporales, en jornadas técnicas, campañas de concienciación, o en publicaciones.

El otro aspecto para el futuro es la *Era Postpandemia*. Sabemos que fue algo dramático para el sector cultural. El año 2020 ha estado marcado por el inicio de la emergencia sanitaria producida por el Covid-19. Esta circunstancia es algo más que un hecho puntual, pues se produjo con el comienzo de una nueva década del siglo XXI y marcará la vida de las comunidades y de los territorios, y, por tanto, de los ecomuseos. En este último apartado de la investigación el propósito era reflejar cómo ha afectado la pandemia a estas entidades.

Gráfico 10. Ecomuseos y Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

La primera cuestión se dirigía a conocer cómo afrontaron el inicio de la pandemia y el confinamiento (Gráfico 14). El 91% de los ecomuseos permanecieron cerrados o parcialmente cerrados, un 45,5% en cada caso. Únicamente un 9% de estas entidades permaneció con una actividad durante el estado de alarma y la pandemia. Esto se explica porque los ecomuseos trabajan para la comunidad y en algunos casos es población en edad adulta. Otro es la escasez de recursos.

En cuanto a las actividades que realizaron durante la pandemia, únicamente un 9,1% de los ecomuseos realizaron actividades relacionadas directamente con la emergencia sanitaria, mientras que el resto, el 90,9%, sobre todo de aquellos que estuvieron abierto o parcialmente abiertos, mantuvieron las actividades. Si es cierto que, aunque la mayoría implementó actividades relacionadas directamente con la pandemia, del 90,9% que mantuvieron su actividad, el 60% cambiaron algunas de estas actividades para poder ajustarlas a la situación y a sus comunidades.

Entre las actividades que se mantuvieron durante la pandemia la mayoría de los encuestados apuntaron que fueron labores de mantenimiento de instalaciones, conservación y salvaguarda y atención al público (telemático en numerosos casos). En menor medida se han realizado visitas concertadas con grupos de turistas y escolares y talleres, cumpliendo las medidas de seguridad e higiénicas establecidas por la regulación vigente.

Por último, se muestra el grado de cooperación y alianza que tuvieron los ecomuseo durante la pandemia. El 73,7% de estas entidades no realizó o trabajó con otro tipo de entidades o instituciones para combatir o prevenir la pandemia. No se han proporcionado datos de cuáles pudieron ser las causas. En cuanto a los que sí lo hicieron, un 26,3%, reflejaron que trabajaron conjuntamente y en colaboración con administraciones públicas como ayuntamientos y consejerías.

5.11 Impactos de los ecomuseos

El museólogo canadiense Pierre Mayrand definía los ecomuseos como «une organisation à vocation socioculturelle, utilisant l'histoire et l'exposition, l'éducation populaire, comme les outils privilégiés d'un projet de connaissance de soi, de développement harmonisé et d'ouverture su le monde. Il peut être un instrument de luttes des groupes défavorisés, de revendication de l'environnement durable» (Mayrand, 2004: 45-46). Ampliaba la noción del ecomuseo como una forma de concienciación social y cultural autogestionaria. Así, territorio, entorno, patrimonio natural y cultural, identidad local y/o cultural, es decir, los ecomuseo suponen una transformación, un impacto en el espacio territorial, en los procesos sociales y de participación, y en el futuro de las comunidades.

Toda actividad de una institución social y cultural como es un ecomuseo genera o pretende plantear una transformación en su realidad socio-territorial. La investigación pretendía reflejar cuáles eran los impactos más relevantes que produce un proyecto ecomuseal. Como se puede comprobar en el Gráfico 11 los impactos más relevantes son: (1) mejora la identidad local (autoestima), (2) y protección del medio ambiente. En un segundo plano los impactos

con los que contribuyen a su entorno son los de promover la cohesión social de la comunidad, el fortalecimiento de la igualdad de género y el desarrollo económico.

6 Conclusiones: construir el futuro «común» de la ecomuseología en España

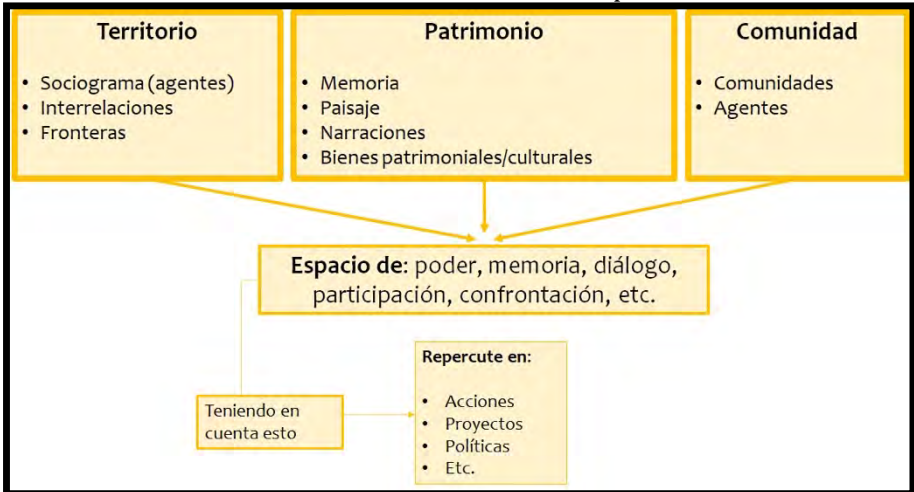
La primera conclusión que se desprende de este análisis es que los ecomuseos son una realidad en España. Esta obviedad tiene su sentido cuando se revisa la literatura especializada en museología y patrimonio y se revisan los registros de museos a nivel estatal y autonómico, donde la constatación y visibilización de la existencia de estas entidades es limitada. Hace una década se planteaba que los ecomuseos españoles eran una forma de desarrollo integral de una comunidad entendido dentro de los parámetros de la sostenibilidad; una acción social de cara a plantear soluciones a las problemáticas sociales; el reconocimiento de un territorio no necesariamente administrativo en el que se ha producido la vivencialidad temporal de la comunidad; o una fórmula para el desarrollo social, cultural y económico. Un útil de concienciación y conservación, pero con la mirada puesta en el futuro del territorio y de la comunidad. (Navajas, 2019 y 2020).

Desde finales del siglo XX, más de un centenar de ecomuseos han surgido por nuestro territorio, de los que casi 100 se mantienen activos en 2021. Su distribución por la geografía española es desigual, habiendo comunidades autónomas con una gran proliferación de estas entidades, como Andalucía, Asturias o Cataluña, mientras que otras, como Murcia, no poseen ninguna institución que se denomine ecomuseo. La investigación no pretendía constatar este mapa de entidades que han adoptado el apelativo de ecomuseo, sino profundizar en su forma de gestión, su vinculación con las comunidades y participación de estas, su colaboración en la planificación sostenibilidad territorial, los aspectos relativos a las acciones para el desarrollo social, cultural y económico, y los aspectos formativos y pedagógicos que generan y que reciben, o desean recibir. Teniendo esto en cuenta, ¿cuáles puede ser, entonces, las premisas generales que marcan la ecomuseología en España?

En una segunda conclusión, y para responder a la pregunta anterior, los datos han mostrado que pocos son los ecomuseos que parten de una iniciativa comunitaria, la mayoría es una decisión institucional o con el apoyo de un gobierno local, lo que apoyaría la definición de Rivière y las tesis italianas de que el ecomuseo es un «pacto». Esto supone que tras cincuenta años de historia de la entidad continúan existiendo ecomuseos institucionales y ecomuseo comunitarios. Sin embargo, los ecomuseos españoles son una forma de generar participación comunitaria en la gestión organizativa del ecomuseo. Algo que siempre ha sido una de las «utopías» y el talón de Aquiles de sus primeros momentos, y que se ha ido desarrollando con las teorías contemporáneas. Si bien nuestros ecomuseos han conseguido construir a una idea sólida de participación. La participación de la comunidad es algo asumido y relevante. Esta se comprende como un mecanismo de socialización y es la que distingue un ecomuseos institucional de uno comunitario. Los ecomuseos funcionan habitualmente desde abajo, es decir, es una demanda de los habitantes de un territorio, lo que conlleva a que el impacto en las comunidades locales es tremendamente relevante.

Una tercera conclusión es que los ecomuseos han evolucionado la idea de terruño. El territorio es comprendido como un paisaje cultural, humanizado. Las actividades desarrolladas por los ecomuseos tienen que ver con el paisaje cultural. La noción de paisaje cultural es comprendida de una forma desigual por los diferentes ecomuseos y expertos en la materia. Esto nos lleva a replantearnos una reconceptualización de la percepción social sobre el territorio, con una simbiosis de elementos antrópicos y naturales que retoma el patrimonio integral definido en la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972. Así mismo, la idea de paisaje cultural nos conduce a pensar el ecomuseo más allá de su «estigma» de lo rural, llevándonos hacia el paisaje humanizado sin distinción por el grado de urbanización y desarrollo de infraestructuras urbanas.

Gráfico 11. Modelo de ecomuseos españoles



Fuente: elaboración propia a partir de los datos del proyecto *Ecoheritage* (2020-2023)

Por otro lado, los objetivos de los ecomuseos han cambiado sustancialmente. Continúan siendo esas entidades para el desarrollo de los territorios y las comunidades, pero sus parámetros ahora se encuentran dentro de poner en valor, desarrollar y vivir el territorio. De nuevo: la noción de paisaje cultural es algo que debería promoverse como se promueve la igualdad de género, el no racismo, etc. Si se revisan los objetivos ODS y se hace una relectura de los datos que han ofrecido las encuestas y las informaciones de las entrevistas, la relevancia de los ecomuseos, y probablemente su futuro, pasa por profundizar en los paisajes humanizados, y la gobernanza local del paisanaje.

Siguiendo la línea anterior, los ecomuseos en España, aunque deseamos pensar que en general, se encuentran dentro de las teorías del «común»¹¹⁵. El común son todos aquellos bienes que no pertenecen a nadie, pero al mismo tiempo nos pertenecen a todos; como el agua, los bosques, el sol, etc., o aspectos vinculados directamente con las

¹¹⁵ En España usamos el concepto de «procomún».

creaciones humanas, como la educación, la salud, la información o el patrimonio. Los bienes del común ya sean naturales o de naturaleza humana, se pueden rastrear desde la Antigua Grecia y, sobre todo, en los bienes comunales de la Edad Media o preindustrial. No obstante, no recobrarán su sentido social hasta el siglo XX gracias a las teorías de Ostrom (2011). El bien común no es solo pensar en bienes que no deberían ser comerciables y que nos pertenecen a todos, sino que es un sentir común, se trata de un derecho de entender nuestros paisajes como entornos de convivencia histórica, esto supone un acto de responsabilidad ciudadana tanto hacia el pasado como hacia el futuro de los territorios y sus comunidades. Los ecomuseos españoles han mostrado síntomas de este sentir común hacia el futuro. Por esta razón, consideramos que es necesario establecer espacios de diálogo, de reflexión y, como se presentó en el análisis, de formación en museología y, más aún, en ecomuseología.

La principal distinción de los ecomuseos fue su paso del edificio al territorio, de la colección al patrimonio (natural y cultural), y de los visitantes a la comunidad (Varine, 1978, Maure, 1995). Los ecomuseos españoles, y la ecomuseología, como se aprecia en el Gráfico 11, sin entidades inclusivas en el sentido del MINOM de que no son instituciones para el patrimonio, sino instituciones para la vida.

Referencias

Adotévi, S (1971). *Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains)*. En DESVALLÉES, A (organizador). Bary, M. y Wasserman, F. (directores) (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, 1992: 119-138.

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

Bedekar, V. H. (1995). *New Museology for India*, Nueva Delhi: National Museum Institute of History o Art, Conservation and Museology National Museum.

Bolaños, M. (2008). *Historia de los Museos en España*. Ediciones Trea. Gijón.

Boylan, P. (1992). «Museum policy and politics in France, 1959-1991», en PEARCE, S. (ed.): *Museums and Europe 1992*, London: The Athlone Press, pp. 87-115.

Casacuberta Inglés, Jaume. *Aproximación histórica y conceptual al desarrollo cultural comunitario*. (2011: 15-26). En CASACUBERTA, D; RUBIO, N; SERRA, L (Coords) (2011). *Acción cultural y desarrollo comunitario*. Colección Acción Comunitaria y Socioeducativa. Vol. 13. Editorial Graó, de IRIF, S. L. Barcelona.

Corsane, G. (2006). «From outreach to inreach: how ecomuseum principles encourage community participation in museum processes», Foro Internacional de Ecomuseos celebrado en Guiyang (China), del 1 al 4 de junio de 2005, publicado en las actas del foro *Communication and Exploration*, Guiyang (China), pp. 109-124.

Davis, P. (1999). *Ecomuseums, a sense of place*, London & New York: Leicester University Press.

Duclos, J. (1990): «L'écomusée. Histoire et actualité», en Curso sobre Museos de Ciencia y Técnica, Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, documento SIGNUD, cota, doc. 1990-006-04.

Freire, P. (2009): *La educación como práctica de la libertad*, Madrid: Siglo XXI.

Freire, P. (2012): *Pedagogía del oprimido*, Madrid: Siglo XXI. Hamrin, O. y Hulander, M. (1995). *The ecomuseum Bergslagen*, Falun: Ekomuseum Bergslagen.

Hernández Hernández, F. (2018). *Reflexiones museológicas desde los márgenes*. Gijón: Trea.

Hong YI, S. (2010). «The evaluations of ecomuseum success: implications of international frameworks for assessment of chinese ecomuseums», XVIII Conferencia Bienal de la Asociación de Estudios de Australia, en Adelaide, del 5 al 8 de Julio de 2010.

Hudson, K (1989). *Un museo innecesario*. En *Museum* nº 162, vol XLI, nº 2, 1989: 114-116.

Lindqvist, A (1987). *Le musée dangereux*. En Desvallées, A (organizador). Bary, M. y Wasserman, F. (directores) (1994) “*Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*”. Mâcon: Editions W. vol. 2, 1994: 220-223.

Lloveras, Eli; Martínez, Rubén; Piazueto, Clara; y Rowan, Jaron (2009). *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Maggi, M. (2004). *Gli ecomusei in Piemonte. Situazione e prospettive*. en *Quaderni di Ricerca*, Nº 103., Torino: Istituto Ricerche Economico Sociali del Piemonte (IRES).

Maure, M. (1994) [1984]. «Identité. Écologie, participation: nouveaux musées, nouvelle museology», en DESVALLÉES, A. (org.). BARY, M. y WASSERMAN, F. (dirs.): *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 2, pp. 85-91.

Maure, M (1995). *La nouvelle museologie – qu’est-ce-que c’est ?*. ICOFOM Study Series nº 25, Museum and community vol. 2. *Museology and New Museology – Rhetoric or Realities*. Stavanger (Noruega). 1995: 127-132.

Mayrand, P. (2004). *Haute-Beauce. Psychosociologie d’un écomusée*, Cadernos de Sociomuseologia, nº 22, Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Mayrand, P. (2010). «Une position personnelle sur l’écomusée: de 20 principes», en *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 38, edición especial para la XXII Conferencia General de ICOM (Shangahai, noviembre de 2010), Lisboa: Universidad Lusófona.

Navajas Corral, Ó (2010). *Global models for concrete realities*. Cuadernos de Sociomuseologia, nº 38. Edición especial para la XXII Conferencia General de ICOM (Shangahai, noviembre de 2010. Universidad Lusófona, Lisboa. 2010: 103-132.

Navajas Corral, Ó. (2019). *Ecomuseums in Spain: an analysis of their characteristics and typologies*. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 7:1 (2019), p. 7-26.

Navajas Corral, Ó. (2020). *Nueva Museología y Museología. Una historia narrada desde la experiencia española*. Gijón : Éd. Trea

Ohara, K. (1998). «La imagen de Ecomuseo en Japón», en *Amigos del Pacífico*, vol. 25 nº 12, pp. 26-27.

Ohara, K. (2008). «What have we learn and should learn from Scandinavian Ecomuseums? A study on museological way to make sustainable community», en *Journal of Japan Ecomuseological Society*, nº 13, 2008, 3, pp. 43-51.

Ostrom, E. (2011). *El gobierno de los comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, Universidad Nacional Autónoma de México.

Riva, R. (2008). Il metaprogetto dell'ecomuseo, Segrate: Collana Studi Progetti.

Santacana I Maestre, J; Hernández Cardona, F. X, (2011). *Museo de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*. Editorial Trea. Gijón.

Sierra Rodríguez, X. C (1999). *Museos y patrimonio etnológico. Una propuesta para el desarrollo: los casos de Allariz y Vilar de Santos*. En AA. VV (1999). *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Granada. Pp: 192-211.

Varine, H., de (1978). L'écomusée. En *Gazette*, spring/printemps, 1978: 29-39.

Varine, H., de. (1979). *Los Museos en el Mundo*. (1979). Salvat Editores. Biblioteca Salvat de Grandes temas. Barcelona.

Varine, H. de (1991). *L'initiative communautaire. Recherche et expérimentation*, Savigny-le-temple (Francia): Collection Museologia, Difusión Presses Universitaire de Lyon, Éditions W, M.N.E.S.

Varine, H. de (2005). *Les racines du futur. Le patrimoine au service de development local*, Montreuil (Francia): ASDIC.

Varine, H. de (2006). «The origins of the new museology concept and of the ecomuseum word and concept, in the 60s and the 70s», en

Communication and Exploration, Guiyang (China), Actas del foro *Communication and Exploration*. Foro Internacional de Ecomuseos celebrado en Guiyang (China) del 1 al 4 de junio de 2005, pp. 53-58.

Vera, F. (coord.) (1997). *Análisis territorial del turismo. Una nueva geografía del turismo*. Barcelona: Ariel.

La musealización de los conflictos históricos en España: museos y espacios de memoria en la Batalla del Ebro ¹¹⁶

Xavier Roigé

Universitat de Barcelona, España

<https://orcid.org/0000-0002-9877-6012>

1. Introducción. Museos y espacios de memoria

En todo el mundo, en las últimas décadas ha proliferado la creación de museos y espacios de memoria (Ashwort & Hartmann, 2008; Crane, 2000). Los museos y otras formas de representación similar (centros de interpretación, monumentos, etc.) son, en este sentido, uno de los elementos que más han contribuido a estructurar las memorias de la comunidad, y los museos de memoria han tenido un rol fundamental para la construcción de las memorias colectivas en relación a hechos históricos como el holocausto (Young, 1989), el rol de Francia en la Segunda Guerra Mundial (Walsh, 2001), la revisión del pasado comunista en los países del Este de Europa, o los museos dedicados al recuerdo y la condena de la represión en las dictaduras latinoamericanas. En todo el mundo, la memoria de la guerra ha sido utilizada para la realización de proyectos museológicos que responden a diversos objetivos de tipo histórico, de tipo político, de memoria local y turística. En todo caso, la musealización de los conflictos, en los últimos años, ha tenido un cambio fundamental. Como señalan Serra y Fernández (2003:465), el componente ideológico (patriotismo, sacrificio, valentía) ha cedido frente al análisis histórico (conocimiento de los hechos, presentado el conflicto humano con toda su crudeza) y sobre todo en cuanto a los aspectos emotivos: transmitir las emociones, la empatía con las víctimas, es la premisa fundamental de las narrativas y museografías utilizadas. Este cambio de perspectiva es

¹¹⁶ Este texto forma parte del proyecto de investigación “Patrimonio inmaterial y museos ante los retos de la sostenibilidad cultural” (PID2021-123063NB-I00). Agencia Estatal de Investigación, cofinanciado por la Unión Europea.

trascendental y tiene que ver con diversos aspectos, entre ellos el cambio de perspectiva de la valoración de las guerras, el tiempo transcurrido desde el conflicto y el uso turístico de estos espacios, que obliga a redefinir sus discursos, objetivos y museografías (Wahnich, 2005; Williams, 2007). Se ha pasado, como indicábamos en otro artículo, de la erección de monumentos de piedra a nuevas formas de musealización que tienen en cuenta sobre todo el patrimonio inmaterial, aunque con estrategias políticas, museológicas y museográficas muy diversas (Roigé, 2016).

La patrimonialización y musealización de espacios y museos de memoria es uno de los grandes desafíos en la museología contemporánea, pues se trata de espacios difíciles de explicar y de gestionar por razones políticas, narrativas, museológicas y patrimoniales. Políticamente, porque la gestión de la memoria del pasado es siempre compleja al tratar de un pasado que se reconoce como significativo en el presente, pero que también es contestado e incómodo para la sociedad o el estado que la promueve. Ello da lugar a debates políticos en todos los casos, para decidir aspectos como si deben abrirse al público o no estos espacios y la narrativa qué deben contener, lo cual tiene que ver siempre con las políticas de memoria de cada país. Pero aparte de las cuestiones políticas, la representación de este pasado plantea problemas prácticos sobre cómo exponer, representar y explicar los hechos traumáticos. Los museos utilizan sobre todo objetos que actúan como testigos del pasado, así como la posibilidad de ver espacios que transmitirán "el espíritu del lugar" según la expresión de Viel (1994). Sin embargo, como los espacios y los objetos no son suficientes, para mediar entre la memoria y el público, los museos utilizan estrategias diversas para interpretar estos espacios y objetos, ya sea a través de textos informativos, visitas guiadas, recursos multimedia u otros procedimientos muy diversos, en función de las posibilidades y los objetivos de cada museo.

En España, las iniciativas de creación de museos y sitios patrimoniales sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista son aún muy débil, como consecuencia de las débiles políticas de memoria que se han desarrollado. Mientras que durante los años de la transición democrática, tras la muerte de Franco en 1975, se instauró una memoria pública que se basaba en la estabilidad democrática promoviendo la "reconciliación" de los antiguos enemigos, a partir de

la Ley de Memoria Histórica de 2007 se produjo un cierto cambio de perspectiva, con políticas de reconocimiento de las víctimas promovidas por asociaciones cívicas, partidos políticos, instituciones culturales y, sobre todo, por el propio Estado y los gobiernos regionales. Con todo, a excepción de algunas zonas -como en Cataluña- la creación de museos y centros de interpretación ha sido escasa y siguen sin existir grandes museos nacionales o regionales sobre la Guerra Civil y el franquismo, un elemento que nos parecería fundamental para la gestión de la memoria pública del conflicto.

Así y todo, sí hay numerosas iniciativas en espacios en los que ocurrieron algunos conflictos, sobre todo en Cataluña, lo que se ha traducido en una red de espacios patrimoniales musealizados, de museos y de centros de interpretación, creados en los últimos quince años. Nos parece pertinente analizar estos espacios, las políticas que los han creado y sobre todo los aspectos museológicos y patrimoniales. ¿Cuáles han sido los principales problemas y debates políticos que se han generado en la apertura de estos espacios? ¿Qué relatos contienen? ¿Qué recursos museográficos han sido implantados? ¿Cuáles son los discursos y narrativas que contienen y los principales debates que generan? ¿Qué problemas se presentan en la gestión de los espacios? ¿Cuál es la respuesta e interés de los públicos y a nivel turístico? En este trabajo, tras reflexionar a nivel general proponemos analizar un ejemplo de musealización: los espacios y museos creados en la zona de la Batalla del Ebro. En esta zona se produjo la batalla más importante y decisiva de la Guerra Civil, y se han creado más de treinta espacios memoriales, incluyendo centros de interpretación, monumentos, trincheras y escenarios históricos. El estudio de cómo se ha realizado el proceso de patrimonialización de los espacios de esta zona nos permitirá analizar en un caso monográfico cómo los aspectos políticos, museológicos y museográficos inciden en la creación de espacios patrimoniales.

2. Políticas de memoria y musealización de la Guerra Civil española

Como hemos indicado, y al contrario de lo que sucede en otros países, en España son muy pocos los museos y centros de interpretación dedicados a los conflictos de su historia, en concreto en

relación con la Guerra Civil (Acosta, del Río, 2008; Cuesta, 2008). A nuestro entender, las causas de esta escasa presencia son de cinco tipos. En primer lugar, por la falta de un consenso sobre la interpretación del pasado, con una clara oposición por parte de los partidos conservadores a las iniciativas de memoria, considerando que debe prevalecer una política de reconciliación y cierre del pasado, siguiendo las líneas que se instauraron durante la transición democrática tras la muerte de Franco. Así, el líder del partido conservador Partido Popular criticaba la nueva Ley de Memoria histórica instaurada en el 2022 indicando que “hace 80 años nuestros abuelos y nuestros bisabuelos se pelearon y no tiene sentido vivir de los réditos de lo que hicieron nuestros abuelos”. En segundo lugar, por la propia herencia del período de la dictadura, ya que el propio franquismo mantuvo una política muy tímida de construcción de monumentos, sin crear muchos memoriales en los campos de batalla, a pesar de su victoria militar. Los monumentos levantados por la Administración fueron escasísimos, y los que se construyeron fueron generalmente iniciativas de excombatientes. Como dicen Santacana y Hernández (2006:236), esta falta de musealización de la Guerra Civil no fue fruto de la casualidad, sino de una política de ocultación del desastre y de los muertos que el régimen practicó desde el primer momento. Esta política continuó durante la Transición democrática, entonces incrementada por el hecho de que no querían hacerse ni monumentos ni museos de uno u otro signo. En tercer lugar, por las dificultades de construcción de un discurso sobre la Guerra Civil. La mayor parte de los museos existentes dedicados a la memoria histórica en distintos países cuenta con un discurso unilineal y claro en la que se denuncia uno de los bandos por su totalitarismo, genocidio o represión. En España, al tratarse de un conflicto civil, los museos dedicados al tema se presentan con frecuencia como centros de paz y de reconciliación, lo que hace difícil crear un discurso museológico claro (Roigé, 2013). En cuarto lugar porque, como consecuencia del franquismo y de la visión de la guerra, una generación dejó de hablar de la Guerra a las generaciones siguientes, de manera que parte de las generaciones actuales no han recibido una transmisión en términos de memoria histórica por el conflicto civil, hasta el punto de que el interés por estos hechos es muy bajo. También el tratamiento escolar de la Guerra Civil y del franquismo es de bajo perfil, y los currículos

escolares inciden muy poco en ese período histórico, e incluso el tema deja de tratarse en beneficio de otros temas o para no generar debates en clase. Finalmente, también debe destacarse el hecho que la musealización no genera, como en otros países (Lighth, 2000), un turismo interesado por el consumo de lugares, monumentos o museos asociados con la Guerra Civil.

Para entender los procesos de memoria actuales debemos retroceder a los años de la transición democrática tras el fin de la dictadura (Roigé, 2009). Tras la muerte de Franco en 1975, se instauró una memoria pública que se basaba en la estabilidad democrática promoviendo la “reconciliación” de los antiguos enemigos. Los conflictos del pasado, en este discurso, debían ser silenciados para no reabrir viejas heridas, y la memoria sólo debía construirse a través de la reconciliación. Con el afán público por superar las fracturas entre vencedores y vencidos, el proceso de cambio político no se fundamentó sobre el conocimiento oficial de las responsabilidades y sobre la asunción moral de las culpas. La memoria colectiva se sustentó en un deseo de superar el pasado a favor de la convivencia en el presente (Cardús, 2000). Los diferentes Gobiernos democráticos desarrollaron – como señala Gálvez (2008) unas políticas de memoria de bajo perfil, atenuando en la mayor parte de los casos las demandas y necesidades más perentorias de las víctimas del franquismo, pero sin mayor incidencia en el plano social y político. Eran, en cierta manera, unas políticas del “olvido”, considerado necesario como garantía de estabilidad democrática, eliminando el pasado en aras de un presente y de un futuro a construir (Dakhilia, 1990). Como señala Narotzky (2006), más que ‘silenciar’ el pasado, la historia oficial de la Transición “producía una igualación de responsabilidades al distribuir la ‘culpa’ entre las partes en conflicto, fundamentalmente entre los sindicatos obreros, partidos republicanos y partidos ‘de clase’ y las distintas fuerzas rebeldes (fascistas, militares, terratenientes, industriales, banqueros, etc.)”. La política de memoria se limitó a la retirada de los símbolos franquistas de las calles (estatuas de Franco, nombres de calles, monumentos a los caídos), aunque de forma desigual y muchos monumentos aún persistieron. Por todo ello, la creación de museos o de monumentos a las víctimas republicanas fue mínima, limitándose a iniciativas particulares o por parte de algunas asociaciones.

Aunque los elementos básicos de esta política de memoria no variaron substancialmente, desde el año 2000, la memoria antifranquista ganó espacio social y político, en una narración que identificaba la responsabilidad de la guerra con el golpe de estado franquista (Scagliola, 2006). Desde entonces, se sucedieron en España un número creciente de proyectos de recuperación de la memoria histórica, con un discurso contrario a la historia oficial del franquismo, pero también contrario a la historia oficial generada durante la Transición (Aguilar, 1996; Roigé, 2009). Estas políticas de reconocimiento de las víctimas fueron promovidas por asociaciones cívicas, partidos políticos, instituciones culturales y, sobre todo, por el propio Estado y los gobiernos regionales. La multiplicación de actuaciones en relación con la memoria (como exhumaciones, demandas judiciales, eliminación de simbología fascista, musealización de lugares de la memoria) y la configuración de las primeras políticas públicas de la memoria, iniciaron una nueva etapa que tiene por fin conquistar el “derecho de la memoria democrática” (Gálvez, 2008).

Esta etapa estuvo marcada, sobre todo, por el debate público y posterior aprobación de la primera Ley de Memoria Histórica (2007). La negociación, tramitación de la Ley se hizo en el contexto de fuertes debates políticos. Con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica (2007)¹¹⁷, se iniciaron distintas acciones de musealización y reparación a las víctimas, con proyectos para recuperar la memoria histórica, situada en contra de la historia oficial de Franco, pero también contra una historia oficial generada durante la transición (Aguilar, 1996), iniciando una nueva etapa de *memoria democrática*” (Gálvez, 2008:199). Los sectores más conservadores criticaron el hecho de que la Ley suponía romper el acuerdo consuetudinario al que se llegó durante los años de la Transición política, en especial con la elaboración de la Constitución de 1978, donde se reconocía un sistema democrático a cambio de silenciar el pasado. Por otra parte, algunos sectores criticaban que la Ley, a pesar de reconocer y ampliar derechos a quienes sufrieron persecución o violencia durante la guerra y la represión franquista, no otorgaba la condición jurídica de víctimas a las

¹¹⁷ Ley de Memoria Histórica de España. 31 de octubre de 2007. BOE» núm. 310, de 27/12/2007. <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52/con> [consulta: 6-12-2022]

personas represaliadas, ni se aplicaba una consideración de delitos a la represión franquista. La Ley fija sólo una “reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar”, sin consecuencias penales ni económicas, apelando de nuevo al denominado “espíritu de la transición” y al modelo constitucional de convivencia. En este sentido, se indica que “la presente Ley quiere contribuir a cerrar heridas todavía abiertas en los españoles y a dar satisfacción a los ciudadanos que sufrieron, directamente o en la persona de sus familiares, las consecuencias de la tragedia de la Guerra Civil o de la represión de la Dictadura. Quiere contribuir a ello desde el pleno convencimiento de que, profundizando de este modo en el espíritu de reencuentro y de la concordia de la Transición, no son sólo esos ciudadanos los que resultan reconocidos y honrados sino también la Democracia española en su conjunto”.

La diferente aplicación de la Ley en las distintas regiones y administraciones implicadas ha comportado que las iniciativas patrimoniales hayan sido muy desiguales según los diversos gobiernos regionales. En Cataluña se creó en el 2007 el denominado Memorial Democràtic, “una institución que fomentará el conocimiento histórico de la lucha por la democracia en Cataluña, con la finalidad de garantizar el derecho cívico de la memoria”. Este organismo ha centrado sus acciones, en la elaboración de censos de personas desaparecidas durante la Guerra, en la obertura de fosas comunes para la identificación de cadáveres, y en el homenaje a las víctimas directas o indirectas de la Guerra Civil, mediante instalaciones artísticas y señales explicativas en los cementerios y zonas donde hay enterradas víctimas del conflicto. Uno de los objetivos más importantes de este organismo público ha consistido en la potenciación de una red de espacios de memoria, con el objetivo de “rescatar del olvido o del ámbito estrictamente privado el patrimonio memorial colectivo e incorporar estos lugares al espacio público catalán (...) espacios que permitirán explicar de forma rigurosa y pedagógica este pasado y aportar nuevos elementos a la memoria democrática” (Vinyes et al., 2004).

Esta Red cuenta con 150 espacios de memoria, incluyendo museos y centros de interpretación. Sus actuaciones más destacadas se centran en dos zonas: en la zona de la frontera de Francia, donde se produjo el exilio de los republicanos españoles y en la Batalla del Ebro

(que trataremos monográficamente en este artículo). En el caso de la frontera, en el 2008 se creó el *Museu Memorial de l'Exili* (Museo Memorial del Exilio, MUME) en la población fronteriza de La Jonquera. El Museo pretende explicar la memoria del exilio republicano, un equipamiento que, según la definición del propio museo, “se ha convertido en un elemento de referencia fundamental del imaginario catalán colectivo contemporáneo”. Su objetivo, según su proyecto, consiste en “dar dignidad a las víctimas y explicar a las nuevas generaciones *los costes históricos y humanos que representaban la lucha por la democracia*”. En cuanto al contenido, el museo incluye una exposición permanente dividida en cinco áreas: 1) Exilio: pasado y presente; 2) Guerra, derrota y retirada; 3) La diáspora; 4) La experiencia del exilio; 5) El legado del exilio. El MUME se ha convertido en el eje de un territorio de memoria transfronterizo centrado en la puesta en valor de un pasado común, sobre todo por el hecho de haber establecido lazos con proyectos memoriales impulsados tanto desde el marco institucional como desde de la sociedad civil de ambos lados de la frontera a través de diversos proyectos europeos (Font, 2017). En el MUME, como señalaba su director, “no hay un tono de condescendencia reconciliatoria. Más bien quien recorre el sentido de la visita de la exposición permanente se encuentra con un discurso marcadamente antifranquista y filodemocrático (...) El propósito primordial es tejer una contramemoria que recoja el cúmulo de luchas contra la dictadura franquista y que ponga en valor los movimientos y actitudes a favor de la democracia y los derechos humanos (Font, 2017:127). En el mismo sentido, pero en una circulación a la inversa, la Cárcel-Museo de Sort narra la experiencia de los casi 60.000 fugitivos de la ocupación alemana en Francia que siguieron las rutas de la libertad hacia España. El museo pretende extrapolar la experiencia de la memoria a las circunstancias actuales: “el redescubrimiento de las difíciles experiencias vividas por tantas personas en aquella Europa convulsa de la primera mitad del siglo XX nos recuerda, a los europeos del nuevo siglo, la larga lucha y los sacrificios que han sido necesarios para construir una sociedad democrática que quiere creer en los valores de la cultura de la paz y de la convivencia, que nunca se alcanzaron de manera definitiva. Y nos enfrenta a nuestra propia historia, cuando aún son muchos los que intentan encontrar la paz al otro lado de una frontera.”

Fuera de Cataluña, otro museo destacado es de Guernica, una ciudad convertida en símbolo de los horrores de la guerra. El Bombardeo fue un ataque aéreo realizado el 26 de abril de 1937 El bombardeo que destruyó la ciudad el 26 de abril de 1938 fue realizado por la "Legión Cóndor" alemana y la "Savoia" italiana, que combatían en favor del ejército franquista, lo que comportó que en un par de horas se destruyese el 70 % de los edificios de la ciudad y muriesen 2.000 personas. El hecho tuvo un gran impacto en su época, al tener la población un fuerte significado cultural como sede de la Casa de Juntas (histórico lugar de reunión de las asambleas que regían Vizcaya y sede de su archivo histórico) y el anexo Árbol de Guernica, símbolo ancestral del pueblo vasco. Picasso se inspiró en esta destrucción masiva (de hecho la primera destrucción indiscriminada masiva de una ciudad por bombardeo) para pintar una de sus pinturas más conocidas, el Guernica, que expuso por primera vez en el pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Para recordar ese hecho en 1998 se abrió un museo en la población, aunque fue totalmente renovado y se le dio el nombre actual en 2003, el Museo de la Paz de Guernica. Se trata de un museo que pretende ser atractivo y dinámico, “un museo para sentir y vivir, un escenario en el que la historia de la mano de la emotividad y de la empatía nos ensancha el camino a la reconciliación, un lugar para pensar que a la paz podemos darle forma entre todos”¹¹⁸.

A pesar de la creación de todos estos museos y espacios patrimoniales, varios problemas no fueron solucionados con este proceso. Primero, y en cuanto a museos, el problema más importante es el hecho de que no se ha construido ningún gran museo de carácter general dedicado a la Guerra Civil o al franquismo. Todos los museos existentes, y los proyectados, se refieren a batallas o a aspectos concretos, centros que tienen una función importante y muchos con excelente calidad, pero faltan centros que pueda tener una función más general. Además, casi todos los museos se refieren a la dictadura, mientras que la musealización de espacios dedicados al franquismo son prácticamente inexistentes. En segundo lugar, la victoria del conservador Partido Popular en el 2011 volvió a enfriar la política

¹¹⁸ Web del Museo de la Paz. <https://www.museodelapaz.org> (consulta: 21-02-2022)

pública de memoria y la creación de nuevos museos o espacios conmemorativos quedó muy reducida, limitándose considerablemente los presupuestos dedicados a la memoria histórica¹¹⁹. En tercer lugar, la Ley no solucionó algunos problemas como la presencia de monumentos franquistas, en especial la existencia del Valle de los Caídos, un monumento franquista de grandes dimensiones, un inmenso mausoleo excavado bajo la roca, con una cruz de 150 metros de altura, construido entre 1940 y 1958, en buena parte por prisioneros republicanos. Ese monumento -una apología del fascismo- permanece como símbolo de una memoria aún sensible y de difícil ubicación en la España democrática de hoy (Leizaola, 2007). Bajo la custodia de una comunidad benedictina, allá fueron sepultados 33.000 cadáveres procedentes de ambos bandos con escasa identificación, y allá fueron también enterrados el propio Franco y el fundador del partido fascista español, José Antonio Primo de Rivera. A pesar de la prohibición de celebrar actos franquistas, el lugar pervive como un símbolo franquista y como un elemento de difícil gestión democrática, con lo que representa el entierro conjunto de víctimas de ambos lados, junto al propio dictador, y con todo un conjunto monumental de estatuas de simbología franquista.

A partir del 2018, con el acceso de nuevo del Partido Socialista al poder se volvió a activar la política de memoria, con el gesto simbólico más importante de quitar de su tumba al general Franco en el Valle de los Caídos. En el 2022, una nueva Ley de Memoria ha sido promulgada por una iniciativa de la coalición gubernamental progresista, y de nuevo con la oposición de los partidos de derecha, que consideraron que “es una ley ideológica que reabre los rencores de la Guerra Civil”¹²⁰, manifestándose a favor de una política de

¹¹⁹ En el 2012, tras la llegada al gobierno de Mariano Rajoy, conservador, se vanaglorió de destinar “0 euros” a la aplicación de la Ley de Memoria histórica”. “La Ley de Memoria histórica, culminación de la transición”, La Vanguardia, 16-10-2022 (consulta: 6-12-2022) <https://www.lavanguardia.com/politica/20221016/8569415/ley-memoria-democratica-culminacion-transicion.html>

¹²⁰ “Feijóo, sobre la Ley de Memoria Democrática: “No tiene sentido vivir de los réditos de lo que hicieron nuestros abuelos”. *El País*, 7-11-2022 <https://elpais.com/videos/2022-11-07/video-feijoo-sobre-la-ley-de->

“reconciliación” y de “olvido” de lo ocurrido en la Guerra, y prometiendo su derogación si llegaban al poder, afirmando que “deben dejarse los muertos en paz”¹²¹. La nueva Ley implica algunos avances simbólicos, como la declaración del régimen franquista como ilegal (y todas las condenas durante la dictadura) y el hecho de abrir la puerta a la condena de posibles vulneraciones de derechos humanos tras la aprobación de la Constitución de 1977. Asimismo, se pretende resignificar el Valle de los Caídos, que pasará a llamarse oficialmente Valle de Cuelgamuros, y se señalan medidas para que deje de ser un lugar de memoria franquista, al mismo tiempo que se señalan medidas para retirar de los espacios públicos los símbolos que sean “contrarios a la memoria democrática”. Por otra parte, se indica también la necesidad de incrementar los espacios de memoria democrática.

3. La Batalla del Ebro. Un patrimonio olvidado durante muchos años

Pasemos a nuestro caso de estudio. La Batalla del Ebro (entre julio y noviembre de 1938) fue un momento decisivo de la Guerra civil española (1936-1939), puesto que las tropas republicanas consiguieron inicialmente un significativo avance que hizo pensar que el resultado del Guerra podía variar, avance que posteriormente fue rechazado y acabó con una importante victoria del Ejército franquista, que comportó definitivamente la derrota republicana. Los efectos de la batalla fueron, asimismo, muy importantes: casi 200.000 soldados participaron en ella, entre 16.500 y 21.500 personas murieron y 64.000 personas resultaron heridas (Hugh, 2018). Todo ello contribuyó a crear una épica de la Batalla, por parte de ambos bandos, y también por parte de una población local que mantiene aún un recuerdo muy vivo de unos enfrentamientos que se desarrollaron en las mismas poblaciones, con una crudeza extrema. La Batalla es, por

memoria-democratica-no-tiene-sentido-vivir-de-los-reditos-de-lo-que-hicieron-nuestros-abuelos.html?autoplay=1 (consulta: 6-12-2022)

¹²¹ “Feijóo, sobre la exhumación de Queipo de Llano: “La política debe dejar a los muertos en paz”. *El País*, 3-11-2022 (consulta: 6-11-2022) <https://elpais.com/espana/2022-11-03/feijoo-sobre-la-exhumacion-de-queipo-de-llano-la-politica-debe-dejar-a-los-muertos-en-paz.html>

tanto, un símbolo de la victoria para el franquismo, pero también una referencia clara de la cultura antifranquista democrática (Castell & Falcó, 2004; Castell, 2000). Otros elementos contribuyeron a situar esta batalla desde una cierta epopeya, en especial el hecho de que participasen numerosos brigadistas internacionales, voluntarios que luchaban a favor de la República y que fueron obligados a partir en plena Batalla internacional mediante el Pacto de Múnich, acuerdo internacional de no injerencia que contribuyó a desequilibrar la batalla a favor de Franco. Otro hecho destacable fue la movilización por parte de la República de los jóvenes que tenían sólo diecisiete años y que fueron enviados al frente de la Batalla del Ebro con escasa preparación militar.

La memoria de la Batalla del Ebro, durante los años del franquismo, tuvo tres componentes distintos, que podríamos denominar la memoria “oficial”, la memoria “silenciosa” y la memoria “familiar” (Roigé, 2011). La memoria oficial, construida durante la dictadura franquista, se basó en la idea de la conmemoración de las gestas y de los muertos por parte del bando ganador. Se construyeron distintos monumentos en los espacios claves de la batalla, algunos a cargo del propio régimen franquista y otros por iniciativas particulares, aunque la patrimonialización de los espacios fue muy tímida. En 1953, se erigió un monumento en el que había sido el puesto de mando del propio Franco (Coll de Moro, Gandesa) que por su ubicación junto a la carretera nacional constituía un punto de parada habitual, hasta el punto de ser conocido como “el mirador de Franco”. En las distintas poblaciones del conflicto existían cruces y placas con los nombres de los “caídos por Dios y por España” de la población, y también se realizaron lápidas o monolitos a aviadores alemanes o italianos que murieron durante el conflicto. su interior, se pueden ver dentro del recinto placas y cruces conmemorativas dedicadas a los soldados de los dos ejércitos. Los excombatientes del Tercio de Requetés de la Virgen de Montserrat, carlistas catalanes que combatieron junto a Franco, erigieron un monumento en 1968 en el espacio conocido como Quatre Camins, escenario de duros enfrentamientos. Se trata de un conjunto monumental formado por tres elementos: en una colina un monumento a los combatientes franquistas, otro monumento en otra colina a 300 metros donde lucharon los republicanos (con un monolito-osario) y un via crucis que

forma un camino entre las dos colinas (con una inscripción que, en catalán, dice: “*Vía crucis de Quatre Camins. Símbolo de reconciliación, perdón y paz. Hermandad del Tercio de Montserrat*”). Este monumento, no retirado oficialmente, ha sido fuertemente vandalizado en los últimos años, y el espacio se encuentra muy deteriorado, a pesar de ser uno de los primeros que se erigieron con un carácter expiatorio. En algunos cementerios de la zona, como en Gandesa o El Pinell de Brai se ubicaron lápidas con la lista de las personas enterradas, y también se ubicaron diversos monolitos o cruces dedicados a soldados concretos, divisiones del ejército o a combatientes alemanes o italianos que lucharon a favor de Franco. En la actualidad hay un inventario de cerca de sesenta de estos monumentos, una buena parte de los cuales han sido retirados o bien han sido vandalizados y destruidos.

La memoria oficial contrasta con la memoria del silencio. Casi dos generaciones, quienes lucharon o vivieron la batalla de cerca en sus propios pueblos, y sus descendientes, consideraron la Batalla como un hecho a olvidar, que no debía ser recordado. En las poblaciones que vivieron el conflicto esta idea se impuso a nivel social y llegaba hasta el punto de no hablar de ello de una generación a otra. Junto a ella, no obstante, existía una memoria familiar que transmitía historias y hechos aislados, y que estaba presente de una forma u otra en las frecuentes ocasiones en que se encontraban en los campos restos de material bélico que era conservado en muchas casas. La fuerte presencia de materiales de guerra en los campos hacía que los campesinos encontrasen con frecuencia al cultivar los campos restos diversos del material, incluyendo restos humanos e incluso bombas sin explotar. Las excursiones en bicicleta a los refugios formaban parte de una de las distracciones de los jóvenes, a pesar de la prohibición familiar por su “peligro”. Esta memoria familiar se explicaba de forma siempre privada y no sólo por miedo al régimen franquista, sino sobre todo por las posibles implicaciones locales o de enfrentamientos entre personas o familias que habían permanecido en uno u otro bando.

La zona de la Batalla presenta, por tanto, un destacado interés histórico y museológico, y también por su posible impacto turístico en unas comarcas económicamente deprimidas. Con todo, y a pesar de las posibilidades de la zona, la musealización se demoró considerablemente y distintas iniciativas fueron fracasando por el desinterés de la Administración y por el propio contexto de la memoria

histórica que hemos presentado anteriormente. Tras la muerte de Franco, y el inicio del proceso democrático, la Guerra Civil continuó siendo un tema tabú a nivel público, y en el caso del territorio de la Batalla del Ebro no hubo ningún proceso público para crear espacios de memoria ni mucho menos museo. A pesar de las posibilidades de la zona, la musealización se demoró considerablemente y distintas iniciativas fueron fracasando por el desinterés de la Administración y por el propio contexto de la memoria histórica que hemos presentado anteriormente. A pesar del recuerdo de la Batalla, del proceso democrático y de la necesidad de reparar a las víctimas y a sus descendientes, no hubo ninguna política de memoria en España y, por supuesto, tampoco en nuestra zona de estudio. Sólo hubo una serie de iniciativas de tipo particular, a cargo de diversas asociaciones, concretándose sobre todo en la realización de monumentos. El recuerdo de la Batalla, y su fuerte significado simbólico marcó diversas iniciativas de patrimonialización y recuperación de sitios históricos a partir de finales de los años 1980, aunque no sería hasta el siglo XXI en que las iniciativas proliferaron: en la actualidad hay más de cuarenta lugares visitables relacionados con la Batalla del Ebro, entre espacios históricos, memoriales y museos.

4. La patrimonialización de la Batalla del Ebro

Las intervenciones en estos espacios han surgido de iniciativas diversas, algunas privadas, otras a cargo de asociaciones y otras públicas, lo que implica no sólo diversas narrativas, sino también diversas formas de exponer o de hablar del conflicto. Veamos estas distintas iniciativas.

4.1 Los monumentos

Las primeras formas de intervención patrimonial fueron los monumentos. A los monumentos franquistas, que no serían retirados hasta muchos años después (y algunos aún permanecen), en los años ochenta del siglo XX se comenzaron a erigir monumentos conmemorativos desde la perspectiva republicana. En 1989 por iniciativa de los supervivientes de la llamada Quinta del Biberón (la última quinta llamada a filas, con sólo 16 años) crearon un primer

monumento en un lugar emblemático, en la denominada cota 705 de la Sierra de Pàndols, en un espacio en que los republicanos resistieron durante muchos días y que tiene un especial significado simbólico. El monumento, que aún permanece, consta de un monolito con un símbolo de paz y una inscripción en catalán que dice: “La Quinta del Biberón 1941 a todos los que combatieron en la Batalla del Ebro”. A pesar de ser erigido por combatientes del bando republicano sorprende el hecho de su contenido dedicado a los combatientes de ambos lados. La idea de la reconciliación, de acuerdo con el espíritu de la memoria de la Transición, presidía todas las actividades y también las tímidas iniciativas que se iniciaron. Junto al monumento, en una pared hay distintas placas -incorporadas posteriormente- con dedicatorias concretas a combatientes republicanos, brigadistas internacionales o colectivos concretos de sindicatos o partidos políticos. Con frecuencia, estas placas son destruidas o vandalizadas por partidarios del franquismo. En este sitio se hace también actualmente un acto de homenaje a los miembros de la Quinta del Biberón, de los cuales ya restan muy pocos y tienen una avanzada edad.

El número de monumentos fue incrementándose durante los años ochenta y noventa. En 1988 en Corbera d'Ebre (destruida por los bombardeos de la batalla en 1938), se instalaba una escultura del artista Joan Brossa denominada “La bota” en recuerdo de “todos los combatientes que defendieron las libertades de Cataluña ante el fascismo”, y por lo tanto con un claro contenido antifascista.

La gestión de los monumentos presenta una cierta complejidad, por la pervivencia de monumentos de características muy distintas, incluso perviviendo algunos de carácter franquista, la mayoría actualmente vandalizados o destruidos. Con todo, permanece el monumento más destacado, en la población de Tortosa, una inmensa escultura de más de 26 metros inaugurada en 1966. A pesar de que los elementos más abiertamente franquistas han sido retirados, existe un largo conflicto en torno a la necesidad de su retirada. Diversos intentos para retirarlo han sido detenidos por sentencias judiciales o por un referéndum entre los habitantes de la población que votaron mayoritariamente a favor de su mantenimiento (2016), incumplándose la Ley de Memoria histórica y el acuerdo del Parlamento catalán para su retirada. Los monumentos, por tanto,

siguen un elemento de confrontación y de disputas entre narrativas diversas.

4.2 La musealización y preservación de las ruinas de una población destruida

Como hemos indicado, una de las primeras iniciativas en llevarse a cabo fue en el pueblo de Corbera d'Ebre. Esta población vivió fuertemente las consecuencias del combate hasta el punto de que quedó prácticamente destruida. El pueblo antiguo quedó abandonado totalmente en los años sesenta¹²² y en los años ochenta distintas iniciativas trataron de convertirla en un elemento patrimonial como memoria de la Guerra (fig. 1). En 1988, se instaló –con motivo del cincuenta aniversario de la Batalla- una escultura de Joan Brossa denominada “La bota” en recuerdo de “todos los combatientes que defendieron las libertades de Cataluña ante el fascismo”. Se trata de un poema visual - corpóreo donde se hace un homenaje a los combatientes que defendieron las libertades de Cataluña frente al fascismo. Esta gran bota representa la opresión, la violencia y el genocidio llevado a cabo por el ejército de los nacionales, con el lema “¡Contra el olvido, somos!", que representa una contrarréplica de todos los monumentos conmemorativos de la victoria franquista. Unos años después (1995-1997), se instaló entre las ruinas un “Abecedario de la libertad” (fig. 2), consistente en veinticinco esculturas con sus correspondientes textos literarios y comenzó una política de preservación patrimonial¹²³. Entre las distintas opciones de

¹²² Resulta interesante, en este sentido, que la imagen actual de población destruida no es sólo el resultado del bombardeo, sino también de los años de abandono desde entonces. Es un claro ejemplo de los procesos de creación de patrimonio. Incluso a principios de los ochenta, distintas obras municipales destruyeron parte de la población. No fue hasta finales de los años ochenta cuando se le dió un valor patrimonial y la perspectiva de conservación cambió.

¹²³ En 1999 se creó el Patronat del Poble Vell con el objetivo de “promover iniciativas de rehabilitación y conservación del Poble Vell com a lloc històric”. ARTIMETRIA, 2009, *Poble Vell de Corbera d'Ebre. Pla director*. COMEBE. <https://www.poblevell.cat/ca/rehabilitacio/Projecte%20Poble%20Vell.pdf> (consulta: 6-12-2022).

musealización se optó por un tratamiento artístico de las ruinas, con la idea de la paz como fundamental, y sin referencias históricas a la destrucción de la población o a sus antecedentes. Las ruinas funcionan, de todas formas, como una visión del horror de la destrucción, capaz de generar sentimientos de emoción en los visitantes. Más tarde, se creó la Asociación Poble Vell de Corbera (2012), quien desde entonces gestiona la vista a estos espacios.

En 1993, el pueblo fue declarado en su conjunto como bien cultural de interés nacional por el Gobierno catalán, lo que permitió una cierta revalorización. También se restauró la iglesia, semidestruida durante la Guerra, y sin techo, consolidado su estructura (1999) y cubriéndola mediante un techo plástico (2009) que permite ver las “heridas” de la guerra y al mismo tiempo habilita el templo para la realización de actos y exposiciones. A pesar de ese interés, el número de visitantes es relativamente bajo (15.885 en el 2016)¹²⁴, aunque ha ido creciendo considerablemente en los últimos años. La visita al “Poble Vell” (fig. 1) se ha convertido en uno de los principales atractivos de la zona, a pesar de una cierta degradación y de una cierta falta de discurso expositivo, que se piensa corregir en los años próximos con proyectos de consolidación y de mejora museográfica. Desde el 2022 se ha iniciado un proyecto de rehabilitación para ofrecer una experiencia mejorada y más contenidos para que se convierta además, en un activo de dinamización turística y cultural en la comarca. Las actuaciones se centrarán en consolidar las estructuras, la restauración de pavimentos de tierra, de piedra original, el traslado del abecedario de la libertad y otros elementos escultóricos a un espacio de arte y de memoria, y no repartido entre las distintas ruinas, y la definición de un itinerario de visita para explicar *“la dimensión del pueblo borrado, para expresar, explicar y hacer entender, la cantidad de gente y casas y familias que alojaba el pueblo”*¹²⁵. El nuevo proyecto

¹²⁴ ARTIMETRIA, 2009, *Poble Vell de Corbera d'Ebre. Pla director*. COMEBE. <https://www.poblevell.cat/ca/rehabilitacio/Projecte%20Poble%20Vell.pdf> (consulta: 6-12-2022)

¹²⁵ “La rehabilitació integral del Poble Vell de Corbera d'Ebre costarà 3 MEUR i la primera de nou fases començarà a l'estiu”. Ebre Actiu, 20-12-2021. <https://www.ebreactiu.cat/ca/pagina/rehabilitacio-integral-poble-vell-corbera-ebre-costara-3-meur> (consulta: 6-12-2022)

pretende darle al conjunto una museología más explicativa del conflicto y de la vida en la población, más que un memorial artístico. Hasta ahora, en el conjunto han convivido diversas explicaciones que no acababan de ofrecer un itinerario explicativo, en gran parte por la diversidad de actores implicados (asociación, Ayuntamiento, Gobierno Catalán).



Fig. 1 Ruinas del pueblo de Corbera d'Ebre (Cataluña), destruido en 1937 durante la Batalla del Ebro y actualmente musealizado.

Fotografía: Xavier Roigé



Fig. 2 Instalación artística del denominado "Abecedario de la libertad", entre las ruinas del pueblo de Corbera d'Ebre (Cataluña), destruido en 1937 durante la Batalla del Ebro. Fotografía: Xavier Roigé

4.3 Los museos de colecciones privadas

Los actores implicados en la musealización de la Batalla del Ebro son diversos, con frecuencia mal coordinados. Distintas asociaciones y particulares han ido compilando colecciones de armas, bombas, uniformes, medallas, insignias, condecoraciones, monedas, material médico, cartas y otros objetos de la Guerra Civil, con iniciativas no institucionales que fueron las primeras que abordaron la necesidad de realizar exposiciones o pequeños museos, con muy pocos medios (Roigé, 2011). En 1999 se inauguró en la población de Gandesa el primer centro de interpretación, denominado actualmente Museu Memorial de la Batalla de l'Ebre. La exposición cuenta con materiales recogidos en el campo de batalla y objetos procedentes de coleccionistas de la propia población, y fue promovida por el Centre d'Estudis de la Batalla de l'Ebre, con el objetivo de *“dar un mensaje de paz y de concordia entre los pueblos y los hombres”*¹²⁶, a partir de la iniciativa de una asociación cívica. Contiene trincheras, proyectiles y material bélico, *“con un impresionante muestrario de todo lo que llegó a caer en esos campos de vid y olivos”*¹²⁷, así como utensilios que empleaban los soldados (cantimploras, cucharas, latas de sardina, teléfonos de campaña, palas, polainas, mochilas, máscaras de gas, cartucheras, etc.), *“objetos roídos por el tiempo que alguna vez pertenecieron a alguien, que, a lo mejor, murió mientras los usaba”*¹²⁸. El museo es una muestra de una cierta memoria local realizada a partir de objetos, y con el objetivo de “ejercer como pantalla de la paz y la concordia”¹²⁹. Tras una remodelación en el 2011, después de la

¹²⁶ Web del Centre d'Estudis de la Batalla de l'Ebre, Gandesa. <https://museu-memorial-de-la-batalla-de-lebre.negocio.site> (consulta: 6-12-2022)

¹²⁷ Olesti, I: “Paseo por la Batalla del Ebro”, *El País*, 13-07-2000 https://elpais.com/diario/2000/07/13/catalunya/963450439_850215.html (consulta: 12-05-2022)

¹²⁸ Olesti, I: “Paseo por la Batalla del Ebro”, *El País*, 13-07-2000. https://elpais.com/diario/2000/07/13/catalunya/963450439_850215.html (consulta: 12-05-2022)

¹²⁹ Monner, A. « El CEBE, referencia de la xarxa d'espais de memòria històrica de Catalunya », *Aguaita.cat*, 29-03-2022.

apertura de otros museos en la zona, la exposición se reorganizó y se centró en la memoria, para distinguirse de las otras exposiciones, presentando cinco ámbitos: la memoria de los edificios, la colección del CEBE (1.500 objetos, que incluyen objetos sanitarios, armas, objetos de hospital y la reproducción de una trinchera) , la memoria del paisaje (el impacto del conflicto en la zona), la memoria de los objetos (y su relación con la vida de los soldados y los habitantes de la zona) y la memoria de las personas (relatos de supervivientes de la batalla, del exilio y de la postguerra). Existen aún otros pequeños museos de iniciativa particular, como el Museu La Trinxera en Corbera d'Ebre, o el Museu del Terç de Montserrat (2001) en Vilalba dels Arcs, en este caso promovido por una asociación de combatientes partidarios del bando franquista.

La batalla del Ebro afectó también a Aragón y, en este caso, las iniciativas de patrimonialización son distintas y sin coordinación con las anteriores. En la localidad de Fayón existe también una denominada Asociación de Memoria Histórico Militar Ebro 1938. Esta Asociación -promovida por dos vecinos- creó un museo, con 1.000 m² y abierto en el 2012, donde se pueden contemplar piezas de artillería, ametralladoras, munición y proyectiles de todo tipo (fig. 3 y 4). También se encuentra expuesta indumentaria de la época, un puesto de mando y de comunicaciones, y ejemplares de prensa. En esta población, y también promovida por la misma asociación, se realiza anualmente una recreación del inicio de la Guerra Civil. Alrededor de 320 “soldados” ficticios simulan cómo cruzaron las tropas republicanas el río Ebro en la madrugada del 25 de julio de 1938, cuando un batallón de 600 republicanos sorprendió al enemigo y dio comienzo la Batalla del Ebro. El acto ha contado con recreacionistas procedentes de otras regiones e incluso de otros países. Utilizan trajes y armas de la época y embarcaciones de remo. Para los promotores, la Asociación Memoria Histórico Militar Ebro 1938, *“la gente, cuando ve partir de la orilla, en un día con tanto calor como en esa época, nueve embarcaciones con todo el equipamiento y todos los riesgos, ven el sacrificio que hicieron nuestros*

abuelos”¹³⁰. La actividad, que intenta emular las representaciones de recreación histórica tan frecuentes en Estados Unidos, supone una representación de los hechos militares, en la que “se cuenta con gente de ambos bandos y se recuerda las dos historias pero se olvidaron las rencillas”, según el principal responsable de la actividad, Ferragut. También señala que “todo se hace con el máximo respeto, para que nunca nadie lo vuelva a hacer”, acabando el combate ficticio con un abrazo entre vencidos y vencedores y con una cena popular. Los principales recreacionistas pertenecen a un grupo denominado “Grupo de Recreación Histórica Ejército del Ebro”, que se centra en el Ejército republicano durante la Guerra Civil española, grupo creado en el 2005 y que según sus estatutos son contrarios a *“la exaltación de la violencia ni de la guerra; nuestro grupo carece de toda intencionalidad política y no es el cauce para la expresión de ninguna ideología, posición moral o creencia religiosa”* (Carbó, 2008:202). La asociación asiste a presentaciones de libros, realiza sesiones fotográficas en refugios antiaéreos y participar en grabaciones de programas como figurantes o en grabaciones de documentales y está coordinada con otros grupos de recreacionistas.

El recreacionismo histórico (“re-enactment”), a pesar de su fidelidad a los uniformes y a las historias que explican, supone un reduccionismo de la historia y por ello Munilla y Gracia se preguntan: *“re-enactement es divertido, ¿pero es historia?”* (2002). Con todo, la afición a la representación de escenas de la Guerra Civil se está incrementando como una actividad que mientras que para algunos es una simple diversión, para otros es un homenaje a los combatientes. Como señala un miembro del Ejército del Ebro, Eloí Carbó, *“no se me ocurre mejor homenaje a mis mayores que vestir como ellos, para que se reconozcan en mí, para que vean que no les hemos olvidado, para enseñar a las nuevas generaciones que sus abuelos no eran figurones en minúsculas fotografías en blanco y negro, sino que, como nosotros, eran unos civiles vestidos circunstancialmente de caquí. Me visto como ellos en su honor y en su memoria”* (Carbó, 2008:200). En todo caso, como ocurre en otros países, la recreación del pasado supone no sólo una

¹³⁰ José Miguel Ferragut, de la Asociación Memoria-Histórico Militar 1938, organizador del evento. “La colección de dos vecinos convierte al Museo de Fayón en referente entre los espacios expositivos militares”. *Heraldo de Aragón*, 12-12-2020 (consulta: 6-12-2020)

nueva forma de patrimonialización de los conflictos, sino también una cierta desdramatización de éstos (Turner, 1990).



Fig. 3. Museo de la Guerra Civil. Fayón (Aragón). Fotografía: Xavier Roigé



Fig. 4. Museo de la Guerra Civil. Fayón (Aragón). Fotografía: Xavier Roigé

4.4 Los espacios institucionales promovidos por el COMEBE y el Gobierno catalán

La proliferación de iniciativas y su descoordinación llevaron a la creación en el año 2000 de un Consorcio para la Musealización de los Espacios de Batalla del Ebro (COMEBE), inicialmente constituida por cinco municipios de la zona, entre los que no estaban algunos de los que habían creado anteriormente iniciativas específicas, como el Ayuntamiento de Gadesa donde existía ya el CEBE que antes hemos descrito. Al constituirse el Memorial Democràtic del Gobierno catalán se dio a partir del 2005 un fuerte impulso a la creación de centros de interpretación y espacios de memoria. Dado el recuerdo vivo en la mayor parte de poblaciones de la zona, se optó –en lugar de un gran Memorial de referencia- por la creación de una red de pequeños equipamientos. Esta opción ha conseguido crear una red muy amplia de espacios, pero por el contrario al no contar con un gran centro ha dificultado la capacidad de atracción que tendría un gran centro en una zona que no cuenta con un turismo muy importante, de base fundamentalmente agrícola y con una fuerte despoblación (Roigé, 2011).

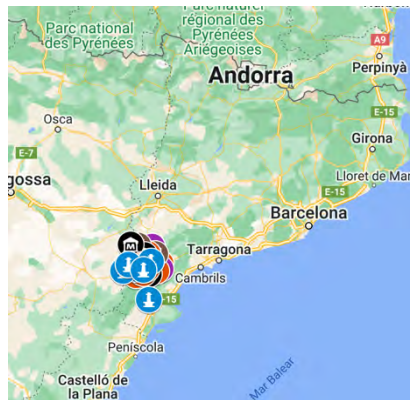


Fig. 5. Zona de ubicación de los museos y memoriales de la Batalla del Ebro

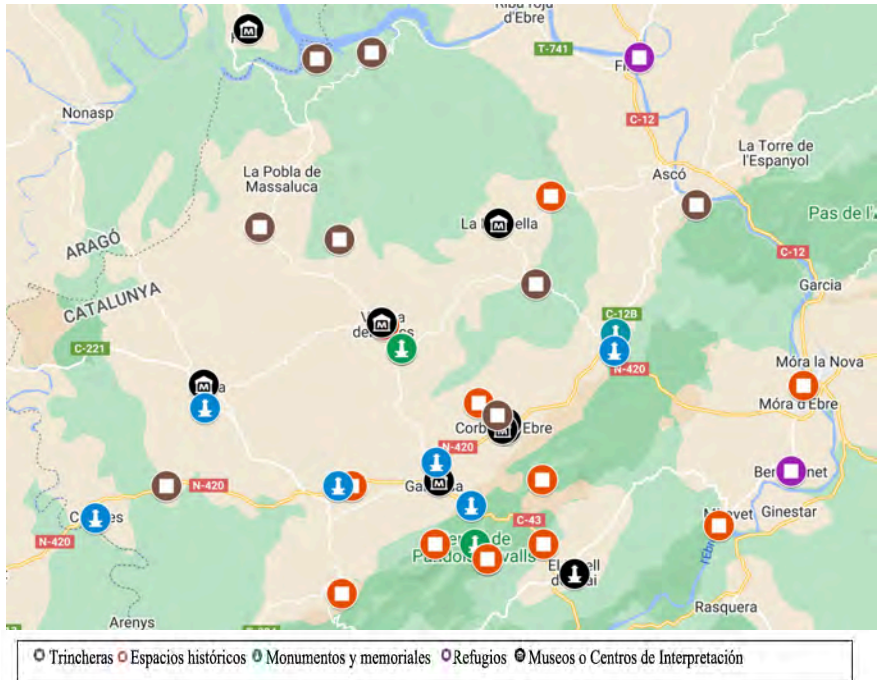


Fig. 6. Monumentos, memoriales y museos relacionados con la Batalla del Ebro.

- Trincheras Espacios históricos Monumentos y memoriales Refugios
- Museos o Centros de Interpretación

La intervención más importante es la existencia de cinco centros interpretación, creados entre 2005 y 2010, que acogen exposiciones permanentes temáticas según la especificidad de cada población en el conflicto, explicando las dimensiones bélicas y políticas (“115 días”, Corbera d’Ebre, fig. 7 y 8), la vida diaria de los soldados en las trincheras (“Soldados en las trincheras”, en Vilaba), el papel de la prensa y la propaganda (“Las voces del frente”, El Pinell del Brai), y la atención sanitaria (“Hospitals de Sang, Batea, fig. 8 y 9). La exposición más importante se ubica junto al pueblo destruido de Corbera d’Ebre, y en 400 m2 muestra el desarrollo de la batalla y una visión completa del conflicto bélico y político. Según su presentación, *“el objetivo del centro es conseguir que el visitante sea consciente de que la batalla no consistió*

solo en una serie de acciones bélicas que se desarrollaron sobre un mapa, sino que en este territorio estuvo en juego la vida, los ideales y las esperanzas de mucha gente". Aunque la exposición "*pretende transportar al visitante a los escenarios de la batalla a través de las sensaciones*" mediante "*un diálogo interno entre la necesidad de olvidar y la obligación de recordar, entre los fallecidos y los vivos, entre el pasado y el presente*", el discurso expositivo insiste en el desarrollo de los hechos con una cierta neutralidad y una detallada explicación de los hechos que le resta precisamente discurso emotivo. La exposición, con todo, cuenta con buenos recursos museográficos, incluyendo un audiovisual que recoge testimonios orales de personas de la propia población. Por su parte, los otros cuatro centros hasta el momento abiertos insisten en aspectos monográficos, con superficies de entre 95 y 140 m2. Así, en Vilalba se muestra la vida en las trincheras, tanto desde un punto de vista militar como personal ("*la incertidumbre de seguir vivo un día más, que estaba siempre presente entre los combatientes, indicando la vida cotidiana, la higiene personal, cómo comían, bebían, dormían y fumaban*") y en Batea cómo se estructuró la asistencia a las personas heridas y la diversidad de medios de ambos lados.

La existencia de todos estos centros no consigue, no obstante, unas cifras de visitantes muy elevada. Como máximo, se llegó a 12.191 visitantes entre todos los centros en el 2010, situándose en 9.031 en el 2019 en el año anterior a la pandemia, unas cifras muy alejadas de las previsiones, que contemplaban la posibilidad de alcanzar los 8.000 visitantes en el 2010 y los 60.000 en el 2015¹³¹. La mayoría de los visitantes son de proximidad: el 85,8 % proceden de Cataluña, el 6,8 % del resto de España y el 7,4% del extranjero. El centro más visitado es el Corbera d'Ebre (115 dies), con 7.071 visitantes en el 2019, mientras que los otros centros tienen un número de visitantes muy reducido: 436 (Hospitals de Sang), 717 (Internacionals a l'Ebre), 477 (les Veus del Front) y 325 (Soldats a les trinxeres)¹³². Excepto el primero, abierto

¹³¹ ARTIMETRIA, 2008, *Pla director de dels espais de la Batalla de Ebre*. COMEBE; ARTIMETRIA, 2009, *Pla de gestió i comunicació*. COMEBE (consulta: 12-05-2022)

¹³² COMEBE, *Memòria d'activitats*, 2019. <https://batallaebre.org/memories-i-plans-dactuacio/> (consulta: 12-05-2022)

todos los días, los otros sólo abren en los fines de semana y no siempre todos los fines de semana, lo cual señala las dificultades de mantenimiento de todas estas instalaciones.

Además de estos centros de interpretación, también destaca un memorial a las víctimas de conflicto, el Memorial de les Camposines (La Fatarella), creado en el 2005. El espacio recrea un búnquer y está construido sobre una antigua trinchera, y está concebido como “un monumento a todos aquellos que participaron en la batalla, sin distinción de ideologías o bandos, para superar la fractura social que comportó la Guerra Civil y que se perpetuó a través de los numerosos monumentos que, a lo largo de los años, erigieron los representantes de uno y otro bando en diferentes puntos del territorio”. El espacio consta de un depósito no abierto al público donde se recogen los restos humanos no identificados que aún hoy en día aparecen con frecuencia en la zona, incluyendo las fosas comunes que van encontrándose. Además contiene una lista con los nombres de víctimas inscritas, lo cual sirve también como espacio para que los descendientes puedan depositar flores o incluir fotografías de forma espontánea. Este espacio –según el proyecto inicial de musealización “pretende trasladar al público una atmosfera de recogimiento y reflexión sobre la muerte y el sacrificio de toda una generación huyendo de la grandilocuencia de otros espacios planteados para glorificar la guerra y sus mártires, buscando la pedagogía de la paz a través de la explicación de la guerra”. Como se observa, por tanto, la dimensión cultural del proyecto se fundamentaba en un discurso expiatorio basado en la cultura de la paz. Este tono expiatorio ha ido generando diversas polémicas sobre la idoneidad de su carácter de reconciliación (al incluir relatos de soldados de ambos bandos) y de sus características arquitectónicas. Así, en un artículo crítico, Hernández señalaba que se trata de “*un espacio vergonzoso, escondido y vandalizado... sin vigilancia*” (2008). Para otras opiniones, en cambio, sólo esta opción permite superar la complejidad del conflicto, por cuanto “*debemos manejar el pasado con el mismo cuidado con que movemos una vieja granada que no llegó a explotar en su día*”¹³³. La musealización, en todo caso responde a lo que señala Martínez-Maler (2008:51) cuando indica que el icono de la víctima es usado como un punto de consenso que resuelve una

¹³³ Alvaro, F.M.: “Sombras oxidadas”, *La Vanguardia*, 14-07-2008. (consulta: 12-05-2022)

memoria colectiva de “*conflicto fratricida*” que actúa como pantalla de protección ante otras figuras más conflictivas del pasado. Con los años, no obstante, el discurso expositivo ha ido variando. El memorial ha dejado de lado este discurso expiatorio para centrarse más en un memorial a las víctimas del bando republicano y a favor de los valores antifranquistas. Cada año se organiza en noviembre -coincidiendo con el aniversario del final de la Batalla- un acto de homenaje a estas víctimas, y se incluyen nuevos nombres. Los discursos de los representantes han ido adquiriendo un tono más de acorde con una memoria democrática: así la consejera de Justicia del Gobierno catalán señalaba en el 2021 que “para evitar caer en los errores del pasado, desde el Gobierno combatiremos cualquier idea xenófoba y neutralizaremos aquellas ideologías que cuestionen los valores democráticos”¹³⁴. También se han realizado actos de dignificación de los restos humanos localizados en los espacios de la Batalla.

Además de los centros de interpretación Este Consorcio cuenta, además, con una Oficina de Desaparecidos con el objetivo de facilitar a los familiares de soldados desaparecidos durante los combates de la batalla, la información necesaria, cuando esta existe, sobre la fecha de defunción y el lugar de inhumación del cuerpo con el objetivo de “*recuperación de la memoria histórica y de servicio a un sector de la sociedad que, durante los últimos sesenta años, vivió con la angustia del desconocimiento y del silencio impuesto por el miedo*”.

¹³⁴ “Justícia afegeix 40 noms de víctimes de la Batalla de l'Ebre al Memorial de les Camposines” Avui, 28-11-2021.

<https://www.elpuntavui.cat/politica/article/17-politica/2064673-justicia-afegeix-40-noms-de-victimes-de-la-batalla-de-l-ebre-al-memorial-de-les-camposines.html> (consulta: 12-05-2022)



Fig. 7. Representación de una cocina en el día del inicio de la Batalla del Ebro (25-7-1937). Centro de Interpretación 115 dies. Corbera d'Ebre (Cataluña)



Fig. 8. Representación de la vida en las trincheras de la Batalla del Ebro. Centro de Interpretación 115 dies. Corbera d'Ebre (Cataluña)



Fig. 9. Representación de un hospital de campaña de la Batalla del Ebro. Centro de Interpretación “Hospitals de sang”. Batea (Cataluña)



Fig. 10. Representación de un vagón hospital. Centro de Interpretación “Hospitals de sang”. Batea (Cataluña)

5. Conclusión

La musealización de la Guerra Civil en España es un claro ejemplo de lo que señala Davallon cuando indica cómo es el proceso de fabricación de un patrimonio y cómo los trazos del pasado llegan a adquirir el estatuto de elemento de patrimonio cultural (Davallon, 2002). El recorrido de las páginas anteriores ha mostrado la evolución de las políticas de memoria y su representación en museos, pasando de una política del olvido a una política de construcción de una memoria antifranquista. Los museos y espacios patrimonializados de la Batalla del Ebro representan nuevas reelaboraciones de la memoria histórica y muestran como el patrimonio se construye y es utilizado en cada generación de acuerdo con sus significados culturales y simbólicos (Connerton, 2008). Las memorias, como sugiere Walsh (2001:98) no son estáticas, sino que cambian en cada generación y, por tanto, las nuevas iniciativas patrimoniales responden a la lógica de este proceso.

En el ejemplo de los espacios de la Batalla del Ebro hay sobre cuatro tres aspectos que merecen destacarse, para tener en cuenta en cualquier musealización de los procesos de memoria. En primer lugar, está la cuestión del discurso a utilizar. Como hemos visto, se ha ido pasando de un cierto discurso expiatorio, con una musealización que en sus primeros momentos pretendió un cierto tono neutral y de “reconciliación”, de reconocimiento de las víctimas y de búsqueda de la paz. Esta prudencia inicial, no solo respecto a los hechos bélicos, sino también respecto a los discursos que surgen de la propia población de la zona, se ha ido sustituyendo en los últimos años por un discurso más nítidamente explicativo de las circunstancias de las guerras y de toma de una posición sobre las causas y consecuencias de la Guerra. Valgan dos ejemplos que ya hemos señalado: como en el memorial de Camposines se ha eliminado una primera musealización que ofrecía relatos de combatientes de uno y otro bando, para ofrecer un discurso más nítidamente defensor de la propia memoria republicana; y los proyectos respecto al pueblo en ruinas de Corbera, donde el discurso artístico y por la paz que ha guiado hasta ahora las intervenciones realizadas se prevé sustituirlo por unas explicaciones más contextualizadas históricamente y con mayor énfasis en los efectos de los bombardeos sobre la población local. Así y todo, los discursos de los espacios de memoria son siempre conflictivos. Sería interesante

analizar la receptividad de la población local a las iniciativas de musealización y ver cómo éstas han ido variando su percepción de la memoria.

En segundo lugar están los problemas de gestión de estos espacios. La existencia de distintos actores e iniciativas (privadas, locales, del Gobierno catalán) han comportado una gran cantidad de museos y espacios patrimoniales de reducidas dimensiones y con un número de visitantes muy bajo. A pesar de una inversión de 2,5 millones de euros entre 2003 y 2008, los resultados hasta ahora obtenidos no han tenido los resultados esperados y presentan dudas y retos a pesar de su potencialidad. Tras la inversión inicial, los medios resultan actualmente muy insuficientes para el mantenimiento de estos espacios, y para su promoción. En los últimos años ha habido un mayor esfuerzo de coordinación, alrededor del COMEBE al que no pertenecían anteriormente algunas iniciativas. Los problemas de gestión se refieren también a la existencia de monumentos y museos de diferente signo, de iniciativas y períodos distintos que generan debates sobre su mantenimiento y transformación.

En tercer lugar, un objetivo de estas musealizaciones ha sido el turístico. La creación de estos centros se sitúa en una de las zonas con menor turismo de Cataluña, una zona predominante agraria y que había sufrido una fuerte despoblación en los años setenta. La musealización de estos espacios se ha visto, por lo tanto, como una oportunidad de destacar un recurso turístico que pudiese situar la comarca en las rutas culturales y en los itinerarios turísticos. La importancia del turismo en los espacios de memoria aparece como una contradicción (Jacquel, 2008), pero es un elemento fundamental para garantizar la viabilidad de estos espacios. La no creación de un recurso potente en términos museológicos (al optarse por una serie de pequeñas instalaciones) y la no creación de un verdadero interés turístico han condicionado un número de visitantes limitado. Desde el punto de vista del turismo cultural, está por ver si es posible que se generen flujos específicos hacia las zonas del conflicto, ya que el débil turismo actual de la zona no parece que pueda sostener –desde un punto de vista estrictamente turístico- el gran número de equipamientos ya construidos o en proyecto, ninguno de ellos de dimensiones significativas para generar estos flujos. Del equilibrio

entre los objetivos político-sociales del proyecto y de sus posibilidades como elementos patrimoniales depende su posible éxito.

Con todo, la patrimonialización de los espacios de la Batalla del Ebro se presenta como uno de los procesos más interesantes realizados en España respecto a la Guerra Civil (Roigé, 2016). Como hemos visto en la primera parte de nuestro artículo, la musealización de la Guerra Civil es muy débil en España, reducida a algunas zonas, y la Batalla del Ebro es actualmente uno de los mejores ejemplos de la musealización del conflicto. En todo caso, este proceso de patrimonialización debe explicarse también en el contexto de creación de una identidad comarcal en una zona de fuerte base rural, con débil turismo, y con un fuerte sentimiento de estar olvidada en las inversiones públicas. Por ello, el proceso de patrimonialización de esta memoria se ve por una parte de la población como una oportunidad política y económica, buscando un nuevo perfil o identidad de la zona¹³⁵. Los museos y espacios de memoria se revelan como elementos de patrimonialización de las atrocidades (Williams, 2007; Arrieta, 2016), como formas de conmemoración, pero también como espacios utilizados para la reflexión de nuestro presente, de nuestras contradicciones, de nuestras formas de recordar el pasado en función de los intereses del presente.

Bibliografía

Acosta, G.; del Río Sánchez, A.; Valcuende del Río, J.M. (eds.), (2007), *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las ciencias sociales*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Aguilar, P. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza editorial.

¹³⁵ Resulta interesante, en este sentido, las polémicas sobre la creación de parques eólicos en la zona. Mientras que una parte de la población los ve como una oportunidad ante los recursos que se generan por los cánones y alquileres que genera, otra parte los ve como una amenaza al paisaje de la zona e incluso como una falta de respeto a la memoria de la propia Batalla del Ebro y una destrucción de las potencialidades de turismo cultural, además de sus efectos sobre la agricultura. En el debate se enfrentan dos lógicas de utilización del territorio.

Arrieta, I. (ed.) *Lugares de memoria traumática. Representaciones museográficas de conflictos políticos y armados*. Bilbao: UPV/EHU Servicio Editorial

Ashworth, R. Hartmann (eds), (2001), *Horror and Human tragedy revisited: the management of sites of atrocities for tourism*, Nueva York: Cognizant.

Cardús, S. (2000). "Politics and the Invention of the Memory. For a Sociology of the Transition to the Democracy in Spain". In J. R. Resina, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*: 17-28. Amsterdam: Rodopi.

Castell, E., & Falcó, L. (2004). "El museòleg desactivat. Actors i audiències en la representació de la batalla de l'Ebre". *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia*, 1: 49-54.

Castell, E. y otros, (2000), *La batalla de l'Ebre. Història, paisatge, patrimoni*. Barcelona: Pòrtic.

Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Crane, S. (ed.). (2000). *Museum and Memory*. Stanford: Stanford University Press.

Cuesta, J. (2008). *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial.

Dakhilia, J. (1990). *L'oubli de la cité. La mémoire collective a l'épreuve du lignage dans le Jeurid Tunisien*. París: La Découverte.

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

Font, J. (2017). "En la periferia transfronteriza tras las huellas del exilio. El proyecto del Museu Memorial de l'Exili (MUME) diez años después", *Revista de Museología*, no. 69, 126-142.

Galvez Biescas, S. 2008. *Entelequia. Revista Interdisciplinar. Monográfico*, 7:1-52 <http://www.eumed.net/entelequia>.

Hugh, T. (2018). *La guerra civil española*. Madrid: Debolsillo.

Jacquel, N., (2003). Développement touristique, patrimonialisation et aménagement des sites de la Première Guerre mondiale en région Picardie.

Leizaola, A. (2007). « La mémoire de la guerre civile espagnole : le poids du silence », *Ethnologie Française*, 2007/3 Vol. 37, 483-491.

Lighth, D. (2000). "Gazing on communism: heritage tourism and post-communist identities in Germany, Hungary and Romania". *Tourism Geographies*, Volume 2, Number 2: 157-176 (20).

Martínez-Maler, O., (2008). "Passeur du mémoire et figure du présent. El nieto de republicano (le petit-fils d républicain)", en Hähnel-Mesnard, C.; Liénard-Yieterain, M.; Marinas, C., *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et théâtre*. Palaiseua: Éditions de l'École polytechnique, pp. 43-52.

Munilla, G.; Gracia, F. , (2002). " Re-enactment. Es divertido ... ¿pero es Historia? ", *Clio*, núm. 7, pp. 80-84.

Narotzky, S. (2007). "Un futur per al passat": reflexiones sobre la recuperación de la memoria. *I Col·loqui Internacional Memorial Democràtic: Polítiques Públiques de la Memòria*. <http://www.memorialdemocratic.net>.

Roigé, X., (2009). "Memory of the past as an intangible heritage. Museological preservation of the Spanish Civil War", Lira, S. y otros, *Sharing Cultures*, Barcelos: Green Line Institute, pp. 363-371.

Roigé, X. (2010). "La patrimonialización y musealización de los conflictos históricos. Museos y espacios de la batalla del Ebro". In *Los lindes del patrimonio: consumo y valores del pasado-* Barcelona: Icaria, pp. 211-234.

Roigé, X. (2013). "Museology and memory of the past: the musealization of the Spanish Civil War", *Problems of Museology*, (1).

Roigé, X. (2016). "De monumentos de piedra a patrimonio inmaterial. Estrategias políticas, museológicas y museográficas de presentación de

la memoria", en Arrieta, I. (ed.) *Lugares de memoria traumática. Representaciones museográficas de conflictos políticos y armados*. Bilbao: UPV/EHU Servicio Editorial, 23-47.

Santacana, J., & Hernández, F. (2006). *Museología crítica*. Gijón: Ediciones Trea.

Serra, R.; Fernández, M., (2005). "Musealización didáctica de conjuntos monumentales", en Santacana, J., & Serrat, N., 2005, *Museología didáctica*. Madrid: Ariel, pp. 395-471.

Scagliola, A. (2006). "*Canvi a les polítiques públiques de memòria a Catalunya: el passat com a problema*". Barcelona: Memorial Democràtic de Catalunya. <http://www.memorialdemocratic.net> [23.03.09].

Turner, R., (1990). "Bloodless Battles: The Civil War Reenacted", en *TDR*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1990), pp. 123-136.

Viel, A. (1994). "Quand souffle l'esprit des lieux, nature et culture au diapason de la pérennité". In *Patrimoine et culturel, patrimoine naturel. Colloque de l'école nationale du patrimoine*. París: Ed. La documentation française.

Vinyes, R.; Iniesta, M., Risques, F., & Vilanova, P. (2004). *Un futur per al passat. Projecte de creació del Memorial democràtic*. Bellaterra: Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica (CEFID), Universitat Autònoma de Barcelona.

Walsh, K. (2001). "Collective Amnesia and the Mediation of Painful Pasts: the representation of France in the Second World War". *International Journal of Heritage Studies*, vol. 7 (1) 1: 83-98.

Wahnich, S. (2005). "Les musées d'histoire du xxe siècle en Europe". *Études. Revue de culture contemporaine*. 2005, núm. 7/8

Williams, P. (2007). *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate atrocities* Osford: Berg.

Young, J. (1989). "After the Holocaust: National Attitudes to Jews: The texture of memory: Holocaust, memorials and meaning". *Holocaust Genocide Studies*, 4: 63-76.

The museographic language

Guillermo Fernández Navarro¹³⁶

Museums consultant

Tarragona, Spain

<https://orcid.org/0009-0006-6934-3601>

1. A language called museographic language

This article argues that there is a language called the museographic language. It is a language that, like any other, has its own characteristics and communicative resources, which make it unique and necessary, thus differentiating it from other languages.

A message —of any kind: ideas, facts, sensations, thoughts, emotions, feelings, concepts...— can be expressed through different languages in order to be communicated. It is possible to read a book about a particular issue, and also watch a movie about it. In both cases we will obtain a different and complementary communicative experience, so that the necessity of the literary language will be fully justified in the first case, and the necessity of the cinematographic language in the second case, both acting autonomously and independently. Each of these languages also has its own native communicational product: in this example the *book* and the *movie*, respectively.

It would be also possible to apply these languages to an infinity of purposes, so that it would be possible to write a book —or to make a

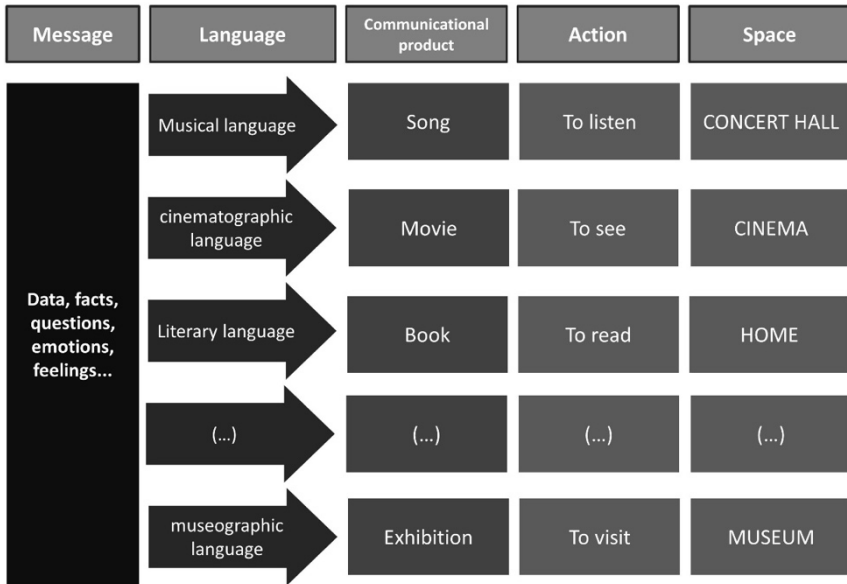
¹³⁶ <https://www.lenguajemuseografico.com/guillermo-fernandez/>

movie— with a lucrative intention, or with the purpose of contributing to transform certain social behaviors¹³⁷.

In the same way, it would also be possible to use the museographic language for the same message of the previous example. In this case, the communication product would be the *exhibition*, and this will have to offer something that a movie or a book can not. This allows for a complementary and enriching approach about the message that you want to convey. Thus, we could say that analogously to the «movie» being the native product of the cinematographic language, the «exhibition» is the native product of the museographic language.

Several aspects are frequently mentioned as characteristic of the museum experience. For example, the importance of having a narrative capacity, so that the exhibition can *tell stories*. It is also said that there must be an emotional and affective base substantiated on different not exclusive characteristics of the museum experience, but are aspects of any language that pretends to communicate effectively. For example: an effective exhibition appeals to affective and emotional aspects on the visitor, and its efficiency will also depend on the level of the visitors' prior knowledge, but that is true, too, in the case of the musical language, in the case of the performing arts or, simply, in the class of a good teacher. In short: everything that is said of the museum experience and that would actually be valid for all languages, shows that the museographic language is effectively another fully autonomous language, independent as any other. Thus, the contemporary museum could be understood as a means of communication that uses the museographic language for an educational purpose.

¹³⁷ In all cases, the chosen evaluation methods will clearly reveal the intended objectives.



The diagram above shows the museum's native language understood as one more language, fully fledged, available for any message to be communicated.

2. How the museographic language communicates

The museographic language has its own, native communicative resources in everything that is perceptible as tangible and real. Its playground is Reality in its strictest sense¹³⁸. Three of the most notable characteristics of the museographic language are developed below, which originate in its intimate relationship with reality:

Objects and phenomena, its native assets: in an exhibition it is possible to enjoy the powerful communicative effect of direct contact with reality itself, which can be perceived with special proximity and intensity through several of the senses, sometimes even through all of them simultaneously.

¹³⁸ Is it real? <https://www.ecsite.eu/activities-and-services/news-and-publications/digital-spokes/issue-37#section=section-indepth&href=/feature/depth/it-real>

For an archaeologist, the bone of a Neanderthal human is part of daily life. However, in the context of a museum, that same bone becomes a fragment of reality that many people would never be able to access, because Neanderthal bones are not exactly abundant in their daily life experience. One way of understanding an exhibition, therefore, is to identify it with an environment in which work has been done *to condense* different aspects of reality that are not very accessible¹³⁹, to turn them into a powerful communication resource that is accessible to all. However, it will not always be necessary for whatever is exhibited to be rare or singular, it should mostly bear a communicative claim.

As we speak of reality, we also speak of what makes it up: Space and Time. When we talk about space, we talk about what occupies a certain space: Objects. When we talk about time, we also talk about what spans time: Phenomena. Thus, real and tangible **objects** and **phenomena**, with their different meanings, are the native assets of the museographic language, those that characterize it, that give it its uniqueness and that give it its dimension of a necessary language. In the context of the exhibition, objects *are* real and phenomena really *happen*: together they articulate the museographic language.

To accept the existence of the museographic language is to accept that an object such as a Neanderthal bone has a singular and alternative communicative capacity to other things such as the photo of the Neanderthal bone, a video of the Neanderthal bone, the written description of the Neanderthal bone, a drawing of the Neanderthal bone, a digital augmented reality representation of the Neanderthal bone...

And the above could be rewritten like this...

To accept the existence of the museographic language is to accept that a phenomenon such as the emergence of a butterfly from its chrysalis has a unique and alternative communicative capacity to other things such as the photo of a butterfly emerging from its chrysalis, the video of the exit of a butterfly from its chrysalis, the written description of the exit of a butterfly from its chrysalis, the

¹³⁹ This *poor accessibility* may be due to the fact that these aspects of reality are physically scarce, or because there is a lack of training or attention necessary to identify their importance.

drawing of the exit of a butterfly from its chrysalis, a digital augmented reality representation of the exit of a butterfly from its chrysalis...

The social experience: another fundamental aspect of the museographic language is that it takes place in the context of a socially shared experience, which ultimately is still another consequence of its intense connection with reality. The museographic language is not very explicit, it is not concise, nor does it have the capacity to convey a lot of data —we will discuss this later— so that to be properly fulfilled, it will require a co-construction of the message with its recipients —the visitors— who will use **conversation** to be able to develop certain aspects of the intellectual experience of the museographic language. This is so essential that it can be said that the conversation between the members of the different types of visiting groups is actually a fundamental resource of the communicative capacity of the museographic language¹⁴⁰.

It is not at all exclusive to the museographic language that the receiver of the message acts as a necessary co-constructor of it —in fact, it is something that happens to a greater or lesser extent in all languages—. Other languages, such as the musical language, also share this characteristic, since the audience participates in the construction of the message it receives, so that what is transmitted is intimately personalized and completed by the receiver in each case (other examples are the japanese *haiku*, or the *koan* of zen buddhism).

The simultaneity of time and the coexistence in space with the receiver: enjoying a movie or reading a book —for example— are communicative experiences that take place above all at the individual level, even though they may be shared after the communicational act¹⁴¹. In addition, books or films evoke spaces, people and situations that are spatially and/or temporarily alien to the reader or viewer. In exhibitions, the receiver's communicational experience occurs in the

¹⁴⁰ This does not mean that an exhibition cannot be visited alone, but only that it is in a group context that a richer and fuller use of the communicative assets of the museographic language will be enjoyed.

¹⁴¹ The experience of the cinematographic language is probably more likely to be shared during the communicational act. Especially in the case of films viewed on TV, which can be enjoyed in a domestic environment with family and friends.

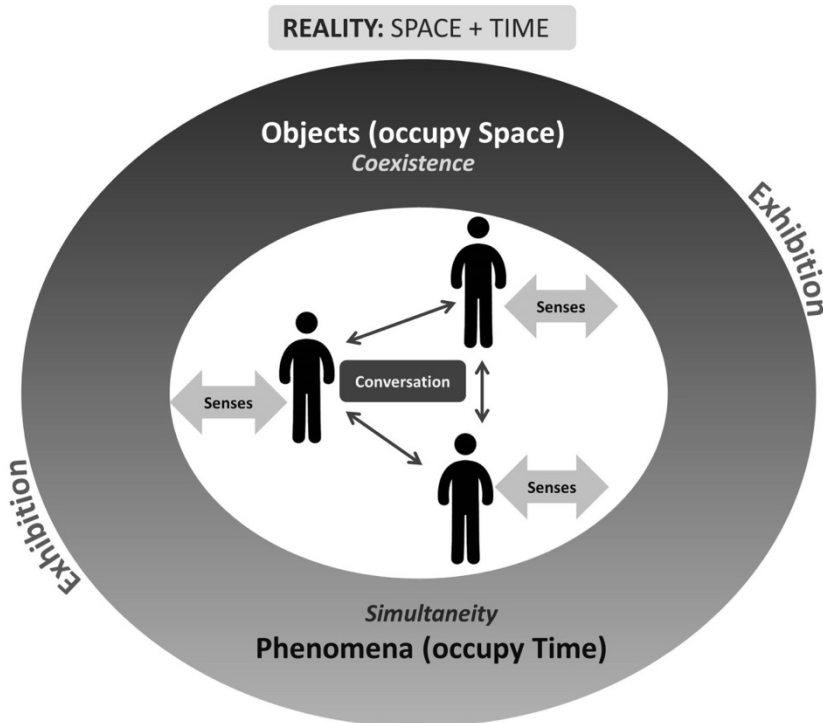
same time and space as the elements of the exhibition, physically sharing with them a time and a space, and based on group conversation between members of the visiting social group. Again, this is contact with reality in its purest form. Thus, it is characteristic of the museographic language that the co-construction of the message by the receiver occurs while coexisting with the elements of the exhibition in the same place, and simultaneously at the same time, all in a group context structured by a conversation.

Using different languages, there are countless ways in which to explain that the African elephant is one of the largest animals on the planet, which is why it consumes a large amount of food every day. The museographic language can explain it, for example, by exhibiting two **objects**: an imposing elephant molar tooth —the size of a melon— together with a bundle of more than one hundred kilos of grass, roots and other vegetables. Using different languages, there are infinite ways in which to explain how exhaustive the body care of the ancient Egyptians was, especially in the case of the wealthy classes. The museographic language can explain it, for example, by resorting to a **phenomenon**: having the visitor see their own face reflected in a mirror whose surface is burnished bronze, like those used in that ancient civilization.

In the two previous cases, little more is needed to fully experience the unique and fascinating intellectual experience that the museographic language provides and that can be called the *museographic experience*: just a brief display label with a few lines of text and a conversation with fellow visitors. Not much more. In a good exhibition it will almost never be necessary to add photos, videos, spoken explanations or, in general, an excessive help from other languages. Their use may be based on good explanatory intentions, but they can often become overwhelming and intellectually overmediated, and often they could come from underestimating the capabilities of the visitors. The addition of products from other more explicit languages does not only dazzle the visitor, who may miss the subtlety of the effect of the museographic language, but it also distorts and vulgarizes the exhibition and turns it into a flat, irrelevant and redundant product with the type of experience communication that other languages can already offer in other areas —especially nowadays in the midst of the Internet era—.

Thus, it goes without saying that the incorporation of technological resources to the exhibitions such as audio guides or, more recently, 3D viewers, augmented reality or another elements of digital technology, will have to be tackled with great caution, since the efficiency of the museographic language is based on the intellectual effect of the real and tangible: what is and really happens, right there and next to the visitors. It also hinges on the fact that the communicational experience is shared, so that visitors are never isolated from their capacity for mutual conversation *in situ*.

Context of the museographic language



In the diagram above: real objects (occupying space) and real phenomena (occupying time), bearers of various attributed meanings, intensely interrelate with each other in the exhibition, creating an enveloping, immersive, fascinating and profoundly real environment.

Visitors, in turn, making use of all their senses, relate to the objects and real phenomena that surround them within the framework of the exhibition, and in turn also relate to each other—as further elements that make up reality—and they do this above all through conversation. All this occurs in a context of coexistence in space and simultaneity in time with the real elements that make up the exhibition, as well as full sensory perception of them.

The reader may perhaps think that this scheme would also fit well with a mother and son on the beach, looking together at an ancient coin that they have just found in the sand while diving. Indeed: the communicational experience of the museographic language is very similar to this type of situations, although the professionals of the museographic language work towards the full optimization of the communicative processes inherent to them, also with a purpose of universal accessibility.

3. Museums and the museographic language

Originally, the Object was the key element of museums. In medieval treasuries, in mannerist *wunderkammers* or in the *studiolos* of the Renaissance, objects were preserved largely due to their uniqueness and special meaning. Objects were a means of producing intellectual stimulation —*surprise and delight*, it was often said—.

Later, and especially during the 18th and 19th centuries, due to different reasons such as the looting of the aforementioned spaces, museums became highly regimented organizations with a great interest in protecting collections, and based their action not only in the exhibition, but also to a large extent in the conservation and cataloging of the objects they guard. The objects are then exhibited as elements with their own full meaning, worthy of being revered, and the collections largely become an end in themselves. Geopolitically, it is a manifestation of the influence of the colonization and ostentation of the western civilization.

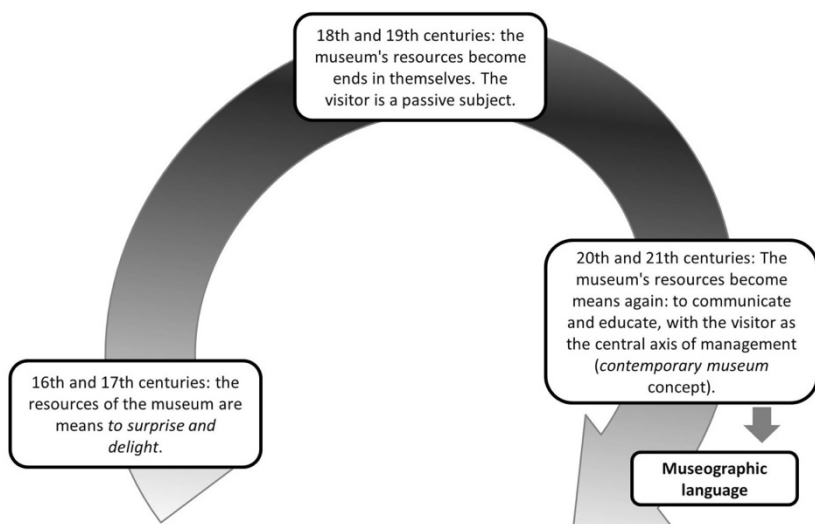
The 20th century brings important changes. On the one hand, the museum already explicitly assumes a social educational function, focusing on the visitor as the fundamental axis of its activity, and identifying its collections as a resource to communicate and educate. This means that the objects return to being means—as they were

initially— although perhaps not so much dedicated to the original function of *surprising and delighting*, but rather to an educational purpose in the broadest sense.

This does not mean that collections and heritage now lose value, but that their value is explicitly made available for an educational or at least a communicative purpose, which, together with the group of people who visit it, acquires the highest priority in the management of the museum: the museum thus goes from being a place, to being above all the realm of a social *function*. It is evident then that the museum, insofar as it becomes a unique means of communication, also uses a unique language: the museographic language¹⁴². All of this lays the foundation for the concept of the *contemporary museum*.

However, while the classic collection museum did create an important *corpus* of knowledge related to conservation, cataloging and exhibition, the contemporary museum—which is characterized, remember, by its intention of being a means of communication and not so much an end in itself—, has not yet sufficiently developed its knowledge base in relation to this relatively new purpose. This is still in the development phase. This situation could explain why contemporary museums currently suffer from difficulties to operate efficiently, according to widely shared criteria, and to have clear and coherent strategic visions, although fortunately the vast majority of contemporary museums do have a more or less clear awareness of being means of communication.

¹⁴² This is manifested with intensity in the context of the great universal exhibitions of the late nineteenth and early twentieth centuries, in which the museographic language is revealed as a powerful means of communication. These exhibitions are often cited as precedents for contemporary science museums.



The previous diagram proposes an interpretation of the development of the museographic language. It should be noted that the classic mission of museums as organizations dedicated to conservation comes after the initial use of objects as elements of intellectual inspiration (medieval treasures, «wunderkammers», «studiolos»...). The museum preserves a series of objects due to the fact that they were originally selected for being meaningful, and therefore to be communicative and intellectually stimulating elements.

On the other hand, also during the 20th century, the other basic axis of the museographic language that complements the tangible object is fully incorporated: the tangible phenomenon with all its communicative power. This emerges first in the context of museums of science and technology, which is logical given that many phenomena have a special conceptual place in the experimental mechanisms of the scientific method¹⁴³.

¹⁴³ In fact, many of the most important experiments in the history of science are based on reproducing natural phenomena under controlled conditions. This makes a good science experiment and a good science museum

The *Laboratorium Mechanicum* that the Swedish industrialist Cristopher Polhem developed in Stockholm in 1697 is frequently mentioned as one of the first manifestations of the use of the phenomenon as a resource in the museographic language. It was a space dedicated to the study of mechanics and it was based on various artifacts that could be mechanically operated by visitors. Already in the 20th century, a determined commitment to the resource of the phenomenon came from the hand of the Nobel Prize winner Jean Perrin, whose project for the Palais de la Decouverte in Paris in 1937 was based on offering a series of tangible experiences that allowed visitors to put themselves in the shoes of real scientists working on their experiments. At the end of the 1960s, the resource of the phenomenon developed as a key asset of the museographic language in science museums, particularly in projects such as the Ontario Science Center or the Exploratorium. The phenomenon played the more important role above the object, which seemed to be forgotten in this context. The concepts of *interactive museum* or *science center* were then popularized. These terms were intended to differentiate these museums—which offered fascinating phenomena—from traditional collection based science museums, which were then implicitly identified as an anachronistic or boring concept, or even as a superseded one, to the point that interactive museums were considered—in profound mistake—as a particular type or even as an *evolved* category of science museum.

Starting in the mid-1980s, it began to be understood that objects and phenomena are neither mutually exclusive, nor do they represent phases of an alleged evolution, nor should they be the protagonists of different types of dedicated museums. Rather, they are the two basic assets of the museographic language—based on tangibility—, equally valid and perfectly complementary to each other in the same museum or exhibition, once a communicative intention is fully accepted. It is to be hoped that this dynamic will spread definitively and that the conceptualization of an *interactive museum* as *de facto* opposed to a *collection museum*, will finally be overcome and be replaced by a holistic idea of a *contemporary science museum*. For

phenomenon much the same thing. There are several examples of the above, such as Charles Thomson Rees Wilson's Cloud Chamber (1911).

this, it will surely be necessary to maintain a two-way strategy, according to which museums, that are focused on objects are complemented with phenomena, and museums that are focused on phenomena are complemented with objects¹⁴⁴.

At this point, it would be time to talk about the irruption of the phenomenon in other museums that have mainly objects and that are not science museums (art museums, art galleries, history museums...). Introducing the assets of the phenomenon in these museums would be perfectly feasible with the necessary resources. But that has not yet happened fully, explicitly or consciously, although there are already several examples, especially in contemporary art museums. I firmly believe that this could very much be an exciting line of action for all museums —and not just science museums— in the coming years.

They should bet on the tangibility of both the object and the phenomenon, unapologetically cultivating the museographic language that goes with them. Museums today cannot limit themselves to create exhibitions based on different mixes of products from other languages: they must claim their own language and understand that, in the museum, it is not only about working on what is communicated, but also on how it is communicated, obviously making use of the unique and stimulating way of communicating of the museographic language. A contemporary exhibition should not be reduced to a «cool collage» of products from different languages presented more or less successfully in a room, in the context of what could largely be considered just a project of interior design.

Exhibitions should, therefore, show a *three-fold rigor*: *technical rigor*, in the sense that the contents that are communicated must be fact-checked; a *museographic rigor*, ensuring that the exhibition is based on the museographic language; and an *educational rigor*, insofar as the exhibition aspires to relevant intellectual transformations in its beneficiaries.

¹⁴⁴ ...and always without forgetting that good exhibitions are largely characterized by the fact that objects and phenomena appear intimately connected and interrelated, to the point that it can be difficult to tell them apart.

4. The museographic language outside the museum environment

The museographic language is not only used in the museum field¹⁴⁵. This is actually nothing strange: the musical language surely belongs to a large auditorium with excellent acoustics, but that does not prevent this language from being used effectively in the melody of a lullaby whispered by a mother to her baby.

In this same sense, it is possible to use the written language to write a best-seller for profit, or to use it to express gratitude in a note attached to a bouquet of flowers. Similarly, the museographic language is available to all kinds of communication objectives, which opens up exciting prospects for the future that are already taking shape, although not always in an explicit manner. Like all languages, the museographic language can be used for an infinite number of communicative purposes and in different fields, not only in the educational context of a museum, which is its typical environment.



1. Sports balls cut open to show their internal structure in a commercial area dedicated to sports. Photo credits: Author

¹⁴⁵ It could even be said that the museographic language existed before museums did, insofar as objects have been used since time immemorial as communicative tools, as carriers of an attributed meaning. For example, the war trophies of ancient civilizations.

In the photo above, a large area dedicated to sporting goods exhibits soccer balls cut open, in order to communicate their internal morphology to the customer, who can observe, touch and try them fully and freely. An infographic, a photo or a short video could have been shown for the same purpose, but the company has judged that the communication would be more effective exhibiting the tangible object and phenomenon, in this case with the legitimate commercial purpose of selling goods.



2. A mockup of a living room, in a commercial space dedicated to furniture
Photo credits: Author

There are many ways to display merchandise to the customer when it comes to furniture. Presenting them as they are meant to be arranged (photo above), contextualized in large mockups of different domestic spaces, gives the client a detailed, close and relaxed physical and emotional contact with the furniture —and also encourages conversation about them with other visitors—. This dynamic seems to

be very effective, judging by the sustained investment that a Swedish company is making in this regard. Something similar could be said of the colorful fish or vegetable stalls typical of some food markets.



3. On-demand orange juice machine available in a supermarket
Photo credits: Author

If the purpose is to offer hundred percent pure orange juice, so that the consumers have no doubts about its freshness and natural origin, an on-demand, orange juice machine allows them to witness how the oranges are squeezed right there for them. The witnessing of the object (oranges) combined with the phenomenon (squeezing oranges), in real time and immediately (i.e. without mediation), communicates in this case the unappealable and evident freshness of the resulting juice. This is an excellent example of the potential uses of the museographic language. Other ways of communicating how the juice has been obtained would not offer the powerful communicative efficacy inherent to what is presented rather than represented.

Currently, certain establishments dedicated to food or leisure, such as certain pizzerias, British pubs or amusement parks, use the typical scenography of the museographic language, combining models and even real artifacts, often with great historical rigor. In these projects —which are often called *thematizations*—, the reproduction of real environments is not only accessible, but also becomes the space where the service takes place, offering an surrounding or immersive effect that improves the experience of the customers.

Corporate museums —private museums dedicated to communicate the activity of a company— base their relevance precisely on the potential of contextualized objects and phenomena: so, the effort to create a museum or exhibition dedicated to the world of wine may not be justified if it is possible to visit the facilities of an existing expert winery that offers a good museographic interpretation of its crops, facilities, procedures and assets.



4. A case of corporate museum, related to beer production

Photo credits: Heineken Experientie, Amsterdam, by Phil Wiffen under a CC BY-SA 2.0 license

5. The auxiliary resources of the museographic language

Just as other languages, the museographic language is not very explicit. The musical language is not explicit either, nor is the language of dance. Like all these languages, the museographic language requires the participation of the receiver in the construction of the message. This is not a disadvantage but rather the opposite, since languages that demand full participation and involvement of the receiver may be less precise but are more effective in many aspects of communication.

All non-explicit languages may occasionally require some small element of explanation or mediation. This is addressed by allowing another language to enter the scene, for a short time, subtly and without protagonism, a language that is characterized, above all, by its ability to be more concise. For example, in the cinematographic language it is common to use resources from other languages at an auxiliary level, such as written language. It would be the case of the receding opening scroll at the beginning of all *Star Wars* installments.

In the case of the museographic language, the most commonly used auxiliary resources correspond to the products of three other languages¹⁴⁶.

- The graphic language: normally the label for a gallery or museographic element. In addition to written text, it may contain diagrams, photos or other graphic elements. In any case, its brevity is usually a key aspect, since its role must be reduced to that of a minimal and precise contextualization.
- Audiovisual language: video or film. More recently also infographics and other high-tech digital resources of all kinds.
- Oral language: most notably within the commented/guided/dynamic or even dramatized visit.

¹⁴⁶ Note that all three cases can be mirrored in different digital technologies. On the other hand: these auxiliary resources can also appear when the museographic language is used outside the museum (see previous section). Also in those cases, it is common for certain aspects of the museographic language to be complemented with text labels or even explanatory video screens, for example.

Sometimes it goes together with elements of the scenic language.

Used in very moderate doses, like salt or pepper, and respecting the indisputable prominence of the museographic language in an exhibition, the products of the three mentioned languages can have an ideal effect as auxiliary resources or *micromediation*, in the sense that they provide that lightning bolt of explanation that sometimes acts as a good catalyst for the less explicit languages.

It should also be noted that the auxiliary resources mentioned above are not strictly exclusive to the museographic experience. To cite a couple of examples: a good gastronomic experience can be complemented by some introductory, opportune and brief comments from the maitre d'; or a concise and brief printed leaflet distributed to the attendees can be an interesting support for the intellectual experience of attending a concert.

Unfortunately, the subtlety of the intellectual stimuli that characterize the museographic language is not always well understood, probably because in a first superficial approximation the capabilities of the museographic language may appear to be limited. This could be one of the reasons why it is often chosen to insert —sometimes even profusely— abundant products from other languages within an exhibition, with the well-intentioned purpose of making it unnecessarily explicit, and sometimes making it too obvious and flat, and paradoxically not very museum-like or even overwhelming¹⁴⁷. In these cases it seems that the efficiency of the museographic language itself is not sufficiently trusted, probably due to a lack of in-depth knowledge of its processes and possibilities.

The overuse of salt and pepper thus ruins the stew of the museographic language. And it does so at least at the three levels mentioned above:

- Graphic language: the exhibition reduces the visitor to a *reader*. The project becomes essentially a graphic product in large format, combining text, graphics and images—sometimes also

¹⁴⁷ In cases where you intend to convey a lot of information or be very explicit, concrete or concise, it is almost certain that other languages will be more appropriate than the museographic one, so that it is probably more efficient and effective to make a website, a book or a video than to make an exhibition.

with some videos—. In these cases, it is worth considering whether it is appropriate in the 21st century to ask visitors to walk around a room to read while standing up.

- Audiovisual/infographic language: the exhibition reduces the visitor to a *user*. In these cases, it is worth considering whether, instead of an exhibition, designing something like a good website would not be much cheaper and reach many more people. On the other hand, we must not forget the immense amount of resources of this type that visitors have at their fingertips today just through the smartphones they carry in their pockets, and that can make the face-to-face visit to an exhibition made in this way completely superfluous.
- Oral language: The exhibition reduces the visitor to a *spectator*. The speaker takes center stage. It is worth considering in these cases if it would not be better to organize a series of talks, a good play or even a program of performances by stand-up comedians, rather than an exhibition.

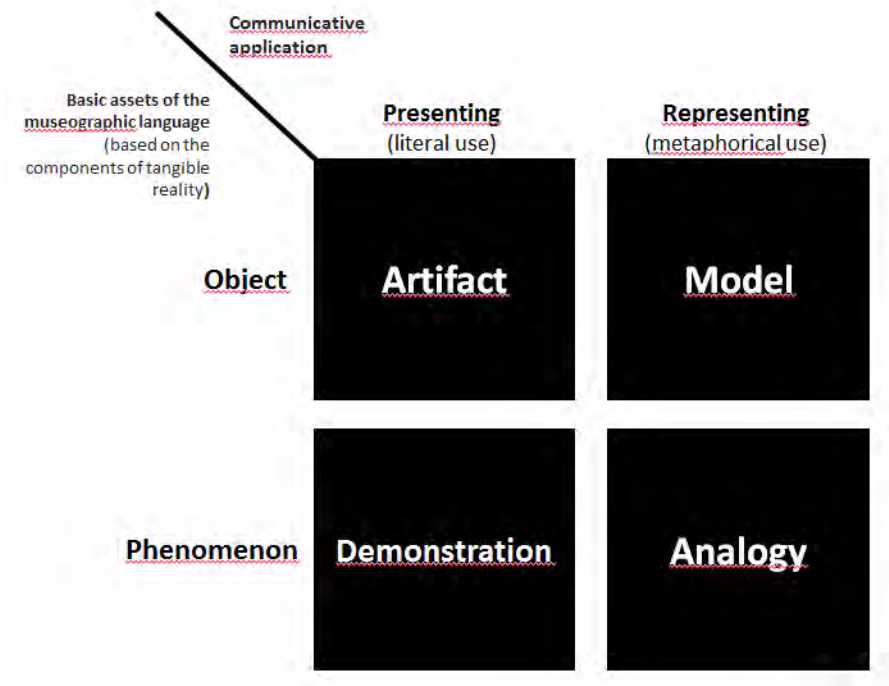
Now, following up on the previous example, it would be quite inappropriate to have diners listening to a twenty-minute dissertation from the maitre while they wait with their dishes on the table; or to be handed a one-hundred page document as a playbill when entering a concert...¹⁴⁸

This article vindicates the museographic language with its own native ways to communicate. In the same way that not everything that is done up on a stage is theater, not everything that «fits» into an exhibition hall and can be «visited» in some way, will be appropriate to the intellectual, delicate, unique and captivating experience of the museographic language.

¹⁴⁸ ...or that the famous opening scroll of the *Star Wars* saga lasted for half an hour...

6. The native resources of the museographic language

This double-entry table shows an overview of how the two assets of the museographic language just discussed (the object and the phenomenon), generate the four communicational resources of the museographic language, based on their communicative role in an exhibition: the **Artifact**, the **Model**, the **Demonstration** and the **Analogy**:



All languages can be used literally or metaphorically. In the museographic language it thus happens that an object or a phenomenon, despite being real and tangible, can be used either literally (presented) or metaphorically (representing another thing or concept). In the latter case, the resources of the *model* and the *analogy* emerge in the right column, which, because they are real and tangible, are also considered full-fledged museographic resources, although they

have a greater degree of mediation than the artifact and the demonstration. It must be taken into account that this mediation is an external intervention that can ultimately bring about a certain *expressive limitation* with respect to the artifact or the demonstration¹⁴⁹.

Despite the conceptual classification proposed by the table above, it is very important to highlight that phenomena and objects, as resources of the museographic language, are deeply interdependent and intimately intertwined making up reality in conjunction. This relationship also occurs, by the way, between the resources of other languages. Most of the phenomena are associated with one or several objects that justify their use in the exhibition area. Similarly, certain objects take on their full meaning when they trigger a specific phenomenon.

A typical example of the above is the creation of a rainbow in a museum exhibition. The rainbow (phenomenon) is possible thanks to a ray of white light and a glass prism that breaks it up (object). Analogously, although perhaps in a more balanced manner, an 11th century oil amphora (object) could still retain a certain aroma of the olive oil it originally contained (phenomenon).

6.1 The object

In the context of the museographic language, the object is a perceptible element of the reality that *is* –it occupies space–, constituting itself as one of its classic assets. A meaning that they sustain by themselves is attributed to certain tangible and present objects, such as trophies, rarities, curiosities, relics, or many others. As commented in the earlier example regarding the Neanderthal bone, these objects do not necessarily have to be exceptional¹⁵⁰ but above all they are ***semiophores*** —bearers of meaning— in the sense already found in Krzysztof Pomian's work.

Two types of objects in the museum field are described below: the **artifact** and the **model**.

¹⁴⁹ The artifact and the demonstration are *immediate* resources, in the sense that they are *non-mediated*, or less mediated.

¹⁵⁰ By the way: it is important not to confuse *heritage* with *exceptional*.

6.1.1 The artifact

In the context of the museographic language, an *artifact* is a real object that communicates a message related to its own essence, that is, it literally *represents itself* (it can be said that it is *presented* rather than *represented*). The Cyrus Cylinder in the British Museum is an artifact, but so is Al-Khazneh in Petra, Jordan. In the latter case, the artifact is huge, so much so that it is enterable, but it is a complex museographic artifact after all.

The museographic capabilities of the artifact lie in a series of assets of emotional nature that challenge the visitor at a deep and even *magical* intellectual level. It can be hard to explain why almost everyone would prefer to see a real Xian terracotta soldier in an exhibition, rather than an exact replica, even without any special knowledge of archeology and not being able to tell the original from the copy. In the same vein, would you calmly try on a hat that was commonly used by a serial killer? Certain artifacts can carry intense meanings and this makes them profoundly communicative. The contemporary museum relates, collects, *condenses* and optimizes real and tangible artifacts that are not always easily accessible, in order to place them at the service of such communicational and educational purposes in the broadest sense.



5. Cyrus Cylinder in the British Museum: an example of a museum artifact of special historical relevance

Photo credits: Cyrus Cilinder, by Mike Peel, under a CC BY-SA 4.0 license



6. Touchable meteorite Sikhote-Alin at Cosmocaixa Barcelona. An unique scientific artifact.

Photo credits: Author

6.1.2 The model

From the point of view of the museographic language, a *model* is a real object that does not represent itself but another object or concept in a more or less metaphorical way. The development of a model will always involve some kind of mediation, even when the result is a tangible object. As said earlier, all languages have the capacity to be used in a literal sense or in a metaphorical sense. The museographic language also has this capacity, demonstrating once again that it is a full-fledged language.



7. Example of a museographic model: an extraordinary identical replica of a Ivory little doll with articulated arms and legs, found inside the sarcophagus of a girl in the Early Christian Necropolis of Tarragona, can be seen at the National Archaeological Museum of Tarragona (MNAT), Spain.

Photo credits: Author



8. Museographic life size model representing Lucy, one of the first hominids that walked in a bipedal way (*Australopithecus afarensis*)

Photo credits: Author

It can be argued that certain contemporary artists use *de facto* the museographic language when they create or use tangible objects with the explicit purpose of being part of an exhibition, and also in order to share different messages, thoughts, perceptions, feelings or ideas. In this context, it could be said that artists use the resources native to the museographic language, most commonly the model of an abstract concept.

The famous work *Fontaine* (1917) by Marcel Duchamp could be an example of the above. *Fontaine* is a tangible object, identified —or selected— by its author to become part of an exhibition, where it does not represent itself —a porcelain urinal—, but a complex idea, in this case questioning or reflecting on the concept of «art» itself. Therefore it can be considered to be a model of an abstract concept.



9. *Fontaine* by Marcel Duchamp (1917)

Photo credits: Fountain (14935749534), by art@aditi under a CC BY 2.0 license

6.2 The phenomenon

In the context of the museographic language, the phenomenon is a perceptible manifestation of the reality that *happens*. Just as objects occupy space, it could be said that phenomena *occupy* time, both – space and time– being the basic elements of reality. As it was said earlier regarding objects, it could be stated that tangible and present phenomena can be attributed meanings and therefore they could be considered ***semiophores*** —bearers of meaning—, too.

The direct participation of visitors in different processes specifically designed to trigger a particular phenomenon, to develop it, or to be enjoyed through conversation —in an intellectual dialogue that offers important communicative and educational assets related to scientific experimentation— is what characterizes contemporary science museums and what contributed to these museums being originally called «interactive museums». It is a name that does not seem very fortunate as it describes only part of the potential of the museographic language.

In fact, it is not always necessary to create «interactive elements» to generate phenomena, nor is it strictly necessary that they must be physically manipulable in some way. Nor is this an exclusive resource of the science museum: the mere fact of being able to touch a medieval sword with one's fingers immediately becomes a «demonstration» associated with the «artifact» (the «phenomenon» associated with the «object»).

The two types of phenomena in the museum field are described below: the **demonstration** and the **analogy**. As was the case regarding the object, while the demonstration is a phenomenon that represents itself literally (here, too, it can be said that more than *represented*, it is *presented*), the analogy is a type of phenomenon that represents metaphorically another phenomenon or concept, so in the development of a museum an analogy will always involve some kind of mediation.

6.2.1. The Demonstration

From the museographic point of view, a *demonstration* is a real phenomenon that *is presented* (represents itself) in the exhibition to

communicate a message related to its own essence. The fact of witnessing¹⁵¹ a real and perceptible phenomenon that happens or manifests itself, provides an incomparable intellectual asset and is communicatively very effective. Just as in the case of objects, the museographic capabilities of demonstrations also lie in a series of assets of emotional origin that question the visitor at a deep and even *magical* intellectual level. It can be complex to explain precisely why practically everyone prefers to listen to the rattle of the Giralda in Seville instead of one of the many videos that show it on the Internet¹⁵². Certain real phenomena can carry intense meanings and this makes them deeply communicative. As was the case for artifacts, the museum relates, collects, *condenses* and optimizes real demonstrations that are not always easily accessible, in order to put them at the service of such communication and educational purposes in the broadest sense.



10. An example of a museographic demonstration at CosmoCaixa Barcelona. The visitor can feel the exertion needed to light a fire through friction, twirling the black stick with both hands until it reaches 400 degrees-Celsius. Photo credits: Author

¹⁵¹ Note the implication of this word: to enjoy something that you are witnessing.

¹⁵² Once again: Internet resources, far from replacing the real and tangible demonstrations, have precisely the effect of sparking interest in them.

6.2.2. The Analogy

In the context of the museographic language, we use the term *analogy* for a real phenomenon that does not represent itself but another phenomenon or concept in a more or less metaphorical way. Just as in the case of the model, the creation of the museographic analogies will involve some level of mediation. While the demonstration is a phenomenon that is *presented* literally, the analogy is a metaphorical *representation* to different degrees. The development of analogies is probably one of the most interesting aspects of the use of the museographic language, but it is also one that requires the most resources if one works with criteria of excellence.



11. Using mechanically animated steel marbles, this museographic analogy shows the characteristics of Brownian motion, a concrete concept in this case

Photo credits: Author

In the same way as in the previous case referring to the model, it can be argued that certain contemporary artists *de facto* use the museographic language when they create or use tangible phenomena with the explicit purpose of being part of an exhibition, and also in order to share or communicate different messages, thoughts, perceptions, feelings or ideas. In this context, it could be said that artists use the resources native to the museographic language, most commonly the analogy of an abstract concept.

The American artist Walter de Maria created *The Lightning Field* artwork in 1977. It is made up of a series of four hundred lightning rods neatly installed in a wide area of New Mexico desert that is especially prone to electrical storms. Hundreds of lightning strikes randomly at one point or another creating an extraordinary experience. With this artwork, its author wants to question the limits of art when nature itself intervenes directly and invites to meditate about the perception of time and space in an ever-changing artwork.



12. The Lightning Field (Walter de Maria)

Photo credits: Walter de Maria, The Lightning Field, 1977, Long-term Installation in Western New Mexico. Photo: John Cliett, Copyright: Dia Art Foundation (by champ-magazine.com)

The focus of this article aspires not only to be useful for museums, but also to serve all those readers interested in communication, in its broadest sense. In this text, a fascinating form of expression is pointed out: the museographic language, which has a series of native and specific communication resources, and constitutes a proper language in its own right: necessary and fully fledged. This is not a finished work but it humbly aims to open paths, inspiring reflections and development in relation to a language that is still in its infancy despite appearances.

The museographic language still has an immense journey ahead of it, a journey that will even transcend museums themselves and become available to all kinds of communicative purposes.

Special thanks to Erik Stengler for english translation.

See too: www.ellenguajemuseografico.org

References

Adrià, F. Y Garcia, A. (2021). Conectando conocimiento. Metodología Sapiens. Roses: elBullifoundation.

Alderoqui, D. (2009). Los módulos interactivos en un museo de ciencias como herramientas de aprendizaje científico (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.

Bacon, F. (2006). Nueva Atlántida. Barcelona: Akal (reedición de la obra original de 1623). Descripción de La Casa de Salomón.

Bolaños, M. (2002). La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000). Gijón: Trea.

Bonil, J., Gómez, R., Pejó, L. y Viladot, P. (2012). Som educació/Somos educación. Enseñar y aprender en los museos y centros de ciencia: una propuesta de modelo didáctico. Barcelona: Manuales del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, 1.

Bradburne, J.M. (1998). Dinosaurs and White Elephants: the Science Centre in the 21st Century. *Museum Management and Curatorship*, 17(2), 119-137.

Danilov, J.D. (1991). *Corporate Museums, Galleries, and Visitor Centers: A Directory*. Connecticut: Greenwood Press.

Falk, J.H. y Dierking, L.D. (1992). *The Museum experience*. Washington DC: Whalesback Books.

Fernández, G. (2018). El museo de ciencia transformador. Tarragona: nuestrasnubes (www.elmuseodecienciatransformador.org).

Fernández, G. (2022). El lenguaje museográfico. Tarragona: lenguajemuseografico (www.ellenguajemuseografico.org).

Fernández, G. (2014). Museos corporativos de ciencia. *Revista de museología*, 59, 97-104.

Fernández, G., Stengler, E. y Viladot, P. (2015). Actividades Educativas en el Museo Científico: De ciencia divertida a ciencia seductora. *Revista de Museología*, 63, 11-25.

Fuentes, I. (2012). Significado y valor de los objetos. *Pensar la publicidad*, 6, 211-221.

Gisbert, J.M. (2010). *El museo de los sueños*. Barcelona: Planeta.
Hernández, F. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.

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

Hudson, K. (1987). *Museums of influence*. Nueva York: Cambridge University Press.

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

Kotler, P. y Levy, S.J. (1969). Broadening the concept of marketing. *Journal of marketing*, 33, 10-15.

Land-Zandstra, A.M., Van Gerven, D.J.J., y Damsma, W. (2018). Is it real? How visitors interpret authenticity in a natural history museum. *Spokes*, 37, (In depth. Leiden University).

Mcmanus, P. (1987). It's the company you keep...The social determination of learning-related behavior in a science museum. *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 6, 263-270.

Oppenheimer, F. (1986). Working prototypes: Exhibit design at the Exploratorium. *Francisco: The Exploratorium*.

Oppenheimer, F. (1968). A rationale for a Science Museum. *Curator*, 11 (3), 206-209.

Orchistrom, W., y Bhathal, R.S. (1984). Introducing the Science centrum: a new type of science museum, *Curator*, 27 (1), 33-47.

Paramo, E. (2016). Museos de ciencia, hoy. *Investigación y ciencia*, 476, 60.

Parsons, M.J. (2002). *Cómo entendemos el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pedreira, M. (2016). «Puc tocar?» Anàlisi d'una proposta educativa del Museu de Ciències Naturals de Barcelona per a infants de 2 a 6 anys (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.

Pérez, C., Díaz, M.P., Echevarría, I., Morentín, M.T., y Cuesta, M. (1998). *Centros de ciencia. Espacios interactivos para el aprendizaje*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

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

Persson, P. (2015). Impact: Science centres influence learning, local prosperity and social development. Spokes, 9 (In Depth).

Peteiro, J. (2017). Estética de la ciencia. La Coruña: Javier Peteiro.

Santacana, J., Martín, C. (2010). Manual de museografía interactiva. Gijón: Trea.

Sastre, J. (2016). La inocencia de pulsar un botón. Investigación y ciencia, 476, 12-13.

Simon, N. (2010). The participatory museum. Santa Cruz, CA: Museu 2.0.

Tucherman, I. y Cavalcanti, C. (2010). Museos: dispositivos de curiosidad. F@ro. Revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación, 11.

Vernis, A. (1998). La Gestión de las Organizaciones no lucrativas. Bilbao: Deusto.

Viladot, P., Stengler, E. y Fernández, G. (2016). From fun science to seductive science. Spokes Panorama 2015 (pp. 53-65). Ecsite.

Wagensberg, J. (1998). Ideas para la imaginación impura. Barcelona: Tusquets.

Wagensberg, J. (2007). El gozo intelectual. Barcelona: Tusquets.

Wagensberg, J. y Terrades Architects. (2006). El museo total. Barcelona: Sacyr.

Wagensberg, J. (2015). La revolución del lenguaje museográfico. Thema. La revue des Musées de la Civilisation. 2:108-117.

Wagensberg, J. (1992). Public understanding in a science museum. Public understanding of science. 1:31-35.

Entre o carácter controlador e o emancipador: os poderes dos museus nas sociedades e o poder da Museologia

Luciana Menezes de Carvalho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-1980-0457>

1. Introdução

Sempre houve – e ainda há - uma necessidade de evocar para o Museu “o poder do ‘clássico’” (Brulon Soares, 2011, p. 46), isto é, a necessidade de traçar uma história para o museu que se inicia, em sua forma mais comumente conhecida, como oriunda da Grécia Antiga. Essa ideia se assemelha à própria postura evolucionista de pensar uma linha condutora de origem única, principalmente pelos os europeus, cujo berço dessa civilização está na Grécia. Contudo, os museus começaram a proliferar no final do século XVIII e a segunda metade do século XIX ficou conhecida como a “era dos museus” (Schwarcz, 1988; Burke, 2012, p. 122), já conhecida e mencionada em muitos trabalhos que tratam da história dos museus.

Os museus, desde sua proliferação, exerceram um papel importante para a ciência, como difusores e expositores dos mais distintos conhecimentos. Não somente museus, mas grandes exposições também, que desde o século XIX atraíam grandes públicos – milhões de pessoas¹⁵³. Essas exposições universais foram oportunidades de apresentar diferentes culturas em proporções nunca vistas, e influenciariam o século seguinte. Ademais, desde o século XIX, os museus, como espaços de difusão de ciência, já possuíam relevantes

¹⁵³ “Cinco milhões de pessoas visitaram a Exposição de Paris de 1855; mais de 27 milhões, a Exposição de Chicago de 1893; 32 milhões, a Exposição de Paris de 1889; mais de 50 milhões, a Exposição de Paris de 1890” (Burke, 2012, p. 121).

preocupações com a forma de se apresentarem ao público, de forma que todos pudessem apreender seu conteúdo, inclusive o público infantil (Burke, 2012).

Mas o papel mais central que os museus ocuparam no século XIX foi a participação no processo de construção da ideia de Nação. Instituições que levavam nomes que sugerem um “orgulho nacional” foram criadas, em sua maioria sob iniciativa de diferentes governos, tais como o Museu Nacional Dinamarquês (1809), o Museu Nacional de Praga (1818), a *National Gallery* de Londres (1824), entre outros (Burke, 2012, p. 244). Os museus, nesse momento, reproduziam e recriavam um tipo de representação social que se queria destacar: a Nação. Essa comunidade imaginada, conforme delineou Anderson, precisava de mecanismos que reforçassem e validassem sua importância; nesse processo e de forma concomitante, os museus se fortalecem como instituições cujos discursos não são somente válidos, mas inquestionáveis e fortalecem a constituição de nações. Trata-se de um processo que vai se repetir ao longo da trajetória desse fenômeno social, no século XX.

É tendo em mente essa trajetória museal aqui apresentada que construímos o presente texto, oriundo de reflexões desenvolvidas em três conferências distintas, ao longo do mês de maio, sob o tema do Dia Internacional dos museus / Semana Nacional de Museus “O poder dos Museus”. Elaboramos as referidas apresentações de forma interligadas, divididas nos seguintes tópicos aqui, neste texto, delineados e alinhados da seguinte forma: 1) discutir brevemente a trajetória dos museus e três diferentes tipos de poderes adquiridos por eles; 2) como esses poderes transitam entre o que o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM denominou de “o caráter controlador o caráter emancipador dos museus”; e 3) o papel da Museologia, como disciplina, nessa relação. As considerações finais caminham na direção de uma reflexão sobre o quanto os museus cooperam para a nossa existência – seja como indivíduos, seja como coletivos ou sociedades ou mesmo como uma disciplina científica.

2. Os poderes do museu: discurso, representação e objeto de estudo

Para Stránský (1980; 2008, p. 104), museu pode ser considerado um fenômeno que acompanharia a trajetória humana. A base do fazer humano estaria no pensamento e no porquê da criação de todas as coisas e, considerando tal prerrogativa, se pergunta: “poderiam os museus estar incluídos no nosso código genético?”¹⁵⁴. Outra acepção de museu seria a apresentada por Deloche, pensando-o como virtual (2001): “conceito que designa globalmente o campo problemático do museal”. Em outras palavras, o museu em potência, possível, de acordo com as diferentes sociedades, como apontado por Scheiner, que assim como Stránský defende uma perspectiva fenomenológica para compreender museu (1999, p. 137-138): “[...] onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado – espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação”.

Uma terceira perspectiva, destacada aqui, é a apontada por Borges que, baseado em Gramsci, define museu como um intelectual (sujeito) coletivo: tal perspectiva, segundo Borges (2013, p. 2), leva em conta “o *logos*, *tekné* e *práxis* do museu, tal como se realizam na estrutura histórica ainda hoje dominante”. O fenômeno social museu, nessa linha, além de ser produto da sociedade que o idealizou, também participa e atua no processo de formação de sujeitos, que por sua vez não se constitui *per si* na consciência, mas sim pela existência historicamente concreta que determina a existência de um ser social – seja um indivíduo ou uma instituição. Os museus integrariam a estrutura ideológica da sociedade, tal como as artes e as ciências, no qual qualquer museu poderia ser identificado, para Borges (2013, p. 3), como intelectual coletivo que desenvolve papel importante na formação dos sujeitos enquanto cidadãos e na “ordenação, organização e direcionamento da vida cultural”.

¹⁵⁴ “Is it possible that museum could be included in our genetic code?” (Stránský, 1987, p. 288, tradução nossa).

Segundo Scheiner (1999, p. 136), as tendências românticas do início do século XIX vão fazer-se representar como ideal na criação de museus como espaços privilegiados da sensibilidade e de um gosto comum à nobreza e à crescente burguesia. Esse modelo foi elaborado para servir ao discurso dos poderosos, fazendo-se espelho das normas instituídas e dos valores aceitos pelos setores hegemônicos de uma sociedade que coleta, produz, concentra e distribui riquezas. Contudo, tanto a forma como as funções dos museus sofreram mudanças significantes ao longo de sua trajetória (seja percebida como longa ou, como entendemos, curta) e isso tem se dado por uma demanda das diferentes sociedades ou comunidades que se apropriam desse fenômeno social. Tal premissa corrobora a perspectiva scheineriana e stranskiana do caráter fenomênico do museu. Apesar de o museu ser reivindicado primordialmente por um modelo de sociedade e um determinado estamento social, outros grupos e comunidades reivindicaram o museu para si.

Quando a classe dominante (que para Bourdieu é a classe burguesa) que reivindicava a posse dos museus aceitou todas as mudanças que visaram à entrada ou apropriação de outras classes sociais, o fizeram se dispondo a “entregarem aos outros seu museu [...] já que eram as únicas pessoas capazes de reivindicar sua posse” (Bourdieu, 2013a, p. 215). Esse privilégio está inserido em um sistema educativo que reforça a importância dos museus como algo inerente a uma “necessidade cultural” (Bourdieu, 2007, p. 69). É necessário considerar que, tal como Bourdieu (2007, p. 71) apontou ao tratar da obra de arte, museu “[...] enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios” de apropriar-se dele e de decifrá-lo. Existem, então, dois tipos de grupos de indivíduos a usufruir desse fenômeno: aqueles que usufruem do próprio museu enquanto capital cultural, e se apropriam dele como manifestação; e, a partir do século XX, os profissionais específicos de museus. O primeiro grupo se subdivide entre os que pertencem a classes mais favorecidas que veem como ‘natural’ sua identificação com os museus; e os que pertencem a classes menos favorecidas, que não apenas reivindicam os museus para si, mas também entendem que o “amor” ao museu é algo conquistado e surge de um convívio prolongado com seus capitais (Bourdieu, 2007).

Reforçamos que os museus, ao longo da trajetória apontada neste trabalho, exerceram papel fundamental na própria difusão de

uma forma de pensamento específica que é hegemônica: a científica. Seja como instituição, fenômeno ou intelectual orgânico (agente na formação de intelectuais), o ente museu também participou na própria consolidação do campo científico pois, com seu caráter de fonte/referência indiscutível e inquestionável (o discurso museal dificilmente é colocado à prova), servia como um centro difusor e legitimador do conhecimento científico.

Interessante, aqui, destacar uma pesquisa feita em 2011 por Daniel Schmitt¹⁵⁵, que foi uma atualização de outra pesquisa feita por Daniel Boy em 2007, em que os entrevistados de dado universo/recorte francês foram abordados sobre o quanto eles confiam em determinadas instâncias. 25% dos entrevistados afirmaram que confiam nas mídias; 55%, confiam na justiça; 70%, confiam na polícia; e 90% confiam na ciência. No caso dos museus, 98% afirmaram confiar nos seus textos, isto é, no seu discurso.

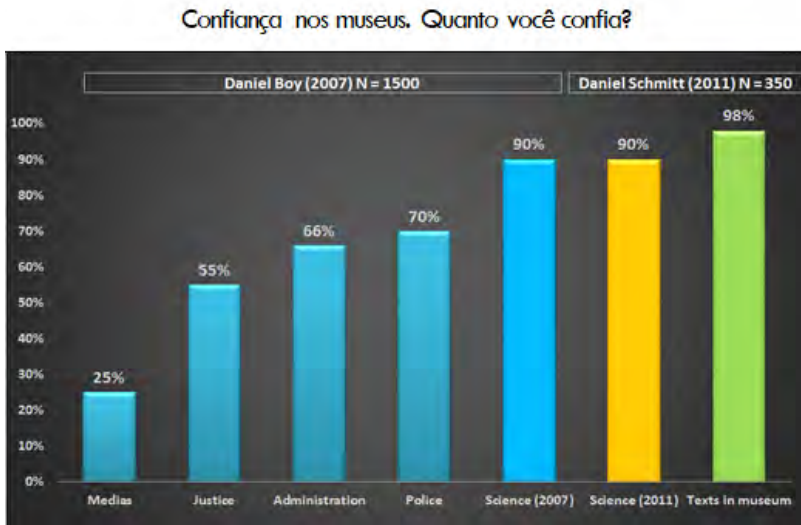


Gráfico 1 – Daniel Schmitt (2018), apresentado na sua conferência no âmbito da X Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG (tradução nossa)

¹⁵⁵ Professor das Universidades de Ciências da Informação e Comunicação (Universidade Politécnica Hauts-de-France) e membro do Board do ICOFOM.

Vemos, portanto, um recorte que exemplifica o quanto o discurso do museu encontra legitimidade em dada sociedade (naquele caso, francesa). Mas não é impossível entender (e estender) que o poder do seu discurso e de suas narrativas pode ser encontrado na maioria dos exemplares museais espalhados pelo mundo.

Ainda, o poder dos museus também está relacionado à sua potência de reforçar modelos de sociedade: como vimos, durante muito tempo, era reivindicado como capital simbólico exclusivo da burguesia, que via no museu um dos seus mais importantes capitais simbólicos. E isso acontecia muito pela seletividade e distinção entre os objetos que ali estavam presentes em suas coleções. Vale ressaltar que museus são capazes não apenas de transformar o mundo, mas recriar diferentes mundos associados, na sua capacidade de se distanciar do mundo dito real. Essa definição passa então pela ideia – difundida no mundo inteiro do que venha ser museu e a encontramos por meio de manifestações que são ou poderiam ser nomeadas de museu; e, no último caso, o conceito, é elaborado e reivindicado por profissionais, cientistas e por uma disciplina acadêmica que viria a surgir no século XX e nominada de Museologia.

E no momento em que os profissionais, de distintas áreas ou até mesmo dos primeiros cursos de museus, surgem, as tensões agora deixam de ser externas primordialmente (grupos que se reconhecem nos museus e os que o reivindicam) e passam a ser internas. Estabelece-se então, entre o primeiro e o segundo grupo, uma relação de transação, com base em distintos interesses; e, entre os membros do segundo grupo, uma relação de concorrência que opõe os diferentes especialistas – essas relações “constituem o princípio da dinâmica do campo”¹⁵⁶. A oposição entre os especialistas, para Bourdieu, não se refere a uma perspectiva simplista que os coloca como inimigos, mas sim ao fato de que os diferentes profissionais interagem no interior de dado campo por meio de trocas, negociações e, inclusive, fricções, mas todos com um bem comum – o fortalecimento desse próprio campo.

¹⁵⁶ Bourdieu (2013b, p. 53) sintetiza essa relação ao tratar do campo religioso: “[...] a luta pelo monopólio do exercício legítimo do poder religioso sobre os leigos e da gestão dos bens de salvação organiza-se necessariamente em torno da oposição entre (I) a Igreja e o profeta e sua seita (II)”.

Reforçando, como visto e revisto, a grande “virada” que muda os rumos dos museus ocorre no século XX: os museus passam a abordar outras formas de ser e estar no mundo que não mais atendem exclusivamente à burguesia, como os diferentes tipos de museus comunitários, virtuais, ecomuseus que encontramos mundo à fora. Esses coletivos reivindicam os museus para si (e a existência de museus de si) para justamente reforçar sua presença e diferença no mundo. Torna-se, portanto, um instrumento legitimador de existências – se há um museu que me representa, logo existo. Trata-se de um poder inigualável.

O poder dos museus, ainda, se manifesta na grande potência sua de tornar-se objeto de estudo específico de uma disciplina. Encontro potencializado a partir da criação do ICOM, um grupo de profissionais de diferentes países e distintas esferas, endógenas e exógenas a esse órgão internacional, se reúne para debater museus de forma distinta às discussões sobre o tema que se desenvolviam nas Ciências Sociais e Humanas, por meio de suas experiências pessoais e até mesmo acadêmicas. Para alguns desses teóricos, não são apenas as ações que ocorrem no âmbito dos museus que interessam como objetos de estudo, mas os museus em si e por si, sua razão de existência e, ainda, a possibilidade de uma ciência específica para os museus. É nesse momento que os atores levam o ente museu para dentro do campo universitário.

Em síntese, percebemos e identificamos três poderes que os museus emanam: o primeiro, trata-se do poder, herdado pela Ciência ou campo científico (conceito baseado em Bourdieu), cujo discurso adquiriu para si não apenas a chancela de discurso verdadeiro e legítimo como a primazia entre os demais discursos; o segundo, o poder de representação ou, como também nomeado neste texto, o de legitimador de existências, isto é, o poder dos museus de abordar outras formas de ser e estar no mundo que não mais atendiam exclusivamente à burguesia, como os diferentes tipos de museus comunitários, virtuais, ecomuseus que coexistem, reforçando e trazendo à existência esses grupos; e, por último, o poder de ser reivindicado como objeto de estudo por uma disciplina específica que viria a surgir no século XX: a Museologia. Esse último poder abordaremos na última parte deste trabalho. Por agora, nos deteremos em dois aspectos característicos desses poderes: o controlador e

emancipador que, apesar de parecerem opostos, só reforçam a complexidade dos fenômenos sociais oriundos da sociedade ocidental (ou afetada por ela).

3. Entre o caráter controlador e o emancipador: os poderes dos museus

Nesta parte intencionamos abordar, de forma um pouco mais densa, aspectos – ou caráter – desses poderes dos museus destacados no tópico anterior. Como ponto de partida e inquietação, tomamos uma parte do texto proposto pelo IBRAM como base para a discussão do tema anual do ICOM para os museus – “o poder dos museus”. Segundo o IBRAM (2022), “se, por um lado, é possível falar no Poder dos Museus e seu caráter emancipador; por outro, é possível também reconhecer os Museus do Poder e seu caráter controlador, domesticador”¹⁵⁷. Assim, nos basearemos nos poderes identificados e pontuados anteriormente e como, de alguma forma, se caracterizarão e transitarão entre características controladoras e emancipadoras.

Aprofundando-se no tema, entendemos ser necessário trazer uma discussão de Pierre Bourdieu que, no início dos anos 1990, ofereceu um conjunto de cursos para discutir a ideia e o conceito de Estado, que por sua vez estão publicados na obra “Sobre o Estado”, referência para a presente discussão. Sempre buscando romper com o dito “senso douto” das coisas, Bourdieu traz alguns contrapontos sobre o que seria o Estado, porém sem recorrer a uma ideia pronta de ente todo-poderoso que só visa – ou deveria visar – o bem comum.

Bourdieu destaca que há duas definições de Estado que são importantes para a compreensão desse, cuja primeira seria o conjunto de serviços, instituições e sistemas burocráticos que estariam a serviço de dada configuração denominada nação; e a própria ideia/sinônimo de nação como um conjunto de cidadãos em dada fronteira/território.

¹⁵⁷ IBRAM. (2022). *Texto de Referência* [20^a SNM]. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/acao-a-informacao/acoes-e-programas/semana-nacional-de-museus/20-semana-nacional-de-museus/20snm-texto-de-referencia.pdf>.

Em geral, tem-se a ideia de que essa última definição é quem vai criar a estrutura que define a segunda característica do Estado. Bourdieu (2014, p. 84) vai dizer que é justamente o contrário, pois, em suas palavras, “essa visão democrática é completamente falsa e o que eu gostaria de demonstrar [...] é que o Estado, no sentido de “conjunto de serviços de uma nação”, é que faz o Estado no sentido de “conjunto de cidadãos com uma fronteira”.

Surge-se primeiro, portanto, os principais aparatos (judiciais, sociais, por exemplo) que vão construir toda a coerção e a manutenção da ordem pública (2014, p. 36) para trazer à existência esta comunidade imaginada chamada de Nação. Ainda afirma que, se o Estado tiver alguma existência, ela se resume a ser “[...] um princípio de produção, de representação legítima do mundo social” (Bourdieu, 2014, p. 33); e que “Estado é o nome que damos aos princípios ocultos, invisíveis — para designar uma espécie de deus absconditus — da ordem social, e ao mesmo tempo da dominação tanto física como simbólica assim como da violência física e simbólica” (Bourdieu, 2014, p. 39).

Ao criticar a perspectiva de que o Estado estaria a serviço de um bem comum, Bourdieu intenciona refletir sobre essa instância sem se deixar levar por princípios normativos. Poderíamos entender que a ideia de Estado para o bem comum, de alguma forma, disfarçaria as intenções de quem esteve presente e exerceu papéis fundamentais não somente na manutenção do Estado, mas na sua própria constituição. Como aponta Bourdieu,

Na condição de mestres do discurso, eles dispõem de um trunfo formidável de poder: fazer crer naquilo que dizem. Sua autoridade lhes permite dizer e fazer como verdadeiro aquilo que lhes interessa. Ao fazer crer que é verdade para os que têm o poder de fazer existir o verdadeiro (os poderosos), os juristas podem tornar real aquilo que dizem. Contam com o direito como discurso de hálito universal e dispõem da capacidade profissional de fornecer razões, ou melhor, de converter evidências em arrazoados, pelo apelo a princípios universais, pelo recurso à história, aos precedentes, aos arquivos, à casuística e às demais fontes da jurisprudência. A construção do Estado se revela, portanto, indissociável da

emergência de corporações que nele se enraízam (2014, p. 26).

Além das instituições legais, a construção do ente Estado também tem como grande aliada outras instituições que exerceram um poder estruturante nesse processo, e a eficácia simbólica disso reside tanto em “coerências” e “racionalidades” quanto em “falsas-coerências” e “falsas racionalidades” instituídas por essas instituições e, consequentemente, pelo próprio Estado. Afinal de contas, os “sistemas simbólicos exercem um poder estruturante porque são estruturados, e um poder de imposição simbólica, de extorsão da crença porque não são constituídos ao acaso” (Bourdieu, 2014, p. 316). Sob e perpassando esse aspecto, Bourdieu (2014) destaca a acumulação de capital cultural como uma via de acesso ao poder, a partir de um processo que ele denomina de “naturalização da cultura”, passando pela evocação da antiguidade. E aqui eu trago novamente à existência os museus, surgidos no final do século XVIII como mais uma das instituições do legado do campo científico e também de constituição de projetos e de culturas de dado Estado-Nação.

3.1 Sobre o caráter controlador dos museus

Para Brulon Soares, as manifestações tradicionais de museus, desde o século XVIII, são constituídas na reapropriação e reconstrução do conceito de clássico, tornando-se instituições que prescreviam um modo rebuscado e distinto de ser, endossadas pelo Estado e apossadas por uma elite para servir aos seus interesses, legitimando a autoridade da burguesia, como já apontamos no princípio do texto. O papel dos museus, muito definido, era formar indivíduos para uma sociedade que reivindicava para si a condição de civilização (Brulon Soares, 2011, p. 54). Museus – assim como a apropriação de obras de arte – foram durante muito tempo constituídos por uma relação social de distinção (Bourdieu, 2013a, p. 213). Como Bourdieu (2013a) aponta, por meio de investigações, a prática cultural de frequência a museus está associada aos níveis de instrução, primeiramente, e em segundo plano à origem social. Apesar de o autor considerar a premissa de que museus fazem parte dos nossos costumes, a classe dominante via essa

forma de museu tradicional como “seu privilégio exclusivo” e, “torna-lo mais acessível é, portanto, retirar-lhes algo, uma parcela do mérito dessas pessoas, uma parcela de sua realidade” (Bourdieu, 2007, p. 20; 2013a, p. 215).

Ainda há outro aspecto que preciso destacar sobre o que define o Estado para nossa discussão. Bourdieu chama atenção para o fato de que

Será preciso refletir também nas diferentes dimensões próprias a esses atos de Estado: a ideia de oficial, de público e de universal. Há pouco contrapós o insulto e o julgamento autorizado e universal — nos limites de uma circunscrição, de uma competência juridicamente definida, de uma nação, de certas fronteiras de Estado (2014, p. 48).

Ademais, dentre as muitas ficções sociais, Bourdieu não só afirma que o oficial e o universal é teatralizado, como esse conjunto de instituições que configuram o que chamamos de Estado tem essa função de teatralizar tais características: devem “[...] dar o espetáculo do universal, aquilo sobre o que todos, em última análise, estão de acordo, aquilo sobre o que não pode haver desacordo porque está inscrito na ordem social em determinado momento do tempo” (Bourdieu, 2014, p. 77).

Museus – e principalmente os que se utilizam da alcunha de nacional – tiveram a prerrogativa de dar conta de uma universalidade (e de uma universalização) não somente em seus discursos como também no que configuraria o seu escopo de atuação, seus acervos. E, a partir do que apresentamos anteriormente como aspectos do poder dos museus, isto é, relativos à confiabilidade de suas narrativas (em geral de cunho científicas ou científicas) e seu papel de legitimador de existências de coletivos, podemos perceber que tais características assumem um papel de controle social. Controlador, portanto, daquilo que tanto é válido e que deve ser considerado como verdade; como o que configura ou deveria ser uma sociedade, um modo de viver e consumir capitais culturais. Os museus são lugares por excelência de consumo de capitais culturais simbólicos, isto é, entendendo capital simbólico como algo que se situa “na ordem do conhecimento e do

reconhecimento” (Bourdieu, 2014, p. 352). Os museus, portanto, teriam tanto o poder controlador sobre dado conhecimento que reivindica a alcunha de universal (tal como o Estado e o próprio campo científico) como o de reconhecer e legitimar existências.

Uma das características mais genuinamente humanas (até onde se sabe) é a capacidade que tem o humano de pensar simbolicamente – de atribuir símbolos que já se tornam arbitrários e atribuir-lhe significados e que por sua vez são aceitos coletivamente. É a espécie humana quem dá forma ao que se chama de cultura, que propicia, em contrapartida, ao humano ser estruturado e ser capaz de estruturar (Bauman, 2012). Segundo Bourdieu (2007, p. 37), a relação que os indivíduos e/ou grupos sociais têm com os museus está intrinsecamente ligada à relação que esses têm com suas “obras culturais”. Ainda, estudar museus – ou o fenômeno museu – é considerar as mesmas premissas que Bourdieu (2013c, p. 16) tinha quando do estudo do mundo universitário; é considerar “como objeto uma instituição que é socialmente reconhecida, que goza de toda legitimidade graças a seu caráter racional e que é vista como ‘mágica’ por realizar uma objetivação que se pretende objetiva e universal”, como já apontamos acima.

Gostaríamos de relatar brevemente uma visita a um museu que exemplifica o caráter controlador que é mascarado por essa carga hereditária racional dos museus. No período em que estivemos na 26ª Conferência Geral de Museus, realizada na cidade de Praga, na República Tcheca, visitamos um museu privado intitulado “Museu do Comunismo”. Segundo o site do referido museu,

O museu oferece uma visão sugestiva dos seguintes aspectos da vida na Tchecoslováquia da era comunista: vida cotidiana, política, história, esportes, economia, educação, arte (especificamente o realismo socialista), propaganda na mídia, as Milícias do Povo, o exército, a polícia (incluindo a polícia secreta, o StB), a censura e os tribunais e outros institutos de repressão, incluindo julgamentos de fachada e campos de trabalho político durante a era stalinista. Concentra-se em particular no regime totalitário que governou o país desde o *putsch*

[golpe] de fevereiro de 1948 até a Revolução de Veludo em 1989¹⁵⁸.

A partir desta primeira leitura no site do Museu do Comunismo, percebe-se um interesse de apresentar o cotidiano social da então Tchecoslováquia durante o período de influência do regime soviético. É importante ressaltar que, durante esse período, crimes, repressões e limitações políticas foram executados, e o referido museu aborda tais questões com detalhes e informações precisas, além de apresentar uma extensa documentação e acervo do período. A princípio, poderíamos dizer que a carga hereditária da racionalidade, herdada pela Ciência, está presente nesse museu que busca, a partir de mecanismos e ferramentas ‘inquestionáveis’, como documentos e objetos, reforçar uma possível coerência e até mesmo uma ‘verdade’ na sua narrativa.

Mas a palavra sugestiva, no mesmo texto, nos mostra outra direção, que aflora ao visitarmos a exposição. Logo no texto de abertura, destacamos a seguinte frase (aqui por meio de tradução nossa): "Experimentos comunistas oriundos do ato de se colocar em prática as teorias marxistas resultaram na morte de até 100 milhões de pessoas em todo o mundo".

¹⁵⁸ "The museum provides a suggestive view of the following aspects of life in Communist-era Czechoslovakia: daily life, politics, history, sports, economics, education, art (specifically Socialist Realism), propaganda in the media, the People's Militias, the army, the police (including the secret police, the StB), censorship, and courts and other institutes of repression, including show trials and political labor camps during the Stalinist era. It focuses in particular on the totalitarian regime that ruled the country from the February putsch in 1948 until the Velvet Revolution in 1989". Museum of Communism. (2022). *About*. Disponível em <https://muzeumkomunismu.cz/en/about/>. Tradução nossa.

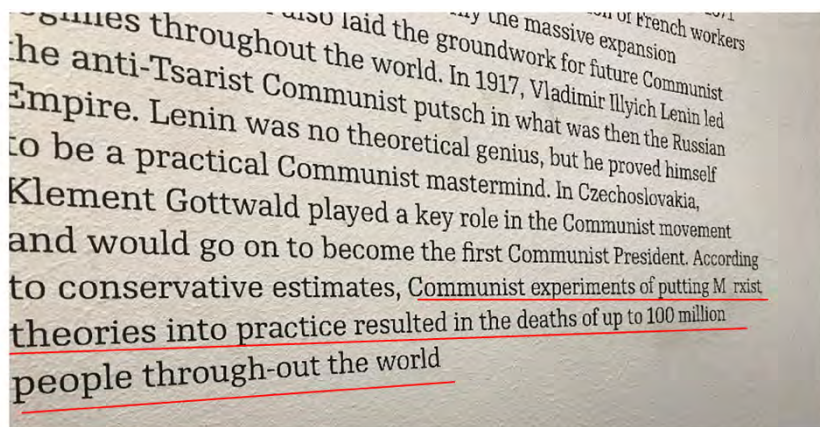


Figura 1 – Trecho do texto de abertura da exposição de longa duração do Museu do Comunismo.

Fonte: Foto da autora (2022)

Ainda, em diversos textos da exposição, a narrativa apresentada dá ênfase aos prejuízos do Comunismo¹⁵⁹ para o meio ambiente, a exploração do trabalhador ou mesmo destacando mecanismos para dar uma face “mais humanizada” ao regime. Em muitos momentos a leitura que pode ser feita é a de que o regime em oposição – o Capitalismo – estava na outra ponta: a do “bem”, a da promoção da liberdade do indivíduo e da sociedade, a do bem-estar e equilíbrio entre o humano e natureza, já que nenhuma menção negativa era feita ao Capitalismo¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Aqui, usando o termo escolhido na exposição/museu, que em nenhum momento explica o que se compreende por Comunismo.

¹⁶⁰ É escusado dizer que temos a compreensão de que o tema do museu era o “Comunismo”. Mas a não menção ao Capitalismo e seus subsequentes males sociais e ambientais nos permite fazer uma leitura de indução ao erro, mediante a forma que a narrativa totalmente negativa do que se entendia ali por Comunismo era apresentada.

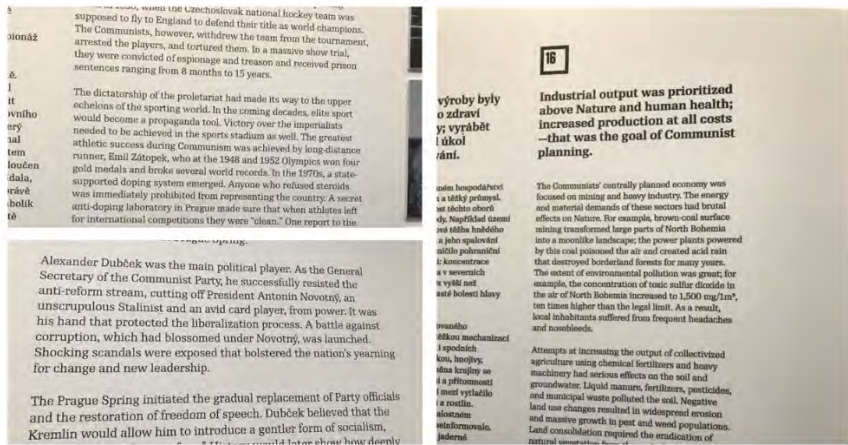


Figura 2 – Trechos de diversos textos da exposição de longa duração do Museu do Comunismo
Fonte: Foto da autora (2022)

Uma retórica construída e embasada em documentos e objetos não oferece, automaticamente ou por meio de ‘mágica’, nenhuma chancela de neutralidade, por mais que os museus, em geral, ainda acreditem e façam uso disso. Mesmo que as falhas na própria retórica do museu aqui apresentado sobre teorias marxistas ou mesmo sobre Comunismo pudessem ser encontradas pelo mais recente egresso no campo científico¹⁶¹, precisamos levar em conta os diferentes públicos, com seus distintos níveis e formas de conhecimento, que visitam ou podem vir a visitar esse museu. Ou qualquer museu. Portanto, é possível usar da chancela de neutralidade científica e de confiança que os diferentes públicos e comunidades têm nos museus para apresentar discursos, no mínimo, parciais, mas de interesse obscuros? A questão aqui, vale destacar, não é a parcialidade como sendo a problemática, mas é a reivindicação da chancela de neutralidade, ou seja, justamente

¹⁶¹ Nos referimos aqui ao que já reforçamos anteriormente nas notas: a ausência de apresentação dos conceitos mencionados e suas referências é um erro elementar na prática científica.

fazendo uso dela (e não assumindo a parcialidade, portanto) para defender interesses próprios.

Faz-se necessário, ao mesmo tempo, retomar a seguinte reflexão: quais formas de viver e estar no mundo que até a primeira metade do século XX tinham tido sua existência legitimada pelos museus? Walter Benjamin (1985), ao tratar da história e seus “monumentos”, analisa de forma precisa o que ganhava (e talvez ainda ganhe) destaque, lugar, ou distinção nesse âmbito. Sem qualquer pudor, a “empatia”, em suas palavras, sempre é dedicada aos “vencedores”. E quem são os vencedores? Os que convenientemente atendem ao Estado. Afinal de contas, como dirá Bourdieu, “esse universal é sempre particular” (2014, p. 118). E é nesse contexto que Walter Benjamin (1985, p. 223) apontará o que viraria sua grande referência: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.

É barbárie, porque segrega, oprime ao impor e controlar, e também não “redime à humanidade” porque não trata do seu passado e dos diferentes coletivos em sua totalidade (Benjamin, 1985). É a partir dessa necessidade de redenção que, finalmente, adentramos no que chamamos de caráter emancipador dos museus, apontando uma espécie de dicotomia ou complexidade desse fenômeno. Os museus não deixam de legitimar existências, e consideramos importante destacar isso – pois é tal poder que vai definir a própria redenção dos museus ou torná-lo emancipadores.

3.2 Sobre o caráter emancipador dos museus

Para entender o que venha a ser poder sob a perspectiva foucaultiana, Machado (2013, p. XII) nos lembra que, para aquele autor, o poder não é um “objeto” que pode pertencer a alguém ou a alguma instituição, e sim uma prática social, constituída socialmente. Para Foucault, o poder possui existência própria e formas específicas desde os níveis mais elementares – e vai além: o poder não está em nenhum ponto específico da estrutura, pois não é uma “coisa” e sim são práticas

e relações de poder que se expandem por uma rede de dispositivos ou mecanismos que a nada ou a ninguém escapa (Machado, 2013, p. XVI).

Foucault afirma que é produzido ainda, nas relações de poder, o saber (Machado, 2013, p. XX). E mais: é o poder que também produz a própria individualidade, isto é, o indivíduo é produto do poder e do saber (Machado, 2013, p. XXI). É preciso ressaltar que a ideia de indivíduo não é uma representação que existe nos mais diferentes momentos históricos, e sim uma construção característica da Modernidade. Assim, baseando em Foucault, poderíamos afirmar que o poder “gerado” na Modernidade – cada vez mais autônomo e funcional que separa, compara, distribui, hierarquiza – possibilita o surgimento desta figura histórica (o indivíduo) e, ao mesmo tempo, o torna objeto de saber, pois também é na consolidação desse momento histórico que surgem as ciências humanas (Machado, 2013, p. XXII).

Mesmo com o surgimento da figura “Estado” com a Modernidade, que nada mais é, como vimos, como um ente construído por seres e instâncias sociais, vemos também a construção moderna do indivíduo, que é essa instância que não existe somente coletivamente, mas também tem existência única. A existência do indivíduo também ajudará a entender a existência de outras pequenas existências coletivas que estão para além de configurações coletivas que tendem a ser territoriais, no sentido macro do termo. Essas existências podem existir – e resistir – em pequenos territórios ou em formas que transcendem a territorialidade e serem relativas a modos de ser e de percepção do mundo. Tais “microexistências”, como chamaremos, vão reivindicar museus para dar conta de si mesmas e reafirmarem sua presença no mundo.

Para Freud (2006, p. 139), por exemplo, cada indivíduo é uma parte que compõe diferentes e numerosos grupos, ligado por vínculos de identificação em muitos sentidos e que constrói seu ideal de ego segundo modelos variados, em tempo e espaço. Ainda, em Freud (2006), destacamos o conceito de identificação, apontando como sendo a mais remota expressão de um laço emocional entre pessoas. Desde sua base (que pode ser remontada às relações dos filhos com os pais), esse sentimento é caracterizado tanto como expressão de ternura como, ao mesmo tempo, um desejo de afastamento de alguém. O mesmo autor afirma que os indivíduos podem se identificar com seus

objetos de desejo e, ao mesmo tempo, se identificar com aqueles que também detém ou simplesmente desejam o mesmo objeto, numa tentativa de igualar-se a esses. A identificação, portanto, caracteriza-se pelo fato de o ego assumir características do ser identificado.

É na interface com o social que o indivíduo se constrói. Assim, faz-se necessário compreender as formações sociais, como se constituem e como interferem no indivíduo. É fato que o grupo delinea, em seus indivíduos, uma espécie de “[...] mente coletiva que os faz sentir, pensar e agir de maneira muito diferente” do que normalmente agiriam, formando “[...] um novo ser que apresenta características muito diferentes daquelas possuídas por cada uma das células isoladamente”, se usarmos as palavras de Freud (1996, p. 84). Freud e outros autores identificam que os princípios éticos de um grupo são mais elevados que os dos indivíduos, e que apenas na coletividade é possível um alto grau de desprendimento e devoção – a sociedade prescreve padrões éticos para o indivíduo e esse, na maior parte das vezes, fracassa em alcançar tais exigências. Como Durkheim, Freud defendia a ideia de que o social ‘atua’ fortemente no indivíduo, mesmo considerando as multiplicidades que definem e compõem o mundo humano e sua vida mental (1996, p. 73). Em um fenômeno que perpassa do micro para o macro, a formação do humano deixa de ocorrer apenas no âmbito individual e passa a ocorrer no âmbito coletivo.

Essas considerações são importantes e devem ser levadas em conta ao pensar a inserção do indivíduo – ou grupo social – nos museus. Ou, ainda, pensar na inserção e importância do museu tanto para o indivíduo quanto para o grupo social. Mas também se entendemos, em uma amplitude do conceito, museu como um fenômeno social ocorrido nas esferas do particular e do social, entre o “Eu” e o “Outro”, em um processo contínuo de identidade/identificação, é possível compreender que cada pessoa se relacionará com os diferentes museus de forma particular, distinta. Se consideramos que cada museu poderá corresponder a um tipo de sociedade/comunidade, com a qual busca dialogar, as chances de o museu afetar – no sentido literal do termo – serão inúmeras.

Assim, passando “do universal ao particular”, parafraseando Bourdieu, intencionamos pensar no caráter emancipador dos museus

aliado à ideia de redenção histórica apontada por Benjamim, como base para a possibilidade de diferentes coletivos poderem se apossar dos museus. Mas, nesse aspecto, a pergunta que trazemos de antemão é: seriam os museus emancipadores ou emancipados pelos diferentes coletivos? Isso é questionado porque quem reivindica e inicia o processo não são os museus, e sim as diferentes comunidades e coletividades, essas microexistências que o fazem em um processo que, também, está aliado a busca de poder para legitimar suas existências.

A partir do que foi refletido sobre Estado, poder, diferentes existências, ainda destacaremos o “entre”, apontado pelo IBRAM, que reside na interface entre o caráter controlador e o emancipador dos museus. Quando nos perguntamos quais seriam os museus controladores, de fato poderíamos dizer que todo museu transita entre as duas características, em maior ou menor grau. Ou melhor, cada poder do museu aqui apresentado transita entre as duas características. Quando diferentes coletivos reivindicam sua presença e representatividade nos grandes museus, exercem ou reivindicam, também, o poder de emancipar tais museus, ou seja, a característica emancipadora dos museus – e/ou de seus poderes – os permitem ser emancipados e redimidos pelos diferentes coletivos. E quando os demais museus, esses que vão surgindo ao longo do século XX e que de alguma forma fazem uso da narrativa e dos capitais do campo científico, recebidos pela instituição museu ao longo de sua trajetória, também fazem uso de dado caráter controlador quando, de alguma forma, universalizam e oficializam suas narrativas.

Sob esse último aspecto, é preciso ressaltar que o rompimento com a ideia da ciência e das disciplinas como detentoras da “verdade absoluta” foi benéfica para entender as diferentes formas de se organizar e compreender o mundo dos diferentes grupos sociais; entretanto, fenômenos contemporâneos denominados de “pós-verdades” tais como “terraplanismo”, a negação do Holocausto e da ditadura civil-militar no Brasil, citando alguns exemplos, têm causado, pelo menos, um mal-estar no campo científico. Apesar dos museus terem se reinventado tanto para atender as demandas das diferentes comunidades, eles ainda possuem um compromisso ético, minimamente, com as “verdades” do grupo a que atendem – seja a ciência, o Estado, a sociedade ocidental, a sociedade de sua origem histórica, ou a dos diferentes grupos, respeitando as diferenças do

Outro e dada harmonia entre as diferentes práticas. E a tradição da mutabilidade dos museus e seu compromisso com seus grupos, aliado ao seu compromisso original – e tradicional – com a própria ciência e seus desafios frente ao fenômeno da pós-verdade, será o grande enfrentamento para os museus no século XXI. Três perguntas são então colocadas: seriam os museus capazes de renunciar a seu caráter controlador de narrativas? Ou, em oposição, de reivindicá-lo? E baseados em que contextos e premissas?

Pensando, por outro lado, no seu caráter emancipador, vemos ainda movimentos retrógrados no campo museal de apagamentos de existências por meio de fechamentos de museus comunitários como o Museu da Diversidade Sexual em São Paulo; e a não-inclusão de um acervo do Movimento Sem Terra em uma exposição de um grande museu. Até quando e onde permitiremos que retrocessos sociais invadam e descaracterizem esse aspecto emancipador dos museus, reivindicado com “gotas de sangue”, parafraseando Mário Chagas?

A emancipação de todo e qualquer museu é tão necessária quanto a manutenção de um compromisso e fazer metodológico baseado em princípios científicos que, minimamente, estejam comprometidos com um rigor na produção de narrativas respeitosas, analíticas e críticas, por sua vez baseadas em princípios éticos de igualdade e respeito entre os diferentes indivíduos e coletivos e suas ideologias. Como dissemos, nossa intenção não é destacar nenhuma narrativa moralizante sobre os museus, quais características devam ser ou não extinguidas ou mantidas, mas trazer ao debate nosso compromisso ético com o nosso fazer museal e que não mais se justifica na neutralidade visando produzir narrativas dúbias e excludentes. E esse compromisso, é escusado dizer, também se estende a um fazer disciplinar que reivindica a alcunha de museológico ou museal.

4. Reivindicando poder sobre os museus: Museologia

Nesta terceira parte, procuramos rematar o fio transposto e tratar, mais detalhadamente, do poder do museu de ser reivindicado como objeto de estudo por uma disciplina específica que viria a surgir no século XX: a Museologia. Assim, as questões centrais que orientam

essa parte são: como se constituem os objetos de estudo (acadêmicos ou disciplinares)? E para que servem? O que têm os museus – ou o fenômeno social museu – de distinto, de relevante, para se tornar objeto de estudo de uma disciplina ou de um recorte disciplinar do campo científico? Quais os ganhos da Museologia com o objeto de estudo Museu?

Os objetos de investigação do mundo social, diferentemente dos objetos naturais, são objetos históricos, passíveis de variações no tempo – e é essa incerteza uma característica fundadora da pluralidade de visões acerca do mundo, ligada, portanto, à pluralidade de pontos de vista presentes em “[...] todas as lutas simbólicas pela produção e imposição da visão de mundo legítima” (Bourdieu, 2012, p. 140). É importante também considerar que as categorias utilizadas para percepção do mundo social são, por si, produtos da “incorporação das estruturas objetivas do espaço social” (Bourdieu, 2012, p. 141).

Na escolha por um objeto, a prática comumente aceita, cientificamente, é a de estudar de forma intensiva um fragmento limitado de um conjunto teórico – o conhecido “recorte”, em detrimento do que Bourdieu (2012, p. 31) propõe: o estudo do conjunto de elementos relacionados ao objeto. No processo de construção de dado objeto, Bourdieu orienta e reforça que esse precisa ser colocado em função de uma problemática teórica e submetido a uma investigação sistemática – não só o objeto, mas também os aspectos de realidade que o contextualizam. O processo de investigação e construção de um objeto de pesquisa não é simples: “não há nada mais enganador do que a simplicidade aparente do procedimento científico” (Dewey, apud Bourdieu, 2000, p. 61). Em suma, a pesquisa deve ser feita em um contínuo movimento de construção e ruptura - seguindo, entretanto, uma linha condutora de pensamento.

A construção de um objeto se dá inserida em um sistema de produção e circulação de bens simbólicos, definido por Bourdieu como “o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias” definidas pela função que exercem “na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos” (2013b, p. 105). O trabalho de construção de um objeto de análise, como se pode ver, requer um grande fôlego, uma postura ativa e sistemática e uma

perspectiva diferenciada que possibilita, de fato, entender o objeto, o que esse tem que nos desperta a atenção, pois “Se é verdade que o real é relacional, pode acontecer que eu nada saiba de uma instituição acerca da qual eu julgo saber tudo, porque ela nada é fora das relações com o todo” (Bourdieu, 2012, p. 30-32).

Todo campo é um espaço de disputas “mais ou menos declaradas pela definição de princípios legítimos de divisão do campo” (Bourdieu, 2012, p. 150). Bourdieu (2013c, p. 153) enquadra disciplina acadêmica como subcampo dentre os campos universitários (tais como Letras, Humanas, Exatas, entre outros). Para Japiassu, disciplina é uma “progressiva exploração científica especializada numa certa área ou domínio homogêneo de estudo” (1976, p. 61), que tem a necessidade de estabelecer e definir suas fronteiras, que por sua vez determinarão seus objetos, métodos, sistemas, conceitos e teorias.

Os próprios critérios ditos objetivos da ciência, conhecidos pelos doutos, são armas utilizadas nas lutas simbólicas pelo reconhecimento e conhecimento, que por sua vez podem provocar um efeito “simbólico inevitável”: a consagração de “divisões e das visões das divisões”; e como resultado, cria-se “uma unidade real ou a crença na unidade” (Bourdieu, 2012, p. 119-120). O reconhecimento, portanto, de dada disciplina a traz à existência, demonstrando ser um esforço pela autonomia, pois “[...] existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente” (Bourdieu, 2012, p. 129).

Em suma, ser uma disciplina autônoma é tanto resultado da ânsia de reconhecimento de sua existência por outras disciplinas quanto da ânsia de criar um objeto de estudo para si própria. Esse objeto de estudo lhe dará um grau de distinção entre as demais – e aqui reside o poder de um objeto de estudo. E, como vimos, o processo de criação de um objeto de estudo é árduo, e deve ser pensado na relação tempo/espaço, sempre de forma relacional.

Com as duas primeiras questões respondidas, tentaremos agora responder: o que têm os museus – ou o fenômeno social museu – de distinto, de relevante, para se tornar objeto de estudo de uma disciplina ou de um recorte disciplinar do campo científico? Quais os ganhos da Museologia com o objeto de estudo Museu? Segundo André Desvallées (1980, p. 17), para se pensar num possível campo dos

museus, se faz necessário considerar duas questões: haveria uma experiência específica de museu? Como as atividades de museus se enquadram dentro das múltiplas atividades humanas?

Conforme apontado no Conceitos-chave de Museologia (2013), há duas acepções para o termo museal: a primeira como adjetivo, qualificando de museal tudo que é relativo a museus; e a segunda, como substantivo, que “designa o campo de referência” relacionado tanto às práticas que estão inclusas no universo museu quanto às reflexões “sobre seus fundamentos e questões”¹⁶². Para os autores do verbete Museu (2013, p. 65), o “campo de exercício do museu” compreenderia “uma relação específica do homem com a realidade” designado por eles de campo museal. No mesmo volume é reforçada uma possível originalidade do museu, identificada em problemas a serem respondidos por meio de conceitos endógenos. Seria essa originalidade localizada na pretensão de um campo reflexivo para esse caso? Sim, em parte, nas disputas pelos capitais simbólicos – que seriam as formas de apreensão e compreensão do fenômeno museu.

Definições de museu atendem aos objetivos daqueles que as criam (Sola, 2010). Independente da percepção ou ponto de vista do teórico sobre características fenomenológicas do museu, cujas manifestações podem ser encontradas em diferentes tempos e lugares, não há como negar que a ideia atual que se tem de museu é fruto da Modernidade, e que museu é uma definição forjada no centro de questionamentos e produções de conhecimento de um tipo de sociedade que, como se sabe, é hegemônica. A origem desse fenômeno não seria, assim, datada da origem do termo, como já dissemos em diferentes momentos, e sim a partir dos primeiros grandes museus do século XVIII e XIX que passaram a aliar-se ao Estado principalmente no fortalecimento dos Estados-nação, quando os museus passaram a reproduzir e criar esse modo de organização social denominado Nação, conforme também apontamos anteriormente.

Sobre a especificidade de ser museu, é possível identificar dois aspectos: 1) apresentação sensível, que o distingue das bibliotecas e arquivos; e 2) marginalização da realidade, criando, “pela separação e pela descontextualização” a produção de imagens e de um espaço

¹⁶² Verbetes “Museu”, Conceitos-chave de Museologia, 2013, p. 64-67.

sensível a diferentes sentidos – uma realidade específica, totalmente imaginária e simbólica, mas não necessariamente imaterial (Conceitos-chave de Museologia, 2013, p. 56). Ainda, o museu é capaz de definir suas normas de produção e os critérios de avaliação de tudo que é produzido internamente (Bourdieu, 2013, p. 106), ou melhor, os critérios que definem a ideia e o conceito de museu e seus fenômenos correspondentes.

Como alguns teóricos da Museologia apontam, cada pessoa se relaciona com o Museu de forma distinta. Mas como tornar essa relação objeto de estudo de uma possível disciplina, considerando inclusive a premissa subjetiva de cada teórico? Não é viável, portanto, estudar o fenômeno social Museu isoladamente – as contribuições sobre uma disciplina específica para o objeto Museu só possuem legitimidade, como reflexões científicas, dentro de um contexto próprio: “[...] esquemas de [um] pensamento que só consegue pensar neles e através deles”, conforme Bourdieu aponta (1976, p.170). Assim, delinear museu – e até mesmo Museologia - deve considerar diferentes vertentes teóricas sobre seu objeto. Durkheim poderia reiterar essa premissa quando tratou de conceitos tais como valor, moral e utilidade / riqueza:

O que nos é dado, não é a idéia que os homens têm do valor já que ela é inacessível: são os valores que se trocam realmente no decorrer das relações econômicas. Não é esta ou aquela concepção do ideal moral, mas sim o conjunto das regras que determinam efetivamente a conduta. Não é a idéia do útil ou da riqueza, mas sim todos os detalhes da organização econômica (Durkheim apud Bourdieu et al, 2000, p. 186).

Assim também é em relação ao fenômeno social museu: não se trata de definições isoladas que constituem o *corpus* teórico da Museologia, mas sim os conjuntos de teorias e noções observáveis desse fenômeno - e/ou as possíveis nomenclaturas dos teóricos em relação a um dado objeto - que constituem a área, se essa se pretende debruçar por algo específico. Stránský (2008, p. 101) também tinha a mesma percepção de que, para uma efetiva contribuição teórica da Museologia, não bastariam apenas opiniões e pontos de vistas

individuais sobre o assunto, mas sim um sistema de conhecimentos fruto de um “amplo esforço profissional”. O autor aponta um caminho: é preciso “permitir o tempo necessário para a criação de uma base de publicações” (Stránský, 2008, p. 101).

O ICOM tem desempenhado um papel relevante visando defender uma possível autonomia da Museologia como disciplina acadêmica. Constatou-se também, dentre inúmeros outros comitês, seus Comitês Internacionais de Formação de Pessoal para Museus (ICTOP) e de Museologia (ICOFOM) que buscaram ora a autonomia de uma área que visava formar profissionais práticos para museus ora torná-la uma ciência ou ter características de cientificidade. Por outro lado e, como segundo caso (o que muitas vezes converge com o ICOM), faz-se fundamental destacar a importância dos cursos de museus espalhados pelo mundo, na defesa da existência de uma disciplina científica ou área profissional. Para os cursos que se nomeiam Museologia, a ideia de uma disciplina independente se apresenta mais claramente do que nos cursos denominados *Museum Studies*.

A nomeação “Museologia” não é exclusiva do Leste Europeu, pois pode ser identificada em outros lugares, como países da Europa Ocidental (França, Portugal, Espanha e Alemanha, por exemplo) e nos países da América Latina, principalmente com representantes no ICOFOM LAC ¹⁶³. Aqui em nenhum momento defendemos uma unanimidade nesses diferentes espaços em relação à ideia de Museologia e aos demais termos. Esses recorrem aos referenciais dos autores do Leste Europeu para lançar suas próprias discussões e reflexões sobre Museologia. O único consenso, se assim poderíamos dizer, seria o de adotar o termo “Museologia” para uma área, disciplina ou campo que se debruça e reivindica poder sobre o objeto de análise “Museu”.

Assim, a recém-denominada Museologia – inserida no contexto dos cursos de museus – reivindica museu como capital cultural objetivado, isto é, a partir do momento em que se recorre a ele como objeto de estudo para legitimar a existência de um campo de

¹⁶³ Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, criado em 1990 com a nomenclatura ICOFOM LAM.

conhecimento objetivo. Para clarificar, usaremos as próprias palavras de Bourdieu:

[...] convém lembrar que o capital cultural objetivado só existe e subsiste atuante como capital cultural, do ponto de vista material e simbólico, nas e pelas lutas travadas nos campos da produção cultural – campo artístico, campo científico, etc. – e, acima disso, no campo das classes sociais; aliás, nessas lutas, os agentes despendem forças e obtêm lucros proporcionados ao controle que exercem sobre esse capital objetivado, portanto, à medida de seu capital incorporado (Bourdieu, 2013a, p. 214).

Contudo, mesmo no âmbito do ICOFOM, colocou-se em xeque o desejo de reivindicar a existência da Museologia. Para Spielbauer (1981 apud Van Mensch 1992), essa ideia fundamenta-se no fato de que a Museologia, como disciplina e ocupando lugar na universidade, daria aos seus atores prestígio e posição em detrimento aos demais profissionais de museus. Também considerando essa premissa, para Van Mensch (1992, tradução nossa), “[...] o status de programas de capacitação em museus muito depende do grau em que o trabalho em museus é considerado uma profissão e o grau em que a museologia é mais ou menos reconhecida como uma disciplina autônoma”.

Em suma, o museu confere à Museologia o status de disciplina científica a partir do momento que atores usam e ‘abusam’ de reflexões sobre museus, tendo-os na centralidade – ou nas ‘periferias’ - de uma retórica de objeto de estudo para uma disciplina que precisa existir. Tal necessidade de existência da Museologia está associada ao que Spielbauer apontou e aqui apresentamos acima: a necessidade de existirem e de serem reconhecidos (no caso, os atores específicos de uma teoria da Museologia) entre os demais profissionais de museus. E, ainda, como também apontado por Van Mensch, a autonomia da Museologia está diretamente relacionada a sua existência e reconhecimento, por outras disciplinas, como disciplina autônoma. Mais que legitimar existências no âmbito social, o fenômeno museu também legitima a existência da Museologia como tal.

5 Considerações finais

Como proposição para o encerramento da discussão deste trabalho, destacamos outra questão de Desvallées: “Qual a diferença entre o curador e o professor que ensina no mesmo campo?” (1980, p. 17). O autor pontua que o debate sobre a Museologia ser ciência ou uma “simples acumulação de receitas empíricas” era guiado pelos interesses dos debatedores: se o debatedor está “[...] dentro ou fora da profissão do museu, ou se é um homem a favor do progresso, ou se ele vira as costas para qualquer questão de evolução dentro da profissão” (1980, p. 17).

É importante destacar que alguns atores se colocaram como protagonistas na composição da Museologia como disciplina científica e se apropriaram de conceitos e pensamentos de outras áreas, usurpando-os para aquela que, quando associada ao seu objeto de estudo reivindicado - o Museu - é tida como interdisciplinar; logo, a presença de pensamentos de distintas áreas encontra nela abrigo e justificativa. Além de pensar a Museologia por meio de suas inferências e experiências profissionais e acadêmicas, esses, de forma não intencional, marcavam seus espaços na Museologia.

Desvallées questionou qual seria a diferença entre o “curador” e o “professor”. Seria possível inferir que os primeiros se apropriam de suas experiências de outras áreas para contribuir na construção de um arcabouço que oriente a prática museal. Entretanto, não intencionam, em geral, a formação de algo constitutivo de um campo específico de conhecimento, e sim contribuir com distintas ações e possibilidades no âmbito de algo que por si lhe é atribuído o status de interdisciplinar ou complexo: o fenômeno social museu. Já os segundos transformam seus conhecimentos e aportes de outros campos para construir teorias para um novo recorte do conhecimento, dando-lhes nova configuração e defendendo sua inovação. Entretanto, se pararmos para pensar, a ciência se constitui de apropriações de conhecimentos, aos quais por sua vez são dadas novas roupagens, no âmbito de um conhecimento que busca legitimação e primazia entre os demais campos do conhecimento humano.

Portanto, toda e qualquer relação disciplinar e de reivindicação por um objeto passa pela necessidade de reconhecimento. Assim, o

museu, dentre inúmeros poderes que tem, também possui o poder de trazer à existência a Museologia, pois essa disciplina, sem o Museu (independentemente do que se entenda como tal ou a forma que ele assume, ou suas características) tem seu reconhecimento ameaçado. Entretanto, poderíamos estender a reflexão para pensar também no quanto os museus cooperam para a nossa existência – seja como indivíduos, seja como coletivos ou sociedades. Mesmo que a intenção, ao iniciar essa última parte do texto, tenha sido a de encerrar a discussão aqui estabelecida, assim como os museus, nos vemos também como complexos e, portanto, deixamos a seguinte pergunta: o que seria de nós sem os museus e seus poderes?

Referências

Bauman, Zygmunt. (2012). *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 325p.

Benjamin, Walter. (1985). As Teses sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, p. 222-232.

Borges, Luiz C. (2013). O intelectual Museu às voltas com seus oximoros. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, Santa Catarina: v. 14, não paginado.

Bourdieu, P.; Chamboredon, J-C.; Passeron, J-C. (2000). A construção do objeto e o racionalismo aplicado. In: *A profissão do sociólogo*. Preliminares epistemológicas. Petrópolis: Editora Vozes, p.45-97.

Bourdieu, Pierre. (2013a). *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre, RS: Zouk, 2. Ed., 560 p.

Bourdieu, Pierre. (2013b). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 361 p.

Bourdieu, Pierre. (2013c). *Homo academicus*. Trad. Ione Ribeiro Valle, Nilton Valle. Florianópolis: Ed. da UFSC, 314 p.

Bourdieu, Pierre. (2012). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 322 p.

Bourdieu, Pierre. (1976). *O Campo Científico*. Disponível em: http://uaiinformatica.net/luciana/campo_cientifico_bourdieu.pdf. Acesso em: 24 out. 2012.

Bourdieu, Pierre. (2014). *Sobre o Estado*. Cursos no Collège de France (1989-1992). São Paulo: Companhia das Letras, 758p.

Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. (2007). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 239p.

Brulon Soares, Bruno César. (2011). O rapto das Musas: apropriação do mundo clássico na invenção dos museus. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 43, p. 41-65.

Burke, Peter. (2012). *Uma história social do conhecimento*. Da Enciclopédia à Wikipédia. Trad. Denise Bottmann, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, vol. 2, 414p.

Deloche, Bernard (2001). *O Museu Virtual*. Paris: Presses universitaires de France.

Desvallées, André; Mairesse, François (Eds.). (2013). *Conceitos-chave de museologia*. ICOM, ICOM-BR: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury.

Desvallées, André. (1980). [untitled]. *MuWoP: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie*. Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p.17-18.

Freud, Sigmund. (2006). Psicologia de grupo e a análise do Ego. In: *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, p. 81-154.

IBRAM. (2022). *Texto de Referência* [20ª SMN]. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/semana-nacional-de-museus/20-semana-nacional-de-museus/20snm-texto-de-referencia.pdf>.

Japiassu, Hilton. (1976). *Interdisciplinaridade e Patologia do Saber*. Rio de Janeiro: IMAGO Editora, 221p.

Machado, Roberto. (2013). Introdução – Por uma genealogia do poder. In: Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, p. IX-XXV.

Museum of Communism. (2022). *About*. Disponível em <https://muzeumkomunismu.cz/en/about/>.

Scheiner, Tereza. (1999). As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE. *ICOFOM LAM*, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p.133-143.

Sola, Tomislav. (2010). The Museum Definition: Questioning the Scope and Motives. In: Davis, Ann, Mairesse, François, Desvallées, André (Eds.) *What is a Museum?* Munich: Verlag Dr. C. Müller-Straten, 218 p.

Stránský, Z. Z. (2008). Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). Trad. Tereza Scheiner. In: *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, PPG-PMUS Unirio/MAST, vol. 1, no 1, p. 101-105.

Stránský, Z. Z. (1987). [untitled]. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND MUSEUMS. *ISS: ICOFOM STUDY SERIES*, Helsinki-Espoo, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 12, p. 287-292.

Van Mensch, Peter. (1992). *Towards a Methodology of Museology*. 1992. Tese de PHD. Universidade de Zágreb, Zágreb.

**A memória patrocinada:
o caso do Parque Arqueológico e Ambiental de São João
Marcos (RJ/Brasil)**

Heidi Ferreira da Costa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0009-0000-8829-5242>

Maria Amália Silva Alves de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-5702-5511>

1. Introdução

O Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, localizado às margens da Represa de Ribeirão das Lages (Piraí/RJ) e da antiga Estrada Imperial que ligava o município de Mangaratiba (RJ) ao estado de Minas Gerais, é um espaço físico composto pelas ruínas da cidade de São João Marcos e por uma área de proteção ambiental da Mata Atlântica situada entre o norte e o sul do estado do Rio de Janeiro. As ruínas são os resquícios da demolição imposta às construções domésticas, públicas e privadas do centro urbano daquela cidade, em função da realização de obras de ampliação da Represa de Ribeirão das Lages.

O processo de registro dos resquícios da demolição do conjunto arquitetônico da antiga cidade de São João Marcos está inscrito no Decreto E-18/000.062/90 que trata do tombamento provisório em nível estadual e aconteceu em 1990 revelando uma trajetória histórica que perpassa um período de apogeu econômico e político da cidade que, ancorada no sistema escravocrata, conferiu a toda região status e poder no denominado Ciclo do Café. A historiografia brasileira atesta o declínio econômico da região do Vale do Café fluminense a partir do fim do regime de escravização da mão de obra de pessoas retiradas do continente africano e, assim sendo, supracitada cidade, outrora rica e

politicamente influente, inicia sua trajetória de decadência até ser anexada a cidade de Rio Claro, perdendo assim seu status de Cidade, através do decreto número 635 de 14 de dezembro de 1938.

Enfraquecido politicamente, mas detentora de rico potencial hídrico, o território ocupado pela então cidade de São João Marcos tornou-se alvo da empresa *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Co. Ltd.* que passou a adquirir propriedades anteriormente dedicadas a produção de café, objetivando a construção de usinas hidrelétricas. No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro apresentava um acelerado crescimento urbano, populacional e econômico e, devido a condição de Distrito Federal, o discurso de políticos, engenheiros e imprensa colocavam a modernização e o progresso como justificativas para a expansão da rede elétrica. Em 1905, a empresa propôs a construção de uma nova hidrelétrica, a Usina de Fontes, no município de Pirai. Para tal construção, seria necessário o represamento e desvio de águas de vários rios que formavam a bacia hídrica da região, para formar a represa de Ribeirão das Lajes. A construção dessa represa modificou a geografia local e suas águas alcançaram a parte rural de São João Marcos.

Já anexada a cidade de Rio Claro e sendo o centro histórico e arquitetônico ameaçado de demolição por parte da *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Co. Ltd.* ocorreu no ano de 1939, o primeiro tombamento do conjunto arquitetônico do centro urbano de São João Marcos pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Tal processo foi revogado pelo então presidente Getúlio Vargas em 1940, fato que possibilitou a *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Co. Ltd.* iniciar as providências objetivando a ampliação do espelho d'água da usina hidroelétrica de Lages, que iria alagar toda a extensão territorial ocupada pela antiga cidade de São João Marcos. A inundação foi precedida pela demolição de casas, prédios públicos e demais construções que compunham o referido centro urbano e histórico da cidade.

À demolição seguiu-se a abertura das comportas que mantiveram submersos os vestígios da antiga Cidade. Em 1941, a usina hidroelétrica de Lajes indicou que não seria necessário manter o espelho d'água no nível em que se encontrava e, ao ser reduzido, os resquícios da demolição ficaram evidenciados revelando vestígios materiais de uma memória que foi localmente denominada como

Ruínas da Cidade de São João Marcos. O processo de elaboração dessa memória envolve um conjunto de disputas práticas e simbólicas relacionadas à incorporação das Ruínas ao cenário urbano de Rio Claro, que incorporou o território da antiga cidade.

Vários agentes sociais estiveram envolvidos nesta disputa, entre eles destacamos: a Light Serviços de Eletricidade S.A., empresa que no presente momento é responsável pelo fornecimento de energia elétrica para vários municípios do estado do Rio de Janeiro e no passado era denominada *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Co. Ltd.*; o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC; a Prefeitura de Rio Claro, representada pela Secretaria de Cultura; ex-moradores de São João Marcos e seus descendentes.

A disputa de narrativas sobre as Ruínas promoveu a construção e a manutenção de uma série de sentidos associados à cultura local, cultura nacional, patrimônio público e memória da destruição. Nesse contexto, os vestígios da antiga Cidade foram tombados pelo INEPAC no ano de 1990; a flora e a fauna representativas da Mata Atlântica, que se estende pelo entorno da Represa de Ribeirão da Lages, foram enquadradas como Unidade de Conservação (UC) e classificadas pelo Instituto Estadual do Ambiente (INEA/RJ) enquanto Área de Proteção Ambiental (APA) e; a Light Serviços de Eletricidade S.A., através da Fundação Light, financiou a construção do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. No presente momento, o Parque configura-se como um espaço de lazer cultural pedagógico, difusor de uma narrativa relacionada à memória dos acontecimentos que culminaram na demolição e inundação de São João Marcos. Funcionando ainda como indutor da atividade turística no município de Rio Claro.

Oliveira (2018) destaca a relação entre memória e turismo em seus desdobramentos nos processos de patrimonialização, de fortalecimento de identidades e de divulgação de narrativas não hegemônicas. A referida considera que a atividade turística é capaz de comunicar valores e significados atribuídos aos patrimônios culturais e, diante deste entendimento, busca analisar a seleção de memórias disponibilizadas através dos conteúdos apresentados para turistas em distintos espaços de visitação. Compreendendo tais conteúdos como resultantes de imbricados processos que resultam em uma narrativa específica, cabe considerar a relação de espaços museais como o

Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, com sua rede de patrocinadores.

Pelo exposto, a proposta do presente capítulo incide sobre a análise da narrativa vinculada ao Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos considerando a relação entre memória e patrocínio no período entre 2014 e 2018. Esse período compreende à captação de diversos patrocínios obtidos a partir da candidatura a distintos editais públicos e privados voltados para a promoção da cultura no estado do Rio de Janeiro. Assim sendo, o capítulo foi estruturado em três partes. Na primeira, situamos o Parque no contexto dos espaços museais e evidenciamos a rede de patrocínios que garantem a sustentação daquele espaço. A segunda parte, intitulada “O circuito de visitaçaõ do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos” em que é descrito o projeto museológico e museográfico do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, assim como seu circuito de visitaçaõ no intuito de apresentar a memória cultural difundida no referido Parque. Na terceira e última parte, são apresentados os desdobramentos da relação patrocínio e memória no Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos.

Esse trabalho é resultado de pesquisas realizadas para a dissertação de mestrado da primeira autora e da tese de doutorado da segunda. Neste sentido, a metodologia que norteou todo o trabalho de pesquisa pautou-se, além da revisão bibliográfica que em parte está referenciada neste artigo, no referencial teórico da Antropologia e da Memória Social e em pesquisa de campo compreendendo os anos entre 2009 e 2011, quando foram realizadas entrevistas com ex-moradores e seus descendentes, com representantes da Light S.A e lideranças políticas locais. Somaram-se às entrevistas realizadas no referido período, visitas às obras de construção do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos e estadias constantes na cidade de Rio Claro para acompanhamento do cotidiano da construção. Parte dos dados coletados no período anteriormente mencionado foram utilizados na redação da tese da segunda autora do presente trabalho.

Como já informado, este capítulo conta, ainda, com dados coletados para dissertação da primeira autora e, assim sendo, cabe destacar que, metodologicamente, tais dados foram coletados através de pesquisa de campo, mas sobretudo, a partir de documentos produzidos pelo Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos.

Os documentos selecionados para servir de base a reflexão aqui proposta, foram os relativos aos projetos culturais realizados pelo parque em tela, especialmente aqueles que tratam da captação de patrocínio para a manutenção deste espaço museal. O período dedicado a essa coleta iniciou-se em julho de 2017 e foi concluído em janeiro de 2019. Pelo exposto, o tempo dedicado a coleta de dados demonstra que as autoras acompanharam um extenso período, aspecto que metodologicamente faculta uma análise processual que se revela eficaz no âmbito de estudos envolvendo a seleção de narrativas sobre uma memória que se pretende difundir.

2. O Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos: entre memória e patrocínio

Após a implosão do conjunto arquitetônico, seguida pela abertura das comportas que aumentaram o volume de água da Represa de Ribeirão da Lages e a posterior redução o espaço físico onde outrora esteve localizado o conjunto arquitetônico urbano de São João Marcos foi mantido por setenta anos pela Light S.A. como espaço privado inacessível ao trânsito de pessoas e de qualquer tipo de utilização. A despeito do apagamento ao qual o episódio da demolição e inundação foi submetido, o trauma resultante da violência da desapropriação e ruptura de cotidiano sustentou o denominado por Pollak (1989) como memórias subterrâneas, ou seja, uma memória mantida no âmbito de um grupo marginalizado ou excluído de forma silenciada. Essa memória subterrânea foi reproduzida no interior desses grupos e aguardou um contexto favorável para emergir publicamente e, assim, reivindicar valores que se tornam perceptíveis em disputas de memória.

O esquecimento é um fenômeno intrinsecamente ligado à lembrança. Ele é parte indissociável da memória e muito já se considerou sobre a impossibilidade de existência desta última sem o primeiro. Desde a declaração de Santo Agostinho de que “é a memória que retém o esquecimento” (Confissões X, XVI, 24), até reflexões de Ricoeur considerando que uma memória, sem esquecimento seria monstruosa (2007, p. 424), não se pode separar esses dois elementos. No caso de São João Marcos, o contexto que favoreceu a visibilidade de memórias subterrâneas assenta-se no entendimento das ruínas

enquanto patrimônio, através do tombamento das Ruínas do Centro Histórico de São João Marcos pelo INEPAC, sob o número do processo E-18/000.062/90.

O INEPAC pauta-se em uma concepção de que o bem a ser alvo de processos de patrimonialização está além de bens arquitetônicos, históricos e eruditos. Em tal concepção houve a diversificação de bens passíveis de serem tombados, possibilitando a patrimonialização de bens de natureza imaterial, assim como de bens representativos da memória de grupos não hegemônicos. Em depoimento colhido no ano de 2011, a então Secretária de Cultura do estado do Rio de Janeiro, Adriana Rattes, destacou:

[...] a história dessas ruínas conta uma parte da história do Brasil, de suas lutas políticas, dos momentos de auge e decadência econômica e das obras que em nome do progresso passaram por cima de aspectos humanos e identitários intrínsecos a elas. Através destes fragmentos, trazemos à vida essas cidades, fazendo ver a importância do tombamento dos bens fluminenses e a luta pela preservação de suas memórias.

Na dinâmica entre lembrança e esquecimento, as memórias subterrâneas daqueles que vivenciaram o trauma ou o vivenciaram por tabela, conforme conceito de Pollak (1992), foram visibilizadas e utilizadas como argumento para a criação do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. Assim sendo, a Light Serviços de Eletricidade S.A. através da Fundação Light justificou como missão do Parque lembrar a existência da Cidade esquecida por setenta anos. Tal objetivo implica em um complexo processo de seleção de memórias, por envolver as narrativas assentadas em memórias subterrâneas e a da própria companhia elétrica, responsável pela demolição e inundação da Cidade no passado e idealizadora do Parque no presente.

À frente do projeto de idealização do projeto, o Instituto Light executou com recursos da Light Serviços de Eletricidade S.A., o processo de pesquisas históricas, baseando-se em narrativas de ex-moradores da Cidade e no recolhimento de acervos fotográficos. Somou-se a esse processo a realização de pesquisa arqueológica objetivando a identificação das ruínas e vestígios materiais encontrados na região correspondente ao centro da extinta Cidade. O

resultado deste trabalho é o que se apresenta atualmente como a memória de São João Marcos. Situado exatamente no local onde ficava a cidade, o Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos não se restringe a um espaço onde informações são divulgadas, mas trata-se de um lugar onde a memória é construída durante a visita, através de narrativas e exposições, assim como através de experiências, imaginação e até do simples ato de caminhar entre as ruínas.

Trata-se de um espaço que reúne elementos da memória sob diversos pontos de vista, que podem ser categorizados, segundo a proposição de Assman (2009), em elementos das tradições (discursos de identidade), perspectivas (memória cultural e memórias individuais) e mídias (imagens, lugares, textos, discursos e narrativas). O espaço do Parque apresenta uma intensa relação entre memória e recordação, nos sentidos propostos por Ricoeur (2007) e Assman (2009), em que a memória permanece passiva, em sua potencialidade, simplesmente pela força de sua localização e dos acontecimentos que lá ocorreram. A recordação acontece na ativação dessa memória, ou seja, na medida em que os projetos acontecem anualmente e suas atividades permitem que o público experiencie essa memória, através das diversas mídias utilizadas durante dadas atividades.

Se o esquecimento e o “resgate” da memória de São João Marcos se destacaram nas justificativas para a criação, implementação e existência do Parque, a *representação* desta memória é o principal elemento presente nos objetivos constantes em projetos de captação de recursos financeiros para a manutenção do mesmo. No presente trabalho, denomina-se patrocínio a interação com os diversos atores externos à gestão do Parque envolvidos na operação e apoio financeiro e institucional. Tais interações são geralmente construídas para fins de realização de projetos específicos, sendo esses de durações variáveis. Pelo exposto, conforme já mencionado, reside na análise da relação entre memória e patrocínio, nos valendo do caso do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos e, em especial, analisando Editais nos quais o Parque foi contemplado no período entre os anos de 2014 e 2018, a proposta do artigo aqui apresentado. Cabe destacar que ao nos determos nesse recorte temporal, denominaremos as Instituições envolvidas com as nomenclaturas utilizadas no período.

O Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos é classificado por seus idealizadores como um museu de território, sendo, desta forma, subordinado a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação. O projeto museológico do Parque incide sobre dois espaços distintos: o Centro de Memória e o Circuito de Visitação do Parque. A estratégia de musealizar o Parque teve como objetivo a manutenção da memória impregnada nos fragmentos e ruínas encontradas nos trabalhos arqueológicos, nos documentos, fotografias, objetos e depoimentos coletados durante o processo de prospecção arqueológica.

Por musealização entende-se a elaboração de um sistema estético para criar significados. Em outras palavras, diz respeito à preservação e à comunicação, sendo também um ato através do qual um artefato é privado de suas funções originais, passando a cumprir a função de documento. Os dois modelos museológicos voltados para a musealização do patrimônio arqueológico são: os museus arqueológico-artísticos, estruturados em torno de análises estéticas, no âmbito da história da arte, em geral vocacionados para a preservação das coleções da Antiguidade Clássica, ou das culturas andinas e mesoamericanas e os museus arqueológico-tecnológicos, responsáveis pela musealização dos vestígios pré-históricos e vinculados aos estudos da antropologia e das ciências naturais, cuja ênfase, em geral, recai no contexto.

De novos processos de musealização resultam os “museus ao ar livre, museus comunitários, ecomuseus, museus de cidade, museus de território, museu de sociedade, entre outros, são igualmente integrados por acervos arqueológicos”. Já a Museografia é definida como “as técnicas e procedimentos do fazer museal em todos os diferentes aspectos, tais como: construção, catalogação, organização e instalação dos fundos-orçamentos”. A museografia concretiza as ideias que se deseja expor. Nesse sentido, cada museu, cada ambientação e distribuição de espaço é portadora de uma ideologia que é narrada através da elaboração museográfica.

Ao ser posicionado enquanto espaço museal, destaca-se que tal opção resulta de uma construção complexa que envolve diversas categorias técnicas e conceituais que possibilitam a interação com os diversos atores externos – reais e potenciais – que poderiam estar envolvidos na operação e apoio – financeiro e institucional – ao

projeto. A primeira complexidade já se apresenta no nome. O caráter principal de sua existência física – sob a justifica da memória de São João Marcos – é a presença das ruínas da antiga cidade, justificando-se assim o título arqueológico. No entanto, o Parque também se encontra em uma área de proteção ambiental (APA), assim, o título ambiental foi acrescentado ao seu nome. A escolha destes dois títulos evidencia que visou-se identificar o espaço sobre esses dois fortes aspectos, potencializando não apenas sua atratividade para o público, mas também de possíveis futuros apoiadores interessados em uma destas duas áreas.

O projeto idealizado para a construção e gestão do Parque foram inspirados em “conceito ampliado de museus de território” e se autointitula Museu a céu aberto. Tal categorização está em acordo com a diretriz número seis do Plano Setorial Nacional de Museus¹⁶⁴ e permite que o Parque participe de conexões institucionais importantes, desde o cadastro na plataforma Museus BR, do Ibram, até a participação em campanhas nacionais, como as Semanas Nacionais de Museus e a participação institucional em importantes sistemas regionais, como é o caso, desde 2018, da participação no Conselho Consultivo do Sistema Estadual de Museus do Rio de Janeiro.

Esse intrincado emaranhado de títulos permite que o Parque se apresente, para Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC/RJ), sob as seguintes categorizações: Área cultural - Equipamentos culturais; Segmento - Espaços de preservação em educação e cultura; Linha de ação - Programação anual e manutenção de equipamento cultural e instituições culturais. O enquadramento nas referidas categorias faculta ao Parque a concorrência em distintos editais cujas leis de incentivo à cultura sejam abarcadas, pois o fomento a produção cultural via de regra está presente entre os objetivos desses editais.

A partir da análise desta “etiqueta” que qualifica os projetos para aprovação pela SEC/RJ, pode se perceber que não é a memória de São João Marcos “em si” que justifica o patrocínio pelo Estado, e sim a dimensão “cultural” desta memória. Assim sendo, é esta memória,

¹⁶⁴ Garantir a transformação dos sítios paleontológicos e arqueológicos em museus de território, como forma de preservá-los e propiciar a geração de renda para as comunidades do entorno.

produzida através de uma produção cultural, que é patrocinada e mantida nos projetos anuais. Para fins de conceitualização, utilizaremos a categoria de *memória cultural* proposta por Assman (2009) para classificar a memória apresentada no Parque como memória de São João Marcos. Trata-se de uma memória baseada em produções institucionais, como textos e monumentos, e cuja intenção está em fazer, no presente, uma conexão com passado tendo em vista o futuro, ou seja, um perpetuamento das informações para gerações futuras. Uma memória que é um projeto.

Embora a justificativa da memória seja fundamental para a forma como o Parque foi concebido e é operado, ela não é o único fator de influência para as decisões a respeito das atividades que lá ocorrem. Sendo um parque *arqueológico e ambiental*, existe uma série de regulamentos concernentes às leis de proteção do patrimônio material – regidas nesse caso pelo Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) – e do patrimônio natural – orientadas e fiscalizadas pelo Instituto Estadual do Ambiente (INEA).

Enquanto os órgãos responsáveis pela proteção do patrimônio cultural e natural atuam em suas frentes e, de certa forma influenciam nas atividades passíveis de ocorrerem no Parque, há a questão da própria manutenção do Espaço e, nesse quesito, a SEC/RIO, a Light S. A. e a Agência Nacional de Energia (ANEEL), através de seu Programa de Eficiência Energética (PEE) financiam os projetos do Parque. Por fim, toda a operacionalização dos projetos, desde sua candidatura à prestação de contas dos recursos captados, fica a cargo do Instituto Cultural Cidade Viva (ICVV).

Cabe ao Instituto Cultural Cidade Viva desenhar projetos que atendam as demandas de patrocinadores, órgãos de fiscalização do patrimônio cultural e natural e da própria missão do Parque. Demandas essas tão diversas entre si, mas cujas conciliações de objetivos e peculiaridades burocráticas são necessárias para a manutenção e operação do Parque. Soma-se a esse ponto, a obrigatoriedade em garantir a execução sem máculas do projeto proposto, ou seja, sem desvios do objetivo do projeto aprovado no edital candidatado.

Diante do exposto, cabe refletir acerca da narrativa construída e difundida no Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos

nos detendo nas relações entre patrocínio e memória, mas antes descreveremos o circuito de visitação no intuito de apresentar o conteúdo selecionado para narrar a memória sobre a destruição da Cidade considerando a perspectiva de seus patrocinadores.

3. O circuito de visitação do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos

Afirmamos na Introdução que o Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos foi concebido para fins de divulgação de uma memória e como equipamento indutor da atividade turística. Assim sendo, é pertinente situá-lo no mapa turístico do estado do Rio de Janeiro. Localizado na denominada região Costa Verde, composta pelos municípios Angra dos Reis, Itaguaí, Mangaratiba, Paraty e Rio Claro, a Costa ocupa importante papel no cenário turístico estadual. Muito associada aos atrativos naturais decorrentes de suas belas praias que se estendem ao longo das baías de Ilha Grande e de Sepetiba, a Costa Verde recebe grande fluxo turístico. No que tange aos atrativos culturais, a Região é destacada pelo município de Paraty, classificado como patrimônio mundial da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) na categoria cultura e diversidade.

No conjunto de municípios que compõem a Costa Verde, o de Rio Claro possui pouca representatividade e, em tal contexto, o Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, veio se consolidando enquanto equipamento cultural relevante na oferta turística da Região. Diferentemente dos demais municípios, turistas e visitantes que se dirigem para o atrativo em tela são motivados pelo interesse em conhecer um espaço cujo sentido está atribuído a um passado recuperado a partir de memórias de diversos atores. Neste panorama, turistas e visitantes buscam uma experiência relacionada a rememoração de fatos não inscritos na historiografia tradicional. Experiências turísticas alocadas em contexto como a aqui apresentada, facultam a aquisição de conhecimentos em que a reflexão crítica é passível de acionamento.

Oliveira (2019) destaca as potencialidades da atividade turística no contexto de uma Educação Social. Compreendendo educação social como aquela cuja ênfase recai sobre práticas que

favorecem a formação de sujeitos, orientando-os para uma conduta emancipadora, cuja noção de cidadania não esteja circunscrita ao conhecimento e exercício de direitos e deveres, e sim, a “atitude de intervenção no mundo por meio da reflexão crítica diante de situações políticas, sociais e culturais, implicando ações transformadoras, com tomadas de decisões conscientes e visando ao bem comum” (Lima, 2013, p. 32).

Considerando as potencialidades da atividade turística em difundir valores, o conteúdo apresentado no Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos torna-se relevante objeto de análise, pois como exposto anteriormente, a construção narrativa da memória ali apresentada está atrelada a uma disputa e é sustentada por editais de patrocínio que norteiam interesses diversos. Assim sendo, passaremos a descrição dos espaços de visitação do Parque pela perspectiva do roteiro direcionado aos visitantes. O visitante que chega ao Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos para conhecê-lo é orientado a iniciar pelo Centro de Memória, em seguida visitar o Circuito Arqueológico e, ao final da visita, assistir um documentário final sobre a Cidade.

3.1 Centro de Memória

No Centro de Memória o visitante recebe uma quantidade de informações suficientes para que tome conhecimento: 1) da existência da cidade; 2) da relevância da cidade dentro do contexto da História do Brasil; 3) da destruição da cidade; 4) do motivo desta destruição; 5) da estrutura da cidade na época de sua demolição e, finalmente; 6) do impacto emocional que essa demolição causou nos ex-moradores da cidade.

O conteúdo de tais informações é disponibilizado através de painéis informativos, objetos arqueológicos, dois tótems digitais contendo fotos antigas da cidade, uma grande maquete reproduzindo o centro da cidade de São João Marcos na época de sua demolição e um vídeo documentário que mescla narrativas de ex-moradores e historiadores. O tempo médio de permanência nessa etapa da visita varia entre 30 e 45 minutos, pois trata-se de um conteúdo complexo e transmitido através de diversas plataformas, possibilitando que o indivíduo saia para o circuito arqueológico não apenas com

conhecimento, mas também com uma informação afetiva que será fundamental para sua experiência individual de rememoração do que foi previamente visto.

O Centro de Memória é o espaço do Parque que mais se aproxima de um museu-informação (Gonçalves, 2003). Carregado de imagens, textos, objetos e simbolismos, o visitante recebe uma grande quantidade de informação que precisará assimilar para ter acesso a memória da cidade. São fragmentos dos vários aspectos da memória de São João Marcos, que, quando reunidos, irão formar uma “memória totalizante” da cidade, ou melhor, um retrato desta memória, que o Parque espera “resgatar” e apresentar como sendo a mais completa possível.

A primeira mídia que esse visitante encontra é uma grande maquete que reproduz o centro da cidade de São João Marcos na época anterior à sua demolição. Aqui, ele terá o auxílio de um guia, que irá apontar alguns dos prédios principais e responder perguntas. Essa maquete foi feita a partir de plantas da cidade, em especial uma planta que continha detalhadamente os nomes das famílias proprietárias das casas que seriam demolidas e que foi confeccionada com o intuito de determinar o tamanho dos terrenos e, conseqüentemente, o valor da indenização devida pela *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Co. Ltd.* a cada uma das famílias.

Nesta parte da visita o guia irá apresentar oralmente a história da cidade e de sua demolição para os visitantes que não a conhecem. Os visitantes que já estão familiarizados com a história (como parentes e amigos de ex-moradores) costumam conversar com os guias a respeito das ruas, imaginando onde seus parentes teriam morado, tentar localizar o Centro de Memória na maquete. A grande maioria dos visitantes se mostra bastante interessada em saber qual a parte da cidade que ficou, de fato, submersa pela represa.

As casas, na maquete, não estão identificadas pelos nomes das famílias e os guias, mesmo que tenham tido acesso ao mapa durante o treinamento, não foram instruídos a decorar os nomes de todas as famílias.

Após essa apresentação, o visitante é estimulado a percorrer o Centro de Memória por conta própria. Ele então encontrará uma série de 14 painéis suspensos, que estão divididos com os seguintes temas: A história de São João Marcos (03 painéis), Trajetória Econômica (02

painéis), Vida cultural e cotidiano (04 painéis), Marcossenses ilustres (01 painel), São João Marcos e Ribeirão das Lages (02 painéis) e Arqueologia (02 painéis).

Tratam-se de painéis com textos, fotos e ilustrações que compõem a exposição permanente, no Centro de Memória desde a inauguração do Parque e representam não apenas os temas que os criadores do Parque acharam relevantes para apresentar como a memória da cidade, mas também quais aspectos destes temas eles decidiram iluminar, em detrimento de outros possíveis. Este conteúdo foi decidido em acordo com a empresa *Light S.A*, que financiou a construção do Parque e forneceu parte de seu acervo fotográfico e cartográfico. Este é um fator importante a ser considerado, especialmente se levarmos em conta que:

Vivemos em um tempo em que a memória se tornou, como nunca antes, um fator de discussão pública. Apela-se à recordação para curar, para acusar, para justificar. A recordação tornou-se parte essencial da criação identitária individual e coletiva e oferece palco tanto para conflito quanto para identificação (Assman, 2009, p. 20).

De fato, a empresa que opera a represa responsável pela destruição da Cidade, tem no Parque um poderoso instrumento para se justificar ou contar a sua versão da história e, uma vez que os projetos em si, não são escritos por ela, mas pelo ICCV, essa exposição permanente é a chance para uma narrativa institucional, embora não tenha, de fato, sido escrito pela empresa, mas sim por pesquisadores contratados para o projeto.

Os três primeiros painéis, referentes à seção História de São João Marcos contam a origem da cidade. Curiosamente, a sessão não se inicia com a fundação da cidade, mas dá um passo atrás, falando sobre os habitantes originais da região, a saber os índios *puris*. A sequência traz uma explicação sobre o ciclo do ouro e a construção da Estrada Imperial como caminho alternativo ao mar. Chega-se então à fundação da cidade, por Joaquim Pereira Machado, com foco na construção da Igreja Matriz. O último painel da seção traz uma breve exposição dos nomes que a cidade já teve, de sua importância, seu tombamento e destombamento “pelo decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas,

para acelerar as obras em Ribeirão das Lages”. Assim posto, a *Light* está completamente omitida no envolvimento com a História de São João Marcos, uma vez que seu nome não é mencionado nenhuma vez nesta sessão.

Os dois *banners* destinados a contar a trajetória econômica da cidade discorrem sobre os períodos de cultivo da cana, do café – neste ponto mencionando o escravagista Joaquim José de Souza Breves como “Rei do café” e pontuando, como um grande feito o fato de que ele “possuía mais de setenta fazendas, e, em apenas uma delas, um contingente de 6 mil escravos”.

A seção narra então a passagem da agricultura para a ferrovia como principal atividade econômica na região e termina com a menção à epidemia de malária, em 1909, mais uma vez omitindo a *Light* e a construção da represa. Ao invés disso, há apenas uma frase encerrando a sessão: “O sanitarista Oswaldo Cruz elaborou um diagnóstico sobre a epidemia, constatando que a região era alvo frequente de malária”.

Aqui já se percebe uma necessidade de criar “heróis” para validar a memória da cidade. Seja chamando um escravagista de “Rei do Café” ou justificando uma grave epidemia pela menção ao nome de famoso “sanitarista”, o texto busca criar justificativas para a relevância da cidade e, conseqüentemente, do Parque que traz de volta sua memória.

A terceira seção dos painéis, Vida Cultural e Cotidiano, traz uma narrativa a respeito de algumas características da rotina da cidade, como prédios públicos, escolas, igrejas e comemorações. Trata-se de uma sessão repleta de fotos doadas por famílias de ex-moradores, com também alguns dados colhidos em depoimentos pela equipe de pesquisa. A seção também apresenta fotografias de achados arqueológicos que corroboram com o panorama da vida cotidiana da cidade, como chaves, maçanetas e frascos de remédio.

O painel Marcossenses ilustres é o que mais claramente busca situar São João Marcos no mapa de importância para a história do Brasil, e, conseqüentemente, de importância para o visitante de outras regiões do país. Apresentando nomes conhecidos pela História, como Pereira Passos e Ataulfo de Paiva, o painel funciona como uma conexão afetiva entre o visitante que nunca havia ouvido falar da cidade, dando a ele uma razão para considerar a importância de São João Marcos e sua relevância oficial.

Os dois painéis referentes à sessão São João Marcos e Ribeirão das Lages representam o discurso institucional da *Light* – e do Parque – em relação à destruição da cidade. O primeiro painel inicia uma explicação a respeito da crise de abastecimento de água e energia que assolavam o Rio de Janeiro, e como o início da industrialização no Estado exigia uma solução para este problema. Aqui o nome da *Light* aparece, mas a decisão de aumentar a represa de Ribeirão das Lages continua sendo do governo federal, com a justificativa de que as águas eram mais puras e o tempo e custo da obra, menores. Esse painel se encerra com a seguinte frase: “A Companhia de Carrís, Luz e Força do Rio de Janeiro Limitada propôs aumentar em 8 metros o volume da água, enquanto o governo federal exigiu a cota de 12 metros, o que determinou o destino da cidade. São João Marcos seria inundada.”

O segundo painel apresenta um dramático panorama das desapropriações, mencionando a luta da população para reverter a situação e o momento traumático da destruição da Igreja Matriz, demonstrando empatia e solidariedade pela dor da cidade. No entanto, este painel se encerra com a seguinte frase: “São João Marcos, como muitas outras cidades, desapareceu em função do progresso, mas hoje emerge para recontar sua história.”

Daí pode-se tirar a missão institucional do Parque, no que concerne a sua empresa criadora. A mensagem de que a cidade era muito importante e bela, foi uma pena que ela ‘teve’ que ser destruída em nome do progresso. Mas o Parque não existe para lamentar essa destruição e sim para celebrar a memória desta cidade. A ideologia do progresso se une ao apelo à celebração, não para negar o trauma, mas para deixar a mensagem de que é preciso seguir em frente, preservando-se o que resta desta memória.

Os dois últimos painéis trazem a seção Arqueologia e Pesquisa Arqueológica. Esta seção traz um texto educativo a respeito da importância da arqueologia e das etapas de um processo de pesquisa arqueológico, que foi produzido pela Assessoria de Arqueologia do IPHAN – Rio de Janeiro. Algumas fotos do trabalho de arqueologia que ocorreu no Parque acompanham o texto.

Após os painéis, o visitante tem acesso a uma exposição de objetos dispostos pelo salão do Centro de memória. São objetos de duas naturezas distintas. O primeiro trata-se de alguns objetos que foram doações de famílias de ex-moradores. Não foram

necessariamente utilizados em São João Marcos, mas, expostos, fazem menção à vida cotidiana que o tipo de cidade com a história de São João Marcos teria: desde grilhões e algemas da época da escravidão, até itens do cotidiano de antigas fazendas, como debulhadores milho e lampiões. Estes objetos estão devidamente identificados e servem como cenografia para a imagem que se desejou criar de uma São João Marcos da Era do Café.

O outro grupo de objetos expostos contém os objetos que foram encontrados durante as escavações arqueológicas. Este grupo é composto por alguns objetos grandes, que foram adicionados à cenografia do espaço, como as grades da cadeia e uma grande cruz de ferro, mas também é apresenta objetos menores, que faziam parte do cotidiano da cidade na época em que a mesma foi destruída. Este é um grupo de objetos que merece uma consideração especial.

Passando para as mídias digitais, o Centro de Memória está equipado com dois tótems *touch-screen* que oferecem conteúdos diversos a respeito de São João Marcos, a saber fotos antigas da cidade, documentos da cidade que foram digitalizados, mapas e o conteúdo das exposições sobre a cidade que foram produzidas em anos anteriores.

As seções desta apresentação digital são: A cidade, Esportes e vida social, As fazendas, Os marcossenses, Alagamento, Mapas, Documentos e Achados Arqueológicos. Trata-se de uma exposição basicamente visual. Com exceção das seções Exposições e Documentos, não há textos explicativos, apenas as imagens categorizadas pelo título de suas pastas.

As seções A cidade, Esportes e vida social, As fazendas e Os marcossenses trazem fotos da paisagem e cotidiano da cidade em suas últimas décadas de existência. Elas se ocupam em oferecer ao visitante uma base de informações visuais para que ele possa reconhecer os elementos da memória de São João Marcos que o Parque decidiu por iluminar e celebrar: a beleza da cidade, seu desenvolvimento precoce em relação à outras cidades da região, sua intensa vida cultural e social.

A seção Mapas traz alguns mapas que ajudam o visitante a localizar a cidade e o Parque na região. Mapas antigos localizam São João Marcos em relação aos distritos vizinhos na época, enquanto mapas mais atuais localizam o Parque. Há também um mapa (fornecido pela *Light*), que sinaliza as áreas de inundação do Parque de acordo com as cotas de operação da Represa, buscando reforçar, mais uma

vez, o discurso de que não houve erro de cálculos para a destruição da cidade.

Já a seção Documentos apresenta recibos, impostos e testamentos de variadas épocas da cidade. Não se trata de uma sessão direcionada a pesquisas, uma vez que a quantidade de itens é muito pequena e não está catalogada. É uma coleção de documentos a título de curiosidade que oferecem ao visitante uma oportunidade de conhecer a forma e o tipo de documentos que se emitia em diferentes épocas da cidade.

A seção dos totens Exposições traz digitalizados os *banners* de todas as exposições já realizadas pelos projetos do Parque em anos anteriores, a fim de conceder ao público acesso a este conteúdo, mesmo que as exposições não estejam mais em exibição. São elas: Mulheres de São João Marcos, Pereira Passos: Cidadão de São João Marcos e Afromarcossenses: História e Legado.

3.2 Circuito arqueológico

O traçado das praças funciona como um poderoso recurso visual onde o visitante facilmente reconhece as ruas e estruturas urbanas demonstradas nas fotos de época e na maquete disponível no Centro de Memória.

Além do traçado original, estão evidenciadas nove ruínas identificadas por placas que contém um pequeno texto explicativo e uma fotografia da estrutura em seu formato original, antes da demolição da cidade: a ponte Padre Peres, a Casa do forno, o tanque, a galeria de esgoto, a Igreja Matriz, a casa do Capitão-Mor, a prefeitura, a câmara e o teatro Tibiriçá. Além disso, é possível notar por todo o percurso ruínas de muros canjicados¹⁶⁵, vestígios de escada, calçamentos, ornamentos e edifícios em ruínas que não foram evidenciados.

A experiência proporcionada neste circuito arqueológico tem o potencial de transportar o visitante para esta cidade que, embora

¹⁶⁵ Alvenaria de pedras irregulares. Intercalam-se pedras de maior tamanho com pedras menores, que formam um entremeado chamado de “canjicado”. Pode ser encontrado em alvenarias com argamassas de barro ou de cal. – Manual de conservação de Cantarias, IPHAN. 2000.

extinta, ainda tem uma estrutura no presente, a qual ele pode não apenas observar, mas também caminhar pelas ruas originais, estimulando o trabalho de rememoração, que inclui a memória visual, memória afetiva e imaginação.

Neste espaço o visitante, indivíduo do caótico e fragmentado mundo moderno, tem a oportunidade de comportar-se como o *flâneur* (Benjamim, 1994), perambulando pelas ruas e praças desta cidade que, apesar de passada ainda se faz presente em seus vestígios. Esse caminhante tem a oportunidade de completar traçados de ruas vazias com fachadas prováveis e imaginárias, de observar restos de muros canjicados imaginando as atividades empregadas nesta técnica, de reconstruir os andares para os quais um trecho preservado de escada dava acesso, rememorar o esforço cotidiano empregado no tanque público. O visitante, com sua observação aos detalhes e sua imaginação estimulada, pode reconstruir o centro da cidade de São João Marcos à medida em que caminha por ele.

As ruínas da cidade são testemunhas mudas (Assman, 2009), elementos remanescentes que voltam a se manifestar quando são observados e representam também o aspecto político dos processos de patrimonialização no Brasil. Pelo exposto, as ruínas de São João Marcos não são apenas vestígios de uma cidade que foi polo cultural da região, ou que teve beleza significativa, ou qualquer outra característica da cidade que possa ser tomada separadamente, elas são vestígios de uma memória cultural complexa que atravessa séculos e que reivindica para si a glória, a relevância, o trauma e a injustiça. Assim sendo, o circuito arqueológico em São João Marcos pode ser tomado, como proposto por Assman (2009), por uma corporificação da memória através de seu complexo arquitetônico.

3.4 Encerrando a visita

A última mídia disponível é a exibição do documentário A história de São João Marcos, apresentado no Centro de Memória. O documentário de dezesseis minutos traz entrevistas à dez ex-moradores de São João Marcos, um arqueólogo e um historiador. As memórias dos ex-moradores funcionam como uma validação aos aspectos do cotidiano da cidade apresentados ao longo do circuito de visita, enquanto o historiador e o arqueólogo trazem a chancela do

conhecimento científico a respeito dos dados históricos e importância da cidade e de suas ruínas.

Semelhante aos demais suportes presentes no Centro de Memória, o documentário busca, a partir de elementos fragmentados das narrativas, construir um discurso coerente, unificador destes fragmentos e que contribua, novamente, para uma “totalidade” da memória que pretende representar. Desta forma, o documentário nos remete ao conceito de sujeitos da memória (Ricoeur, 2007), pois ao mesclar narrativas daqueles que viveram a destruição da cidade em primeira pessoa, e assim narram suas memórias a partir do *eu* com os discursos técnicos e institucionais voltados para uma memória pública, construindo sua memória à partir da perspectiva dos ‘outros’, a quem a informação foi passada e cujo conteúdo foi assimilado e desenvolvido à partir de seus próprios dispositivos intelectuais e sistemas de valores; encaminham a narrativa para uma aparente harmonia, ou seja, uma impressão de que os dois discursos concordam e convergem. Eis aí a mensagem institucional que evidencia a memória selecionada e que pode ser expressa nos seguintes termos: “Foi uma bela e importante cidade, é uma lástima que tenha *tido* que ser destruída, mas vamos seguir em frente celebrando sua memória aqui no Parque.”

O turista termina a visita ao Centro de Memória familiarizado com os elementos da memória de São João Marcos que o Parque busca iluminar: a importância e a beleza da cidade, seu desenvolvimento precoce em relação às outras cidades da região, sua intensa vida cultural e social. Entretanto, voltando a questão da atividade turística enquanto instrumento de fortalecimento de uma educação social, cabe investigar se o conteúdo divulgado no Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos insere-se em tal perspectiva.

Na próxima seção, apresentaremos os desdobramentos da relação entre patrocínio e memória no intuito de refletir sobre a questão que encerra a presente seção.

4. Desdobramentos da relação patrocínio e memória no Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos

Na seção anterior foi descrito o investimento na divulgação de uma memória que, se por um lado reposiciona um dos patrocinadores do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos; por outro,

destaca o investimento econômico dedicado ao espaço em tela. Nesse contexto, chama atenção a estratégia utilizada para a obtenção de recursos, considerando que nenhuma das políticas de patrocínio que beneficiaram – e continuam beneficiando – o Parque é voltada especificamente para a Memória e, assim sendo, foi necessário encontrar um caminho entre a autodeclarada missão do Parque (o resgate da memória de São João Marcos) e a sua viabilização econômica.

No caso dos patrocínios anuais via Lei de Incentivo à Cultura, a estratégia utilizada foi apresentação da memória de São João Marcos dentro de um contexto de patrimônio cultural desenhado através de projetos cujas relevâncias foram justificadas pelo “esquecimento” da cidade e a importância de resgate desta memória. Uma vez estabelecida a justificativa para o patrocínio, os objetivos têm sido traçados de acordo com as regras do patrocínio, ou seja, de acordo com o edital da SEC.

Através do edital e dos textos de lei, o patrocinador – neste caso, o Estado do Rio de Janeiro – deixa claro quais são as suas regras e seus interesses para o patrocínio. Declara o que considera cultura, quais tipos de ações está disposto a patrocinar, bem como quais ações não podem usufruir de seu dinheiro, que tipo de projetos está interessado em contemplar e até qual o máximo de dinheiro que está disposto a dar para cada tipo de projeto.

Munida destas informações, a equipe de gestão do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, a saber, o ICCV, desenha projetos cujos objetivos, embora contribuam para manutenção da memória de São João Marcos, também representam ações patrocináveis pela lei. Assim, renovam-se anualmente projetos repletos de produções culturais, como a manutenção do Patrimônio Material (as ruínas de São João Marcos) e a manutenção do Centro de Memória, cujos textos e narrativas em formato de cultura – fotografias, vídeo, exposições – recriam a memória de São João Marcos mesmo para o visitante que nunca havia ouvido falar da Cidade.

Estabelecida essa relação, a responsabilidade sobre a execução do projeto de acordo com o que foi inscrito e aprovado pela SEC é toda do proponente (ICCV). Isso significa que é este Instituto o responsável pelo recebimento do dinheiro, o executor de todas as ações escritas no projeto, incluindo pagamento de funcionários, manutenção da

infraestrutura, realização dos eventos e providência de todas as despesas necessárias para a manutenção do acesso gratuito do público dentro do horário de funcionamento declarado no projeto durante todo o ano. O ICCV também é responsável por recolher e apresentar comprovações fiscais válidas de todas as despesas realizadas no ano, bem como extratos e conciliação bancária da conta do projeto, que são entregues aos dois patrocinadores no final de cada projeto anual. Pelo exposto, fica evidenciado que as atividades implementadas e realizadas no Parque são projetadas pelo ICCV e executadas com o apoio financeiro dos patrocinadores.

Além da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, há ainda dois outros patrocinadores do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. A *Light S. A.*, idealizadora e responsável pela criação do Parque e, mais recentemente, a partir de 2017, um novo patrocinador foi inserido nesta relação: a Agência Nacional de Energia (ANEEL), através de seu Programa de Eficiência Energética (PEE) que concordou em participar do financiamento aos projetos do Parque. No entanto, como cada patrocinador tem o direito a estabelecer suas próprias diretrizes de patrocínio, a ANEEL também trouxe aos projetos uma nova exigência: que fossem incluídas atividades relacionadas ao ensino sobre eficiência energética e sobre o uso consciente de energia durante o ano.

Este arranjo configura a existência de três patrocinadores fundamentais, sendo dois públicos e um privado. O que suscita questões relativas ao conteúdo da memória vinculada pelo Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. Muito já se foi estudado sobre o caráter “construído” dos patrimônios culturais modernos e Gonçalves (2007) realiza a conexão entre estas construções e o Mercado. Pensar na categoria patrimônio cultural como produto é fundamental para entender a natureza mercadológica dos projetos culturais que financiam o Parque.

Ainda que sua ‘missão’ seja o “resgate” da memória da cidade, é nos agentes do mercado cultural que o Parque irá encontrar sua forma de subsistência. Buscando na memória sua justificativa e militância, é no patrimônio cultural que os projetos realizam sua interface com o mercado, oferecendo produtos que interessam a seus patrocinadores. Conforme pontuado por Gonçalves (2007):

Concomitantemente à formação dessa nova configuração, o mercado vem progressivamente sendo representado não exatamente como um inimigo, mas como um aliado do patrimônio. Empresas participam de “parcerias” com agências estatais, acionando-se recursos privados em favor de projetos públicos de preservação. Organizações não-governamentais elaboram e implementam projetos com apoio do Estado.

Em suas reflexões acerca da construção e manutenção de uma memória cultural, Assman irá pontuar que

Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. Tais restrições e enrijecimentos só podem ser trabalhados se acompanhados de crítica, reflexão e discussão abertas (Assman, 2009, p. 19).

Considerando a afirmação de Assman (2009) no que se refere ao risco de deformação, redução e instrumentalização da recordação, as exigências e diretrizes destes três patrocinadores ao apresentarem-se como interesses institucionais, mostram-se distintos pois a Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Rio de Janeiro tem o seu voltado para o fomento à cultura; a *Light* tem seu interesse mais ligado à questões de comunicação e visibilidade positiva de sua marca e a ANEEL, com a intenção de utilizar o espaço do Parque como um ponto de educação e conscientização a respeito da eficiência energética.

Diante da obrigação do cumprimento de atividades, cujos interesses dos patrocinadores se caracterizam por serem tão distintas entre si, seria possível considerar que a identidade da proposta concebida no projeto que criou e implementou o Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, materializado em sua Missão, esteja em risco. Entretanto, os resultados da pesquisa que subsidiaram a reflexão aqui apresentada, revelam que a manutenção do Parque reside na estratégia da produção de projetos de cunhos culturais cujas ações e atividades promovem uma narrativa conciliatória que

conjuguem os interesses pertinentes à esfera do patrocínio e da missão do Parque. No processo de construção de narrativas operadas por distintos atores, sendo alguns desses, os patrocinadores do espaço museal em tela, mostra-se que a memória da destruição utilizada enquanto justificativa e objetivo, torna-se produto, ou melhor, produtos.

No Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, o episódio da destruição e alagamento da Cidade de São João Marcos convencionou-se a memória cultural cuja narrativa expressa-se através do que foi classificado como patrimônio material e imaterial daquela ocorrência. Tais patrimônios, são oferecidos ao público em geral, à alunos e à imprensa, aproximando o diálogo entre estes interlocutores e os patrocinadores do projeto. Interesses institucionais e de comunicação são atendidos e a memória de São João Marcos rememorada. Em tal perspectiva o risco alertado por Assman acerca da “deformação e redução da recordação” é um risco permanente neste modelo, e precisa ser observado diligentemente a cada novo projeto anual, a cada reforma na regulamentação da lei e a cada e-mail solicitação de patrocinadores e fornecedores de serviços. Porém, nos parece ser um risco passível de administração enquanto houver clareza de objetivos e possibilidade de diálogos entre empresa, Estado e agentes culturais.

5. Considerações finais

Na pesquisa que resultou no presente capítulo, foram analisados os textos dos projetos culturais elaborados pelo ICCV para sustentação financeira e manutenção das atividades do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos desde 2011 até 2018. Identificamos os seguintes grupos de ações presentes nos objetivos anuais: Manutenção do Circuito Arqueológico, Manutenção do Centro de Memória, Realização de Eventos Culturais e Realização do Programa Educativo. Através destas quatro atividades centrais, o Parque vem representando e apresentando a memória da Cidade a seus visitantes e, em tal perspectiva, o Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos pode ser considerado um Lugar de Memória, segundo o conceito proposto por Nora (1984); contudo, para fins de patrocínio, a justificativa das candidaturas aos editais é sustentada pelo seu

enquadramento na categoria Equipamento Cultural, ou seja, espaços e construções que se destinam a acolher e oferecer conteúdo cultural.

Da diversidade de formas de patrocínio que incluem candidaturas aos editais de fomento disponíveis aos Equipamentos Culturais, como os da Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e liberação de verbas anuais de patrocinadores, como a *Light S.A.* e a ANEEL, torna-se necessário conjugar interesses que, quando analisadas pelo caso do Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos, evidenciam que a categoria ‘cultura’ é acionada enquanto ‘lazer’. A complexa relação entre memória e patrocínio objetivando a sustentação econômica do Parque está ancorada, no caso em tela, à utilização da memória como objetivo de justificativa de ações que mantém as atividades e o próprio Parque em funcionamento. Desta forma, é a memória do episódio traumático vivenciado pela cidade de São João Marcos que mantém o interesse dos patrocinadores durante os anos que se seguiram à inauguração, através dos projetos culturais nos quais está inserido. Em tal contexto, a atividade turística comunica narrativas que atendem os patrocinadores, aos órgãos de proteção do patrimônio e ao órgão de proteção do meio ambiente.

Por fim, cabe tecer algumas considerações acerca da experiência do visitante no Parque. O trabalho de memória (Ricoeur, 2007) ali estabelecido reafirma a natureza traumática do fim da cidade, que foi totalmente evacuada e demolida, contra a vontade da população. Esta memória da demolição de São João Marcos ainda permanece na região, propagada principalmente pelos ex-moradores da cidade e seus familiares. O trabalho de memória, segundo proposto por Ricoeur (2007), permite que não apenas se repita na consciência um momento traumático mas que, através deste trabalho se possa passar do luto para a rememoração. Assim, ainda que no Parque se repita a narrativa de destruição de São João Marcos, inclusive exibindo-se suas ruínas, também é possível celebrar a memória da cidade em si, e não apenas de sua destruição, retirando-a de um passado de luto e trazendo-a para um presente de rememoração.

Referências

- Abreu, R. (2010). A cultura do mecenato no Brasil: Uma Utopia possível? In: Nascimento Junior, J. (Org.). *Economia de Museus* (pp. 164-201). Minc/IBRAM.
- Assman, A. (2009). *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Unicamp.
- Benjamin, W. (1994). Paris do Segundo Império. In: *Obras escolhidas III*. (pp. 10-34, J. C. M. Barbosa & H. A. Baptista Trad.). Brasiliense.
- BNDES. (2017). BNDES Finem - Investimentos sociais de empresas (linha ISE). [S. l.], <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/financiamento/produto/bndes-finem-investimentos-sociais>. Acesso em: 10 agosto. 2021.
- Brasil. Ministério da cultura. (1938). Documentação abrangendo o período de 1938 - 1942. Tombamento Cancelado. Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de São João Marcos, http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/5192?discover?rpp=10&etal=0&filtertype_0=title&filtertype_1=spatial&filter_relational_operator_1>equals&filter_relational_operator_0>equals&filter_1=Rio+Claro%2C+Rio+de+Janeiro+%28RJ%29&filter_0=Conjunto+Arquitet%C3%B4nico+e+Urban%C3%ADstico+de+S%C3%A3o+Jo%C3%A3o+Marcos. Acesso em: 10 agosto. 2021.
- Costa. H. F. (2019). *Anastilose da memória: vestígios, processos e imagens da memória no Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro] Hórus – Repositório Institucional da UNIRIO. <http://www.repositorio-c.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12838>.
- Decreto nº 44.013, de 2 de janeiro de 2013. (2013). Dá nova redação ao decreto nº 42.292, de 11 de fevereiro de 2010, alterado pelo decreto nº 42.575, de 30 de julho de 2010, e determina outras providências, http://www.fazenda.rj.gov.br/sefaz/faces/oracle/webcenter/portalapp/pages/navigation-renderer.jspx?_afLoop=67759827436469636&datasource=UCMServe

[r%23dDocName%3A3554031& adf.ctrl-state=whalbdz05_59](#). Acesso em: 10 agosto. 2021.

Decreto nº 44.133, de 22 de março de 2013. (2013). Dispõe sobre o decreto nº 44.013, de 02 de janeiro de 2013, e dá outras providências, http://www.fazenda.rj.gov.br/sefaz/faces/oracle/webcenter/portalapp/pages/navigation-renderer.jspx?_afLoop=67759882082198312&datasource=UCMServe_r%23dDocName%3A3878003& adf.ctrl-state=whalbdz05_86. Acesso em: 10 agosto. 2021.

Edital nº 1/2017, de 23 de janeiro de 2017. (2017). Edital para apresentação de projetos para a Lei de Incentivo à Cultura.

Gonçalves, J. R. S. (2003). Os museus e a cidade. In: Abreu, R. *Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos*. (pp. 171-186.) Lamparina.

Gonçalves, J. R. S. (2007) Os limites do Patrimônio In: Lima Filho, M. F.; Beltrão, J. F.; ECKERT, C. (Orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: Diálogos e Desafios contemporâneos*. (pp.239-248) Nova Letra.

Lei nº 1954, de 26 de janeiro de 1992. (1992). Dispõe sobre a concessão de incentivos fiscais para realização de projetos culturais e dá outras providências, http://www.fazenda.rj.gov.br/sefaz/faces/oracle/webcenter/portalapp/pages/navigation-renderer.jspx?_afLoop=67759605573397037&datasource=UCMServe_r%23dDocName%3AWCC333489& adf.ctrl-state=whalbdz05_9#not-trident& adf.ctrl-state=whalbdz05_1. Acesso em: 10 agosto. 2021.

Lima, D. S. (2013) *A formação cidadã: uma análise das contribuições da educação matemática em uma prática colaborativa*. [Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília]. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_27253c7a033561c858f265d2f4a0bc98.

Nora, P. (1984) *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Os lugares de memória. Gillimard.

Oliveira, M. A. S. A. (2012) *Memória, Patrimônio e Turismo: A Biografia Cultural das Ruínas do Conjunto Arquitetônico de São João Marcos (RJ)*. [Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Busca Integrada UFRJ. <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000849891/Description>].

Oliveira, M. A. S. A. (2018) Memória e identidade em processos de turistificação de lugares: o caso do Cais do Valongo (RJ - Brasil). *Patrimônio e Memória*. 14(2), pp. 49-74.

Oliveira, M. A. S. A. (2019) Histórias EnCantadas: unindo turismo e educação em uma proposta de educação social. *Revista Contemporânea de Educação*, 14(29), pp. 267-286.

Pollak, M. (1989) Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), pp. 3-15.

Pollak, M. (1992) Memória e identidade social. *Estudos históricos*, 5(10), pp. 200-212.

Ricoeur, P. (2014) *A memória, a história, o esquecimento*. (6ª. Reimpressão, A. François et al. Trans.) Editora da Unicamp.

45 anos da dissertação de Waldisa Rússio: reflexões museais

Ana Carolina Gelmini de Faria

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-0727-9991>

Inês Gouveia

Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-4783-9033>

1. A proposta

A concepção desse texto se diferencia do que estamos acostumadas a produzir. Trata-se de um ensaio, desdobramento de reflexões suscitadas pela leitura de uma dissertação produzida em 1977, que costura a democratização da cultura e, consequentemente dos museus, com o contexto brasileiro. Quem lê se assusta com a atualidade do trabalho, embora seja embasado em dados que tenha por limitação a década de sua escrita. Por que a dissertação de Waldisa Rússio nos parece tão próxima do tempo corrente?

A dissertação, intitulada *MUSEU, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento* (Rússio, 1977), é considerada uma pesquisa de referência no campo museal, fazendo parte da bibliografia de disciplinas da formação em Museologia. Tendo esse texto como ponto de partida propõe-se um estudo bibliográfico fundamentado em uma leitura analítica. Severino (2009) reitera que a redação é uma argumentação correspondente a um raciocínio, construído sobre a base do encadeamento lógico de conceitos, ideias e juízos. Propõe, assim, etapas para uma leitura analítica: análise textual, análise temática, análise interpretativa, problematização e reelaboração reflexiva.

Para tal exercício serão desenvolvidas três seções: *a autora*, que compõe a fase preparatória à leitura propriamente dita - cabe compreender quem é a autora do texto e a finalidade de sua escrita; *o texto*, que contemplará as impressões de uma leitura panorâmica, iniciando a análise textual e temática, tendo por destaque dois protocolos de leitura; e *leitura e releituras possíveis*, momento de destaques da dissertação que permitem uma análise interpretativa, problematização e reelaboração reflexiva a partir de articulações com o contexto atualmente vivido.

Cabe reforçar que esse exercício é interpretativo, atravessado pelas impressões e vivências das duas leitoras que escrevem esse texto: somos pessoas que estudam, ensinam e atuam no campo museal. Lidamos diariamente com a diversidade brasileira – seja na característica multifacetada de nossos(as) estudantes ou na pluralidade de iniciativas e projetos de caráter museal que solicitam nossa parceria. Lidamos, também, com duros desdobramentos da realidade brasileira – enfrentamos evasão e retenção no ensino superior, cortes de verbas que arriscam paralisações das universidades, museus desmantelados. Carregamos, como brasileiras, a dor da perda de mais de 679 mil brasileiros por decorrência da COVID-19. Sentimos, dia a dia, o peso da gritante falta de investimento em políticas públicas.

2022 é um ano chave para o Brasil, com eleições para Presidência e Congresso Nacional. Ser profissional da Museologia é um ato de resistência, que envolve a luta por uma realidade em que a democracia seja um princípio civil norteador e a cidadania fundamentada no respeito. Waldisa Rússio anunciava em 1977 a Utopia como fase de um planejamento, capaz de tornar o museu partícipe do “[...] processo de libertação do Homem das forças que degradam a vida” (Rússio, 1977, p.159¹⁶⁶), o que segue sendo um dos maiores desafios do campo museal no mundo contemporâneo.

¹⁶⁶ Advertimos que o acesso ao texto da dissertação se dá por uma fotocópia, que não apresenta paginação para além da apresentada no sumário. Portanto, a indicação de páginas pode sofrer alterações em relação ao documento original.

2. A autora

Durante os anos 1970 e, especialmente, nos anos 1980, Waldisa Rússio deu significativas contribuições à Museologia brasileira e internacional. Criou, dirigiu e ministrou aulas em um curso de pós-graduação em Museologia, criou associações de museólogos e trabalhadores de museus em São Paulo e elaborou projetos de museus. Fazendo parte da geração que se ocupou intensamente de debater a Museologia teoricamente, Waldisa Rússio integrou o debate estabelecido por meio do Conselho Internacional de Museus (ICOM), sobretudo no contexto do Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM/ICOM). Nos anos 1980, foi uma das agentes que atuou em prol da regulamentação da profissão de museóloga/o¹⁶⁷ e também atuou para a construção de políticas públicas museológicas na esfera local e nacional. Trabalhou, em síntese, pela ampliação do alcance teórico do campo, para que esse e outros debates contribuíssem com a formação e profissionalização dos agentes da Museologia e para que as instituições museais fossem qualificadas como um serviço sob a responsabilidade do Estado. Em um país da latinoamérica violentada por vários governos ditatoriais de direita, Rússio formulou e divulgou utopias museológicas, valorizando os ecomuseus e museus comunitários como a grande inovação do seu tempo, ensinando uma “Museologia popular” e defendendo a necessidade de que museólogos/os fossem trabalhadores sociais¹⁶⁸.

Waldisa Rússio nasceu em São Paulo, em setembro de 1935, em uma família de classe média, empobrecida. Sem posses e bens materiais, recebeu, no entanto, de seus familiares algumas heranças simbólicas, como o seu próprio nome, inventado a partir das iniciais dos nomes do seu pai e sua mãe (Waldemar e Isa). Destoando do perfil de escolarização que era destinado às mulheres de sua geração, Rússio estudou para chegar à universidade, ingressando na faculdade de Direito, curso que concluiu em 1959. Em 1957 ela foi admitida na

¹⁶⁷ BRASIL, Congresso Nacional. Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984.

¹⁶⁸ Nos termos de Waldisa Rússio, com base em Paulo Freire, significa “não apenas quem exerce a função social do trabalho, mas quem trabalha conscientemente com o social, colaborando com a mudança.” (RÚSSIO, 1990, In: BRUNO, 2010a, p. 209)

administração pública do Estado de São Paulo, carreira que exerceu de modo ascendente, até o seu falecimento, no ano de 1990. Na condição de funcionária pública e, com seus conhecimentos advindos do campo da Administração e do Direito, Waldisa Rússio participou nos anos 1960 de uma grande reforma administrativa do Estado, responsável entre outras coisas, pela criação da Secretaria de Cultura, de vários museus e do órgão estadual de proteção do patrimônio cultural (BRUNO, 2010; GOUVEIA, 2021).

No fim dos anos 1960 e durante a década seguinte, ela passou a se dedicar diretamente às questões de cultura no Estado, tendo participado da formulação do Conselho Estadual de Cultura (1968-1970) e dirigido o Museu da Casa Brasileira (1970-1975). Nos anos 1970 também participou de uma grande pesquisa voltada à qualificação de museus em São Paulo (estado com a maior concentração de instituições do país); experiência que a motivou a realizar uma série de visitas técnicas a instituições museais fora do país, a partir de 1978. Com pouco mais de 40 anos de idade, Waldisa Rússio decidiu dar um corpo acadêmico às reflexões e experiências que vinha desempenhando junto aos museus e iniciou o curso de mestrado, na Faculdade Escola de Sociologia e Política (FESP). Participou, assim, do crescimento da pós-graduação no Brasil, nos anos 1970. No entanto, novamente destoou da reduzida expectativa de escolarização entre as mulheres de sua geração, inclusive considerando as pessoas que trabalhavam no campo museológico.

3. O texto

A dissertação *MUSEU, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento* foi defendida em 1977 pela autora Waldisa Rússio. A pesquisa foi realizada na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (atual FESPSP) uma vez que não existia no Brasil cursos de pós-graduação *stricto sensu* em Museologia – fato que só se concretizou na virada do século XXI. Nessa perspectiva, podemos supor que essa é uma das primeiras pesquisas acadêmicas de fôlego sobre museus, realizadas no país.

O cenário da década de 1970 no ensino de Museologia no Brasil é marcado pela formação em nível de graduação: nesse período o Curso de Museus (1932) foi incorporado com o título de Curso de

Museologia à Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro - FEFIERJ (1977), atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, e novos bacharelados em Museologia eram projetos em consolidação: na Universidade Federal da Bahia - UFBA (1969), na Faculdade de Arqueologia e Museologia Marechal Rondon (1975-1977), e nas Faculdades Integradas Estácio de Sá (1975-1995)¹⁶⁹. No estado de São Paulo foi a própria Waldisa Rússio que instituiu uma formação voltada para a Museologia. O curso inicialmente denominado de Museologia e Arte, fruto inicial de um convênio entre o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP), era “de especialização em nível de pós-graduação, de acordo com Resolução 14/77 do Conselho Federal de Educação”, segundo o folheto de divulgação, em 1978 (MASP-FESP, 1978) (Figura 1). Conforme Inês Coutinho (*In*: Bruno, 2010b) evidencia, a proposta para a criação do curso *lato sensu* aconteceu na defesa da dissertação de mestrado de Waldisa Rússio, em que Pietro Maria Bardi, criador e então diretor do MASP a convidou a elaborar e coordenar o curso de Museologia, em parceria com a FESP. Durante os dois primeiros anos, as aulas eram realizadas majoritariamente no MASP e, posteriormente, em 1980, a FESP passou a ser a instituição exclusivamente responsável. Em 1984 passou a se chamar Instituto de Museologia e Waldisa Rússio seguiu coordenando-o, orientando e ministrando cursos até 1990.

¹⁶⁹ Estes dois últimos cursos citados tiveram suas atividades interrompidas, um ainda na mesma década.

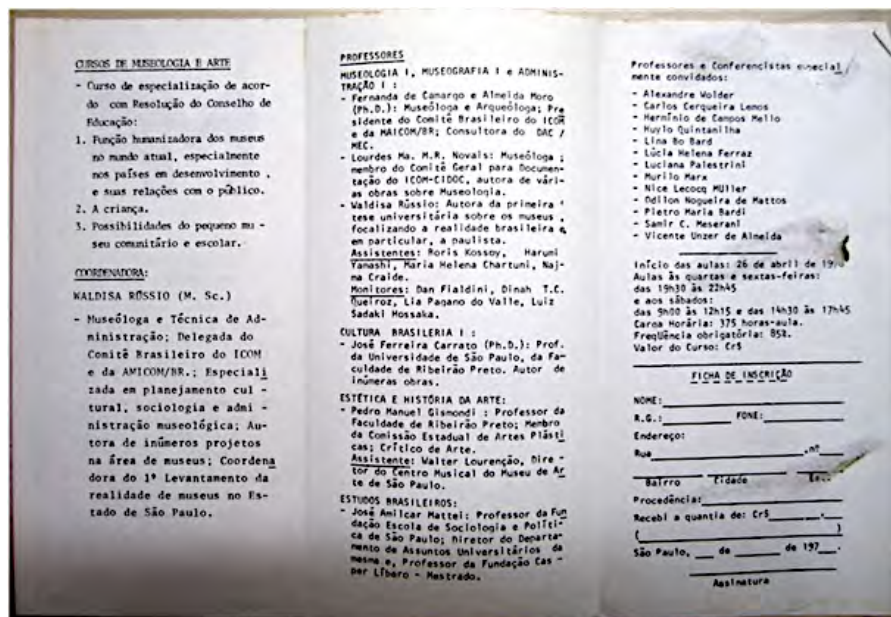


Figura 1 - Parte interna do Folder do Curso de Museologia e Arte
Fonte: MASP/FESP. Curso de Museologia e Arte. São Paulo, 1977. Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.
Coleção Curso de Museologia

De modo análogo ao que se deu com a sua experiência profissional, no campo do direito e da administração, a sua passagem pela FESP como discente contribuiu para a formulação de argumentos, obtidos no desenvolvimento de sua pesquisa de mestrado, que justificaram conceber, na própria instituição de sua formação - voltada especialmente para a diplomação de cientista sociais -, um curso de especialização em Museologia. A escrita da dissertação em um programa de pós-graduação voltado para os estudos sociais favoreceu a produção de um texto sobre o campo dos museus ancorado também nessa perspectiva, produzindo uma construção argumentativa alinhada às proposições contemporâneas da década de 1970 (que deram base às práticas que hoje são denominadas, por exemplo, de museologia social).

As referências que Waldisa Rússio destaca no texto da dissertação são diversas: só nas primeiras páginas cita Wilbert E

Moore, sociólogo americano conhecido por sua explicação para a estratificação social e Dan George, chefe dos índios capilanos que em 1975 publicou uma Carta Aberta na Revista *O Correio* da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Aproximando essas citações à realidade museal, Waldisa Rússio se valeu com frequência da menção de uma mesma frase de Hugues de Varine, (que a partir da década de 1970 se tornou uma referência para se pensar os ecomuseus). A frase é uma das epígrafes do trabalho: “Muito mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas” (Varine in RÚSSIO, 1977, p.7). Essa é uma afirmativa de apoio para a condução das proposições da autora. Tratava-se de uma referência importante para Waldisa Rússio, que considerou que os ecomuseus foram uma das maiores conquistas da Museologia de seu tempo (Rússio in Bruno, v. 1, 2010a, p. 123).

Roger Chartier (1998), pesquisador que investiga as práticas de leitura e escrita, sinaliza a importância de se ter consciência de que as formas produzem sentidos em um texto. Cabe, de prontidão, compreender que todo escrito possui uma proposta de leitura: “Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na letra da obra como também nos dispositivos de sua impressão” (Chartier, 1996, p.20). Sobre a intenção de um(a) autor(a) sobre sua escrita, analisa:

Com efeito, podemos definir como relevante à produção de textos as senhas, explícitas ou implícitas, que um autor inscreve em sua obra a fim de produzir uma leitura correta dela, ou seja, aquela que estará de acordo com sua intenção. Essas instruções, dirigidas claramente ou impostas inconscientemente ao leitor, visam a definir o que deve ser uma relação correta com o texto e impor seu sentido (Chartier, 1996, p.96).

Uma evidência explícita é a organização do conteúdo do texto. O sumário é uma estrutura esquemática que permite o(a) autor(a) organizar o conhecimento produzido, estabelecendo divisões, seções ou outras partes para sua interpretação. Waldisa Rússio divide seu texto em cinco capítulos, com uma apresentação muito singular que se torna uma assinatura da autora no seu texto: ao invés de curtos títulos, eles são súmulas dos temas a serem tratados.

CAPÍTULO I (Introdução) – Museu: o que? Por quê? Para quê? Para quem? O que foram os museus no passado e o que são no mundo atual. Que é o mundo atual. O museu e o homem total: a aspiração humana à transcendência. O processo do desenvolvimento. As “utopias”. [contém seções secundárias e terciárias]

CAPÍTULO II – Museus brasileiros. Existe um passado museológico brasileiro? Museus brasileiros: o que? Por quê? Para quê? Para quem? O que é a sociedade brasileira no estágio atual: o que representam as organizações culturais no contexto atual. [contém seções secundárias]

CAPÍTULO III – Processo e Problemática do Desenvolvimento. A ênfase dada ao aspecto econômico. O desejo, a aquisição, a fruição dos bens culturais como clímax do processo de desenvolvimento – As necessidades “impostas” pelo desenvolvimento. Estágio atual do desenvolvimento brasileiro. [contém seções secundárias]

CAPÍTULO IV – SÃO PAULO, uma amostragem para o estudo do desenvolvimento em seus aspectos econômico e cultural [contém seções secundárias, terciárias e quartenárias]

CAPÍTULO V – O MUSEU E O PÚBLICO [contém seções secundárias] (Rússio, 1977, sumário).

Interessante observar que os primeiros capítulos são formulados por um conjunto de inquietações, muitas perguntas em cadeia, e que o desenvolvimento do trabalho vai constituindo capítulos com mais frases afirmativas, até chegar ao último que, embora seja elaborado por seções com muitas frentes analíticas, possui um título concebido com apenas uma frase – considerada chave para pesquisa da autora: o museu e o público. Importante salientar que alguns conceitos fundamentam os argumentos e proposições da autora, sendo elementos chave para compreender sua percepção do papel do museu no mundo contemporâneo: processo, desenvolvimento, democratização da cultura e utopia. Esses são pilares que possibilitam pôr a dissertação em diálogo com o contexto que o campo da cultura e dos museus enfrentam na atualidade e serão aprofundados na próxima seção.

Ainda sobre o sumário, é possível considerá-lo um protocolo de leitura. A construção do sentido do texto possui intenções e convenções que limitam a liberdade do(a) leitor(a). Chartier (1996, p.96) adverte: “Essas instruções, dirigidas claramente ou impostas inconscientemente ao leitor, visam a definir o que deve ser uma relação correta com o texto e impor seu sentido”. Os protocolos de leitura estão presentes, por exemplo, nas citações, notas de rodapé, em uma ilustração.

Destacando os objetivos de sua dissertação, Waldisa Rússio afirmou que os museus são no Brasil um “remanescente colonial nas organizações sociais” (Rússio, 1977, p. 9). No primeiro capítulo, a autora indaga sobre o quê, para quê e a quem se destinam os museus. Como é recorrente em seus textos, Rússio começa por uma narrativa histórica, delimitando momentos que julga importantes no passado dos museus enquanto instituição social. É nessa contextualização que insere os museus latino-americanos e, com isso, o Brasil. Waldisa Rússio demarca a importância da industrialização e seus efeitos para pensar os museus no mundo e, especialmente no Brasil. A perspectiva de um mundo urbano, com a economia orientada pelas indústrias, contexto que Rússio viu se estabelecer em São Paulo, é uma referência importante em suas reflexões. Observa-se que ela pontua o museu “da era industrial” como um momento ímpar na história ocidental dessas instituições (Rússio, 1977, p. 21). Na relação que estabelece entre os museus e a sociedade, Waldisa Rússio enfoca o indivíduo. Para ela, a essência desse indivíduo é ser um trabalhador. Técnicos, museólogos, comunidade e público, são pensados pela via do trabalho. Referindo a si mesma, ela escreve: “A autora deste anteprojeto “sente” a necessidade dos museus para o registro do longo e sofrido envolver do Homem através daquilo que melhor caracteriza a sua essencialidade e existencialidade: o Trabalho”. (Rússio, 1977, p. 7).

Como é próprio do seu contexto intelectual, Waldisa Rússio caracteriza o mundo em que vive como uma sociedade em desenvolvimento, que deve caminhar numa determinada direção de progresso. Nesse sentido, o museu é um lugar dedicado à representação da “evolução” do homem, do registro de sua história, lugar em que ele pode sentir e saber de sua transcendência, diante da brevidade da vida. Decorre daí, na lógica que ela exercita, que o museu não apenas deve representar essa “evolução”, esse desenvolvimento e

reinterpretar o passado para o presente, mas que ele mesmo deve ser o agente ativo desse processo, que ela chama de “modernização” e de estímulo “de consciência crítica” (Rússio, 1977, p. 26).

Um protocolo de leitura que chama a atenção na dissertação é uma colagem produzida pela autora se tornando, consequentemente, uma grande figura, que toma uma página do trabalho. Chartier considera que a imagem associada ao texto, ao conquistar a adesão de quem olha, produz persuasão e crença, ou seja, legitima-o:

A imagem é muitas vezes uma proposta ou protocolo de leitura, sugerindo ao leitor a correta compreensão do texto, o seu justo significado. [...] ela pode constituir-se num lugar de memória que cristaliza, numa representação única, uma história, uma propaganda, um ensinamento, ou ser então construída como a figura moral, simbólica, analógica, que fornece o sentido global do texto, que uma leitura descontínua e vagabunda poderia fazer perder (Chartier, 1998, pp.15-16).

A colagem proposta pela autora possibilita inúmeras interpretações. É um exemplo da elaboração criativa de Waldisa Rússio, que frequentemente se exprimia em poesia, desenho e colagens. Não se trata apenas de um refinamento estético da dissertação, mas da oportunidade de comunicar algo para além do que ela já havia incluído no conteúdo textual. Ela é composta por recortes de um formulário, intitulado “Questionário para levantamento das pesquisas em processo no Brasil” do Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, de jornais e possivelmente material gráfico de museus. O formulário preenche parte considerável da colagem, com três campos destacados com círculos pela autora, dois deles ainda tendo setas como reforço de sinalização da pesquisa de sua autoria (Figura 2).



Figura 2 - Colagem produzida por Waldisa Rússio

Fonte: Rússio, 1977

Em uma das muitas possibilidades analíticas é possível compreender que Waldisa Rússio exprimi a relação entre si e o campo. A autorreferência, a menção à FESP e a sua pesquisa ocupam o centro e são rodeados de notícias sobre museus, em sua maior parte evidenciando descaso, estabelecendo uma espécie de diagnóstico: “museu fechado por falta de funcionário”; “museu enfrenta falta de verbas”, “Colóquio de Museus: não houve debate”. No alto da página há referências ao ICOM e à representação do Comitê Brasileiro, por meio da AMICOM (a Associação Brasileira de Membros do ICOM). É uma imagem síntese da forma como ela se coloca, aproximando-se destes agentes, que para ela representavam instâncias legitimadoras no campo nacional e internacional. A dissertação, nesse contexto, é um marco da transição de Waldisa Rússio entre a interlocução local, nacional e internacional no campo museológico. Os textos de jornal em destaque são trechos de entrevistas concedidas por ela, na condição de pessoa autorizada a falar sobre aspectos da vida das instituições em São Paulo. Segundo ela: “O povo tem razão. ‘Coisa de museu’, ‘velharia de museu’ são conotações pejorativas que exemplificam a opinião do [ilegível] sobre os museus. E se eles não se reavivarem para tirar o [ilegível], serão sempre encarados como instituições mortas, a opinião é de Waldisa Rússio, chefe da seção técnica do Museu Casa Brasileira [...]”. O título dessa reportagem sinaliza: “Os nossos museus precisam ressuscitar”.

Da advertência, uma utopia: Investir nos museus como agentes humanizadores do processo de desenvolvimento. Um caminho? Para a autora uma política museológica calcada nas realidades nacionais e regionais, “para que os museus possam se viabilizar como preservadores da memória e inspiradores da mudança” (Rússio, 1977, p.144). Um recorte sinaliza um passo adiante: “Claro que alguma coisa interessante chegou ao conhecimento dos coloquiados: a comunicação do Grupo de Trabalho de Museus criado pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, coordenado por Waldisa P. Rússio, para proceder um levantamento sistemático dos Museus no interior do Estado, objetivando definir uma política museológica”.

No capítulo 2 da dissertação Waldisa Rússio faz uma síntese sobre o que, na sua perspectiva, é o passado museológico brasileiro. Na medida em que contextualiza os períodos, destaca como o Estado se organizou a respeito da área da Cultura e cita como isso se expressa em

termos dos textos das Constituições brasileiras. Observa que desde a Constituição de 1934 aparecem dispositivos ou capítulos dedicados à “proteção e amparo da Cultura” e alude à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), como consequência da ação de “intelectuais e patriotas” (Rússio, 1977, p. 34). A respeito do então Ministério da Educação e Cultura, Rússio afirma que alguns membros do Conselho Federal de Cultura, citando Afonso Arinos de Melo e Franco, “lutavam pela especialização e divisão de áreas”, referindo-se à criação de uma pasta separada para o Ministério da Cultura. Destaca também que alguns estados já haviam instituído isso em sua administração e exemplifica: São Paulo, Ceará e Bahia (Rússio, 1977, p 34).

Waldisa Rússio historiciza a criação de museus no Brasil, especialmente as instituições caracterizadas como federais. Afirma que tal “família museológica” teve o mérito de evitar a “evasão de bens culturais” e que alguns têm exposições “esteticamente agradáveis”, mas que quase nunca os museus eram vivos e dinâmicos (Rússio, 1977, p. 36). Afirma ainda que a elitização do museu não estava apenas em seu ambiente e em sua exposição, mas que se tratava também da elitização dos funcionários dessas instituições. No terceiro capítulo, com o título “Processo e Problemática do Desenvolvimento - Implicações no Aspecto Cultura”, Rússio sintetiza aquilo que em sua compreensão é o desenvolvimento, atrelando-o necessariamente à “mudança ou transição social intencionalmente promovida” (RÚSSIO, 1977, p. 50). Nas palavras da autora:

Em termos de Brasil, desenvolver significa industrializar, romper arcaicas [sic] estruturas agrárias, passar de uma sociedade tradicional para uma sociedade industrial. Mas é preciso também que a industrialização rompa barreiras externas, senão de dominação, pelo menos de manipulação econômica [...] (Rússio, 1977, p. 50).

No quarto capítulo da dissertação - “São Paulo, uma amostragem para o estudo do desenvolvimento em seus aspectos econômico e cultural” - Rússio insere os museus do estado em uma narrativa histórica, relacionando os seus contextos de criação e dando informações que possivelmente obteve por sua atividade no Grupo

Técnico de Museus (GTM). Ela argumenta que a proliferação de museus em São Paulo coincidiu com os anos da aceleração da industrialização. Pontua, entretanto, que o “primeiro sintoma de preocupação com os museus como expressão da vida social” em São Paulo aconteceu em 1976, a partir da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do estado (Rússio, 1977, p.101), referindo-se, portanto, ao grupo, que ela mesma coordenou.

Tecendo críticas, Waldisa Rússio afirmou que os museus tinham direções demasiado personalistas, o que se refletia na ausência de normas escritas ou manuais de trabalho que evidenciassem um padrão de funcionamento. Destaca também que os museus não tinham um quadro estável de funcionários e que isso fazia com que muitos deles fossem dirigidos por pessoas sem formação ou experiência. Na avaliação de Waldisa Rússio, essa característica estava diretamente relacionada à elitização das instituições museais (RÚSSIO, 1977, p. 118). A esse respeito citamos a sua crítica:

Gerindo coleções que são patrimônio do Estado e como este é um "senhor" (dominus) abstrato e longínquo, o Diretor de Museu se sente "dono e senhor" dos tesouros que guarda e que deveria preservar: Suserano sem muitos vassalos, julga-se quase sempre mais que curador vitalício – que muitas vezes consegue ser – aquele que vai indicar o seu sucessor: os museus são, assim, pequenos feudos onde as relações são pessoais e não em função de cargos com atribuições formalmente definidas (Rússio, 1977, p. 121).

No quinto capítulo Waldisa Rússio aborda outras questões relativas a uma “política museológica”. Ao identificar o museu como um espaço que deve estar amplamente aberto à participação, problematiza a ausência das crianças, que, na sua perspectiva, deveriam ser pensadas enquanto público efetivo, ainda pouco integrado ao fazer dos museus. Afirma especialmente que o museu pode contribuir com o desenvolvimento cognitivo e, nesse contexto, nas páginas finais, Waldisa Rússio apresenta sua ideia de um Museu da Criança.

Percebe-se, ao percorrer seu texto, que a autora a partir de sua pesquisa nos propõe um pensar histórico e sociológico, com método multidisciplinar. É assertiva: “Isto implica, portanto, na adequação do

cenário [museu], onde a relação “homem/objeto” se torna viável em plenitude. O que equivale a dizer - onde o Homem não apenas “OLHE” os objetos, mas possa “VÊ-LOS”, senti-los, dir-se-ia mesmo, dialogar com eles” (Rússio, 1977, p.137, grifo da autora). O desafio permanece?

4. Leituras e releituras: diálogos possíveis

Qual o sentido dos museus no mundo contemporâneo? Canclini, em um texto originalmente publicado em 2008 no qual problematiza qual seria o papel de um museu da globalização - que teria por legado o patrimônio de uma globalização agonizante - elaborou uma provocação sobre esse cenário:

[...] um museu desse tipo ajudaria a repensar o sentido de colecionar, guardar e descartar. [...] Classificar e inventariar, menos interessados em disciplinar o entorno (o planeta inteiro, se falamos de globalização) do que em abrir espaço para o que é desconhecido. Afinal de contas, a tarefa do museu não tem porque se restringir a organizar o passado e torná-lo apresentável (Canclini, 2014, p.44).

Acreditamos que essa citação seja um bom ponto de apoio para pensar o papel dos museus no mundo contemporâneo: *não se restringir a organizar o passado e torná-lo apresentável*. A Museologia cada vez mais é assumida como uma disciplina das passagens entre experiências, se abrindo para o “estudo das representações do real, em suas mais diversas faces e potências, em vez de tomar a realidade como uma verdade em si mesma” (Brulon, 2018, p.206).

Teixeira (2016) aponta que se na segunda metade do século XX diferentes agentes conduziram a ação do campo em defesa de um *museu aberto*, sendo uma resposta à instituição conservadora e autoritária, a primeira metade do século XXI anuncia a luta por um *museu disperso*, uma nova resposta ao museu como local de consumo cultural e entretenimento.

Parece-nos importante começar, antes de mais, pela comparação dos termos utilizados como definidores de uma nova condição, “aberto” e “disperso”, os quais remetem para a ideia de “alargamento”, de ultrapassar

limites. Ambos os casos estão associados a um desejo de emancipação em relação ao poder dominante e aos valores estabelecidos. A crença na possibilidade de construir um mundo diferente [...], onde o museu desempenha um papel fundamental, é a grande força motivadora. No primeiro caso [...] pretende-se combater o museu enquanto instituição conservadora e castradora, no segundo, apresentar uma alternativa ao museu como local de lazer e consumo, no qual se tornou. (Teixeira, 2016, p.7)

O conceito de *museu disperso* é proposto por Charles Esche para os museus de arte, embora possa ser estendido a todas as manifestações museais. Para o curador os museus possuem um forte potencial sociopolítico, podendo exercer uma influência positiva nos tempos atuais: "Continuamos a lutar pela concretização do museu inteligente, hospitaleiro, fundamental e acessível que todos nós queremos construir para o futuro" (Esche in Hammer, 2011, doc. eletr.).

Essas perspectivas possuem uma convergência: a percepção de um sentido social dos museus. E, nessa direção, apontamentos e reflexões de Waldisa Rússio se tornam ora ponto de partida, ora ponto de chegada para os desafios museológicos contemporâneos.

É interessante observar a correspondência entre os apontamentos de Canclini no início do século XX e os de Waldisa Rússio na segunda metade do século XX. Se Canclini (2014) salienta que os museus no mundo contemporâneo não devem se restringir a organizar o passado e torná-lo apresentável, Rússio (1977, p.26, grifo nosso) também adverte: **"Neste momento, não se exigirá do Museu apenas a possibilidade de reinterpretar o passado"**. A autora, partindo dessa premissa, impõe um desafio para o campo dos museus:

[...] nele [no museu] irá se procurar [...] o estimulador de uma consciência crítica de uma visão humanista; o instigador de amortecidas capacidades de indagar, de julgar e de criar; o deflagrador de um processo no qual o Homem se coloque como fruidor e agente de vida cultural; o conscientizador do processo histórico, do Homem como ser histórico (Rússio, 1977, p. 26).

De acordo com a autora, essa advertência é justificada pela existência de museus que padecem de falta de informação museológica, produzindo, em suas palavras, “um espírito imobilista que tende a fazer do museu a negação da vida” (Rússio, 1977, p.113). Na contramão do museu como negação da vida propõe o museu como um processo, não se prendendo a concretude de uma instituição, mas nos seus potenciais efeitos enquanto produto cognitivo de trocas produzidas por diferentes sujeitos, identificando, assim, o museu como uma experiência vivencial. Em suas palavras:

O museu deve ser compreendido com um processo em si mesmo, como uma realidade dinâmica; internamente deve ser ainda, entendido como um processo social simples (relações entre indivíduos e grupos, com manifestações de conformação (acomodação), conflito, agregação, convenção, etc.) e, externamente, em relação a co-processo social complexo (relações inter e intra-grupais, com manifestações de diferenciação, integração, transformação, estratificação, etc.). Importante é deixar bem clara as ideias de contato e relação social que o processo pressupõe: o museu não existe isoladamente, mas dinamicamente, na sociedade (Rússio, 1977, p. 132, grifo da autora).

Rússio (1977) exige, em suas palavras, consciência histórica e imaginação sociológica [política e utópica] para o museu-processo. Enfatiza que se os profissionais de museus não assumem essas posturas ficam marginalizados dentro dos próprios organismos museológicos e, conseqüentemente, os museus se tornam estéreis às preocupações de seu tempo. Waldisa Rússio integra um grupo de pesquisadores que anunciam uma virada no campo museal: a valorização do sujeito frente ao objeto. O objeto passa a ser considerado na nova perspectiva meio de propor interpretações vinculadas a uma realidade dinâmica. Para a autora a percepção e projeção reflexiva de que o museu é o registro da trajetória humana sobre a terra afasta a ideia de que museus são cenários anti-vida:

É fundamental esta ideia porque nos dá o conteúdo humanístico e a noção de grandeza implícita na tarefa do Museu. Na verdade, todos os museus existentes destinam-se a proceder ao registro do mundo que vive e circunda o Homem, do cenário em que ele se desloca, da natureza sobre a qual ele age; ou, então, destinam-se ao registro do trabalho do homem, do artefato de suas mãos, do resultado de sua inteligência e técnica. Todo museu é “do mundo do homem” ou “do homem” (Rússio, 1977, p. 133, grifo da autora).

Para a autora a proposta de museu-processo, fundamentada por uma consciência histórica e imaginação sociológica, viabilizaria uma nova relação entre sujeito e objeto, pelo diálogo:

Se é verdade que o objeto só tem significação para, o Homem que o conhece, também é válido fazer-se a afirmação, mais elementar e implícita na anterior, de que embora o objeto em si, entitativamente, exista materialmente, ele só se “realiza” quando o Homem toma conhecimento dele (Rússio, 1977, p. 137-138).

E é nesse momento que Rússio apresenta uma provocação que chega aos dias atuais de forma latente: em um país que encara o desenvolvimento só pela via econômica, como conferir prioridade à Cultura?

Num mundo de tempos sociais diversos, de diversos estágios econômicos, somos todos – indivíduos, grupos, nações, obrigados a pensar em termos de subsistência física. Um mundo em que um terço da população permanece em estado de miséria e quase-inanição não tem condições para fazer da beleza um valor e do patrimônio cultural uma herança de todos os homens. Um país preocupado ainda com as profundas desigualdades regionais, com problemas de emprego e fome, de transporte e saneamento básico, não pode transformar a Cultura em meta prioritária. Embora tenha sua História, por não preservá-la, por não fazê-la presente através do

seu documentário em objetos, tal país viverá às voltas com a ausência de uma consciência histórica e nacional (Rússio, 1977, p.139).

Esse é um dos momentos de leitura que a escrita realizada em 1977 se transporta para 2022 de forma alarmante. Passados 45 anos, os direitos culturais ainda são coadjuvantes no contexto das políticas públicas. Analisando o cenário atravessado nos últimos anos, pode-se interpretar que a Cultura saiu de cena: a falta de investimento exige extrema militância dos seus trabalhadores. É uma crise que vai além da sanitária e tem marcos bem expressivos que contextualizam o momento. Em 2018, o incêndio do Museu Nacional, instituição matriz da ciência no Brasil, trouxe à tona o sucateamento de museus brasileiros, resultado de sucessivos cortes de orçamento. Em 1º de janeiro de 2019, a partir da reforma administrativa do governo recém-empossado, o Ministério da Cultura foi oficialmente extinto, reduzido a uma subpasta do Ministério do Turismo. O Plano Nacional Setorial de Museus venceu em 2020 e não há projeções para uma nova agenda política visando os próximos 10 anos.

A partir de 2020 a área da Cultura - incluindo os museus - foi fortemente impactada com a pandemia da covid-19 e nesse contexto duas leis foram propostas: a Lei Paulo Gustavo, que previa o repassaria R\$ 3,86 bilhões do Fundo Nacional de Cultura (FNC) para fomento de atividades e produtos culturais em razão dos efeitos econômicos e sociais da pandemia, e a Lei Aldir Blanc 2, com proposta de repasse anual de R\$ 3 bilhões da União para estados, Distrito Federal e municípios. O governo federal vetou em abril e maio de 2022 as duas propostas, alegando despesa sem compensação (Agência Câmara de Notícias, 2022) e que o projeto é "inconstitucional e contraria o interesse público" (Agência Senado, 2022). Todo um esforço do setor foi demandado para sensibilizar a necessidade de assistência à Cultura, obtendo-se, em julho de 2022, o veto a ambas as leis pelo Congresso Nacional.

O cotidiano nos museus parece enfrentar os mesmos desafios: falta de verbas, infraestrutura inadequada, sucateamento de equipamentos, falta de profissionais. A colagem proposta por Waldisa Rússio se assemelha ao contexto contemporâneo, que incorpora a alguns temas novos termos do hodierno: conceitos como uberização

museal já circulam em debates do campo, associados à falta de corpo funcional nos museus:

Observa-se nas relações de trabalho travadas no âmbito de museus e equipamentos culturais a disseminação dessa gramática laboral neoliberal que, travestida de inescapável inovação, volta-se contra a dignidade humana no trabalho, aprofundando riscos e incertezas, intrínsecos à precarização do trabalhador. [...] Lutamos pela parceria entre todos os profissionais que compõe o corpo museal brasileiro, pois cremos que a precarização hoje praticada contra o trabalho educativo em museus seja a antessala da precarização geral do setor. A escolha de nulidades para cargos de alta complexidade de gestão na Cultura indica a intenção governamental para o campo e reafirma a necessidade dos trabalhadores museais se prepararem coletivamente para a defesa da categoria, da educação museal e de todo o campo, por extensão. Urge conhecer melhor a relação de trabalho e suas condições em comparação a outros profissionais do mesmo segmento. (Lochi, Sczesny, Brandão, Oliveira, José, 2021, doc. eletrônico).

As circunstâncias acima elencadas têm como problema de fundo um Brasil que se distancia da construção de uma sociedade livre, justa e solidária, centrada na dignidade da pessoa humana em suas múltiplas facetas e manifestações, como garante a Constituição. Atravessamos uma profunda desigualdade social e neste cenário de carestia, a política cultural é deixada de lado. Rússio considerava que a Cultura era uma via fundamental para a mudança social, por sua capacidade de influir na formação da consciência. Esse seria o meio de libertação do Homem das forças que degradam a vida: “Não basta ao homem, o ser, existir: é preciso estar no mundo. No mundo e seus objetos. Daí a sua consciência profunda: daí, a sua consciência histórica; daí a sua imaginação criadora e renovadora” (Rússio, 1977, p.151). Dotar, portanto, o sujeito de consciência, na perspectiva de Waldisa Rússio, era fundamental para potencializar a transformação.

Os museus, para Waldisa Rússio (1977), são cenários propícios para esse processo de conscientização, primeiro passo do desenvolvimento crítico do sujeito. Caberia, para a autora, a

democratização da cultura (que estaria presente em movimentos de dessacralização dos museus, bem como na acessibilidade desses organismos culturais ao maior número de pessoas em um movimento profundo, largo e de raízes, oportunizando contato à criatividade humana). Nessa perspectiva,

O homem não será mais um espião da vida, mas o construtor de sua história: consciente embora da sua breve passagem, mas mais cômico ainda de seu destino histórico, humano e transcendente, poderá dizer, como o Poeta:

“Somos pobres arbustos

Que o vento da morte

Convulsiona e dispersa.

Um dia, unidos pelo amor,

Marcharemos de mão dadas

Sobre as fronteiras do mundo

E as nossas almas lúcidas

Formarão a última barragem

Para deter o Ódio que corrompe a Vida...” [em nota de rodapé apresenta o título do poema, “Canto aos meus irmãos do mundo”, de Rossine Camargo Guarnieri] (Rússio, 1977, p.159)

Para a autora a democratização da cultura pode ser uma utopia, mas ressalta que a utopia é uma fase que precisa estar presente nos processos, desde o planejamento. Difícil avaliar o impacto dos avanços nas últimas décadas, à luz da utopia waldiana. Porém, há evidências que podem ser consideradas a continuidade dessa perspectiva de de museu-processo, que almeja despertar a consciência crítica do sujeito.

Em novembro de 2015 foi aprovada, durante a 8ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), a Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade. A Museologia vem, desde a segunda metade do século XX, como anunciado por Rússio (1977), traçando perspectivas de uma construção teórica e prática compromissada com o sujeito. Essa premissa prevê o museu alinhado às necessidades da sociedade. A Recomendação de 2015, traduzida para o português brasileiro pelo

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2017, congrega vários termos emergentes na Museologia Contemporânea, tomados como debates irreversíveis desde a virada do século XXI:

Os Estados-membros são encorajados a apoiar a **função social dos museus**, conforme destacado pela Declaração de Santiago do Chile de 1972. Os museus são cada vez mais vistos, em todos os países, como tendo um **papel-chave na sociedade e como fator de promoção à integração e à coesão social**. Nesse sentido, podem ajudar as comunidades a **enfrentar mudanças profundas na sociedade, incluindo aquelas que levam ao crescimento da desigualdade e à quebra de laços sociais**. Museus são espaços públicos vitais que devem **abordar o conjunto da sociedade** e podem, portanto, desempenhar um importante papel no **desenvolvimento de laços sociais e de coesão social, na construção da cidadania e na reflexão sobre identidades coletivas**. Os museus devem ser lugares abertos a todos e comprometidos com o acesso físico e o acesso à cultura para todos, incluindo os grupos vulneráveis. Eles podem **constituir espaços para a reflexão e o debate** sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus também devem **promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero**. Os Estados-membros devem encorajar os museus a cumprir todos esses papéis (UNESCO, 2017, fl. 7-8, grifo nosso).

Expressões como “coesão social”, “laços sociais” e “construção da cidadania” apontam para um compromisso a ser explicitamente assumido pelo museu - em suas diferentes manifestações: uma Museologia do Afeto, “[...] sensível e compreensiva, constituída de novas formas de afetividade, respeito mútuo e indignação” (MINOM, 2013, doc. eletrônico). O Movimento Internacional para a Nova

Museologia recomenda, por meio da Declaração MINOM Rio 2013, que a Museologia que tenha capacidade de escuta e que reconheça:

- As diferenças de ritmos, atitudes, tempos, materialidades, territorialidades e linguagens que favoreçam os movimentos sociais;
- A criação de estratégias libertárias diante das diferentes formas de opressão;
- O caráter dinâmico da memória e a importância de dialogar com seu tempo;
- A valorização dos estudos das memórias numa perspectiva libertadora e do respeito pela dignidade humana;
- A urgência de concepção, desenvolvimento e consolidação de políticas públicas de apoio e fomento, adequadas aos novos processos museais;
- O estímulo à pesquisa, produção e difusão desses novos processos museais, respeitando as peculiaridades de cada experiência museal;
- Os saberes e fazeres referenciados nas culturas locais e nos movimentos sociais;
- As instituições educativas e culturais que trabalham com os protagonismos museais e comunitários;
- O caráter democrático do confronto de ideias, do processo de construção de memórias e do respeito pelos diferentes pontos de vista e modos de qualificar e narrar experiências (MINOM, 2013, doc. eletrônico).

A dissertação de Waldisa Rússio completou 45 anos de publicação e a Declaração MINOM Rio 2013 está perto de concluir uma década. Como saber se as recomendações de ambos os textos estão sendo assumidas como uma responsabilidade social por parte dos profissionais de museus? Poderíamos citar exposições, curadorias compartilhadas, revisões em coletas museais ou, em outra perspectiva, tensões, negociações e disputas no campo museal. Uma possível evidência é a composição do 5º Seminário Brasileiro de Museologia (SEBRAMUS), considerado hoje um importante encontro científico de produção de conhecimentos e trocas de experiências do campo. Sua próxima edição, que ocorrerá em dezembro de 2022, tem como tema gerador *Museologia em movimento: lutas e resistências*:

Após uma pausa necessária em razão da pandemia de COVID-19, o evento chega em sua quinta edição e retoma discussões latentes no cenário cultural nacional e internacional. Na perspectiva de avançar a partir do tema gerador do 4º SEBRAMUS (Brasília, 2019), intitulado Democracia: desafios para a universidade e para a Museologia, apresentamos as bases de fundamentação do 5º Seminário Brasileiro de Museologia - **Museologia em movimento: lutas e resistências**, que visa aprofundar as discussões no âmbito da Museologia em um cenário contemporâneo complexo, repleto de desafios, lutas e muitas resistências. Vamos constituir o evento ao longo de 2022, um ano chave para o Brasil, com eleições para Presidência e Congresso Nacional. Vivemos um momento no qual direitos constitucionais são frequentemente questionados e ameaçados e que se torna uma responsabilidade social, enquanto profissionais da Museologia, a luta por uma realidade onde os direitos não sejam coagidos, a democracia seja um princípio civil respeitado e o convívio com a diversidade uma realidade. Ser hoje no Brasil um profissional que atue com a cultura é um ato de resistência, tendo em vista a desvalorização do setor cultural, nitidamente percebida na escassez de recursos revertidos para as políticas de memória, principalmente aquelas representativas de grupos sociais excluídos e marginalizados. O SEBRAMUS também consolida-se como um espaço colaborativo de discussões a respeito das dificuldades que passam as universidades frente ao cenário apresentado, e que repercutem na formação e consolidação teórica e profissional da Museologia Brasileira. (SEBRAMUS, 2022, doc. eletrônico).

Os grupos de trabalho sinalizam tendências da produção museológica brasileira. Termos como existência e resistência, direitos humanos, diversidade, representatividade, interdisciplinaridade e interculturalidade, transformação sociocultural, cooperação, visibilidade, decolonialidade, Museologias Emergentes e Museologia em Processo se tornam peças-chave para caracterizar as contribuições teóricas, empíricas e acadêmicas do campo museal nos primeiros anos

do século XX. Nesse movimento, a dissertação de Rússio (1977, p.145) ganha ainda mais força: “Uma política cultural realista saberá centrar-se na premissa de um mundo em mudança”. Inspiradas na trajetória profissional de Waldisa Rússio e na de tantas pessoas que se esforçam pelo campo da cultura, desejamos que no século XXI os museus sejam ainda mais espaços inspiradores da mudança.

Referências

Agência Câmara de Notícias (2022). Bolsonaro veta projeto da Lei Paulo Gustavo, que repassaria R\$ 3,8 bilhões à Cultura. In *Câmara dos Deputados*. Recuperado em 15 de agosto de 2022 de <https://www.camara.leg.br/noticias/864672-bolsonaro-veta-projeto-da-lei-paulo-gustavo-que-repassaria-r-38-bilhoes-a-cultura/>.

Agência Senado (2022). Bolsonaro veta integralmente Lei Aldir Blanc 2, de apoio à cultura. In *Senado Notícias*. Recuperado em 15 de agosto de 2022 de <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/05/05/bolsonaro-veta-integralmente-lei-aldir-blanc-2-de-apoio-a-cultura>.

Brulon, B (2018). Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Revista Museologia e Patrimônio*, 11(2), 189-210.

Bruno, Maria Cristina Oliveira (Org.) (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado:Secretaria de Estado da Cultura, Comitê Brasileiro do ICOM, 2.v.

Canclini, N. G. (2014). Museu para a globalização. *Cadernos do CEOM*, 27(41), 2014. 37-46.

Chartier, R. (1998). A cultura do objeto impresso. In Chartier, R. *As utilizações do objecto impresso*. Miraflores, Portugal: Difel, 9-21.

Chartier, R. (1996). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade.

Gouveia, Inês (2021). Waldisa Rússio: museologia e política nos anos 1980. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 28, p. 1-29, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28d2e58. Recuperado em 27 de novembro de 2021 de <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/168427>.

Hammer, E. (2011). *No Decision about the Van Abbemuseum*. Recuperado em 9 de maio de 2022 de <https://kunstkrutikk.se/no-decision-about-the-van-abbemuseum/?lang=en>.

Lochi, A.; Sczesny, C.; Brandão, D.; Oliveira, T.; José, V. (2021). Uberização Museal: Uma etapa antecessora da extinção laboral? In *Labor Movens*. Recuperado em 15 de agosto de 2022 de <https://www.labormovens.com/post/uberiza%C3%A7%C3%A3o-museal>.

MASP-FESP (1978). *Folder Curso de Museologia e Arte*. Coleção Curso de Museologia da FESP. Centro de Documentação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. São Paulo, Brasil.

MINOM (2013). *Declaração do Rio - 2013 - "Museologia do Afeto"*. Recuperado em 16 de agosto de 2022 de <https://ecomuseus.wordpress.com/minom-conferencias-internacionais/declaracao-do-rio-2013-museologia-do-afeto/>.

Rússio, W. P. (1977). *Museu: um aspecto das organizações culturais em um país em desenvolvimento*. Dissertação de Mestrado da Pós-Graduação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, Brasil.

SEBRAMUS (2022). *5º Seminário Brasileiro de Museologia*. Recuperado em 16 de agosto de 2022 de <https://www.ufrgs.br/5sebramus/>.

Severino, A. J. (2009). Texto, comunicação e leitura. In Severino, A. J. *Como ler um texto de filosofia*. São Paulo: Paulus, 9-22.

Teixeira, Mariana Roquette (2016). Do “museu aberto” ao “museu disperso”: desafios ao poder. *Midas*, 6. 1-17.

UNESCO (2017). *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*. Recuperado em 15 de agosto de 2022 de <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2017/05/RecomendacaoProtecaoMuseuseColecoes.pdf>.

Musealização da arte e difusão do acervo da Pinacoteca da UFPB

Sabrina Fernandes Melo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-5259-3360>

Sicília Calado Freitas

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-3657-9336>

1. Unir o que estava disperso

*“A arte é um dos signos mais emblemáticos
partir da qual uma comunidade na história se auto representa perante o
mundo” (José, 2006)*

A Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) é um museu de arte universitário vinculado ao Departamento de Artes Visuais. Foi criada em 26 de fevereiro de 1987 pelo artista visual, professor e ativista paraibano Hermano José (1922 - 2015), em parceria com a artista Marlene Almeida e a professora Célia Maria Carvalho. A intenção de Hermano José era criar um Museu de Arte na Paraíba - instituição inexistente no estado na década de 1980 - com o objetivo de valorizar a arte paraibana e atuar no ensino, pesquisa e extensão no campo das Artes Visuais.

Este capítulo analisa aspectos do processo de musealização e difusão realizado junto ao acervo da Pinacoteca da UFPB. A Pinacoteca abriga importantes produções de artistas brasileiros, com enfoque em obras de artistas paraibanos e nordestinos. Com base numa pesquisa bibliográfica e documental, buscamos destacar, analisar e compreender particularidades do processo de musealização da arte em um museu universitário, bem como identificar e inter-relacionar as

formas comunicar, pesquisar e difundir o acervo através de ações expositivas e atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Em 2021, o *Mapa de Museus Universitários no Brasil*¹⁷⁰ realizou um levantamento inédito das instituições museais universitárias do país. Na Paraíba, foram mapeados três museus ligados à Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) em Campina Grande; dois na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e cinco na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), totalizando dez museus universitários no estado, sendo que apenas três deles são definidos como museus de arte: O Museu de Arte Contemporânea da Paraíba (Museu de Arte Assis Chateaubriand- MAC) e o Museu de Arte Popular da Paraíba - MAPP em Campina Grande e a Pinacoteca da UFPB, em João Pessoa. Museus que possuem missões distintas com caminhos de musealização diversos, mas que carregam a categoria ‘arte’ na definição de sua tipologia e na organização de seus acervos.

A formação de acervos em museus de arte universitários pode ocorrer de diferentes formas: por aquisição de objetos ou coleções de particulares, por doação ou compra, transferência, coleta e pesquisa de campo ou pela combinação desses processos (Almeida, 2001, p. 13). No caso da Pinacoteca da UFPB, a formação do acervo teve início na década de 1980, pelo esforço de Hermano José e colaboradores em reunir e lançar um olhar estético e museológico para obras de arte que estavam dispersas pelo campus universitário. As funções de um museu universitário se relacionam com a:

história da universidade, da formação da coleção e também da região em que se localiza. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades, são fundamentais para a construção do perfil do museu (Almeida, 2001, p. 27).

¹⁷⁰ Na UFPB foram mapeados os seguintes museus: Museu da Cultura Popular NUPPO; Museu do Brejo Paraibano, Museu da Imagem e do Som, Museu Casa de Cultura Hermano José e Pinacoteca da UFPB. A essa listagem, inserimos o Museu do Brinquedo, criado em 2020.

Para maiores informações: <https://indd.adobe.com/view/44e9e5e0-0c20-4bd0-936a-3ab0e14900a1>. Acesso em 10/12/2021.

Nessa direção, suas ações estão em consonância com uma concepção mais geral de museus universitários de artes, definida nas palavras de Almeida (2001, p.31) como:

Unidade da universidade que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe objetos para estudo, educação e apreciação, evidência material das pessoas e de seu ambiente, e que exhibe parte ou toda a coleção em um espaço específico para isso aberto ao público em horários regulares, e pode exhibir material de outras fontes.

Conforme apontou Hermano (1984, p. 03), a UFPB possuía um “valioso acervo de Artes Plásticas”, parte dele sob tutela da Biblioteca Central e parte dispersa pela universidade em ambientes que “nem sempre dispunham de ambiência e meios para conservação permanente”. O acondicionamento inadequado fez com que as obras chegassem ao acervo “deterioradas, requerendo urgente trabalho de restauração, dado a complexidade dos danos verificados” (José, 1984, p. 02).

Além das obras recolhidas no campus, Hermano mobilizou uma série de doações de outros artistas paraibanos. O acervo inicial foi também composto por 150 obras da extinta Galeria de artes Pedro Américo, coordenada pelo colombiano Alfonso Bernal e por obras produzidas no curso de Artes Plásticas entre 1975 e 1977 (José, 1988, p.05). Posteriormente, o acervo foi acrescido com uma importante doação do Instituto Arte na Escola - uma obra da série Zero Cruzeiro e uma da série Zero Dollar, de Cildo Meireles; e um lote de serigrafias do Banco Bozano Simonsen, de artistas brasileiros (Bechara; Rodrigues, 2021, p. 11).

O acervo atual da Pinacoteca conta com mais de 500 obras de diferentes procedências, linguagens e suportes como pinturas, desenhos, gravuras, cerâmicas, esculturas, arte postal, correspondências, catálogos de exposições, recortes de jornais e fotografias. O acervo possui as seguintes coleções: Coleção Hermano

José¹⁷¹, Coleção Rossini Perez¹⁷², Coleção Bozano Simonsen e Coleção da Pinacoteca da UFPB.

O acervo passou a ser catalogado em 2017, com a gestão do Professor Gabriel Bechara, do Departamento de Artes Visuais da UFPB, e da Museóloga Marisa Pires Rodrigues. Atualmente, em 2022, conta com cerca de 90% das obras catalogadas, além de doações realizadas durante o período pandêmico entre 2020 e 2021 que ainda não passaram pelo processo de catalogação. O Catálogo da instituição, primeira publicação a reunir todo o acervo, foi publicado em 2021¹⁷³.

Entender os processos de musealização da arte em museus universitários e suas relações com o ensino, a pesquisa e a extensão requer observar o local que o museu ocupa na universidade e os valores culturais, artísticos e políticos atribuídos à ele pela comunidade acadêmica, pela sociedade e por seus usos poéticos, políticos e acadêmicos, perspectivas que serão discutidas neste capítulo a partir da Pinacoteca da UFPB.

O capítulo apresenta o projeto inicial elaborado pela Comissão de Criação da Pinacoteca da UFPB, presidida por Hermano José na década de 1980, com o objetivo de entender o início e as características da musealização do acervo da Pinacoteca. Em seguida, serão discutidas especificidades do acervo, buscando problematizar quais obras foram/são musealizadas para integrarem a cadeia museológica da instituição e por fim, será lançado um olhar para o acervo de arte da Pinacoteca como catalisador de atividades criativas, expositivas e pedagógicas; e como dispositivo fundamental para o funcionamento de um ‘museu-laboratório’ no campus universitário.

¹⁷¹ Obras pertencentes a Sala Hermano José sob guarda da museóloga Marisa Rodrigues ligada ao Gabinete da Reitoria.

¹⁷² Obras pertencentes a Sala Hermano José sob guarda da museóloga Marisa Rodrigues ligada ao Gabinete da Reitoria.

¹⁷³ O acervo da Pinacoteca está catalogado com numeração de sistema corrido de registro, dividido por coleções: Pintura, gravura, desenho, cerâmica, escultura, matriz. O sistema adotado utiliza a ficha de catalogação do Donato e Banco de dados Simba, desenvolvido pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

2. “Uma Pinacoteca para UFPB é preciso”

Antes da criação da Pinacoteca da UFPB em 1987, o delineamento teórico e a identidade institucional já vinham sendo trabalhadas pela Comissão de Criação da Pinacoteca da UFPB, presidida por Hermano José e composta por Célia Maria de Carvalho, Maria Marlene de Almeida, Fernando Cananea e José Valdir dos Santos. A Pinacoteca da UFPB foi alocada na Biblioteca Central de maneira provisória, entretanto, a sede da instituição permanece inalterada desde a sua criação.

No documento da Comissão de Criação, percebe-se a preocupação com o espaço físico onde as obras seriam acondicionadas e expostas. A limitação do espaço físico da biblioteca, que não foi pensada nem projetada para receber um museu, inviabilizaria o “cumprimento de atividades indispensáveis, como cursos livres, Oficinas de Restauração, Sala de Projeções e debates, entre outros” (José, 1984, p.04) . Tais dificuldades poderiam ser solucionadas com a construção de um prédio com “padrões adequados a suas funções” o que possibilitaria a Pinacoteca “assumir a função atuante de Museu, preservando e difundindo nossa cultura, considerando ser a Pinacoteca da UFPB, a única no estado da Paraíba” (José, 1984, p.04).

A construção de um museu de arte na Paraíba, com sede própria, foi uma luta constante de Hermano José que, inclusive, elaborou um projeto que tramitou em algumas instâncias, mas não saiu do papel¹⁷⁴. Durante a trajetória artística e política de Hermano é notório um ‘desejo de museu’, fenômeno presente na contemporaneidade e que se relaciona diretamente com as discussões sobre os conceitos de global e local. Neste sentido, um dos objetivos da Pinacoteca, no limiar dos anos de 1980, seria a “valorização da arte paraibana” e ao mesmo tempo, expandir a

¹⁷⁴ Para maiores informações sobre o projeto do Museu de Arte de Hermano José, consultar o trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais de Mariana Lira Sousa (2021), intitulado *Por um museu de arte na Paraíba: projeto e legado de Hermano José*.

comunicação e articulação da instituição com “ museus existentes no país e no exterior” (José, 1984, p.03).

Uma preocupação expressa nos documentos, elaborados pela Comissão de Criação da Pinacoteca, se relaciona ao acervo e a seu processo de musealização, visto que antes do funcionamento da instituição “o acervo se confundia com a administração, causando prejuízos a ambos os setores” (José, 1984, p.03). Os objetos que seriam parte do acervo museológico da Pinacoteca foram definidos a partir dos critérios da museologia e da necessidade de diferenciação dos objetos museológicos e de uso comum para que se “cumpram todas as normas administrativas próprias de um Museu, principalmente de uma Universidade que tem a obrigação de dar respostas sérias e concretas à comunidade” (José, 1984, p. 03).

Para tais ações, o projeto de criação previa a contratação de uma equipe interdisciplinar, com museólogo, arquiteto, assistente técnico, carpinteiro e restaurador (Figura 1). Entretanto, a equipe da Pinacoteca nunca contou, em seu quadro fixo, com tais profissionais, uma demanda solicitada ainda hoje por parte da gestão da Instituição, que atualmente conta com uma museóloga na vice-coordenação.

Na década de 1960, o crítico de arte Mário Pedrosa discutiu a importância dos museus de arte para a dinâmica universitária, ao entender o museu de arte como incentivador de atividades criativas e como dispositivo importante para os cursos na área de artes e comunicação. Mário Pedrosa (1962/2003, p.32) aproximou a produção acadêmica do museu de arte com a produção da Universidade e, ao mesmo tempo, apontou diferenças na difusão do conhecimento, já que o museu de arte possibilita “ conhecer o resultado de suas pesquisas, expondo-as diante do público, sem tardança. Não conserva suas pesquisas no círculo estreito dos especialistas, mas antes as mostra ao público para que tenham impacto imediato sobre a sensibilidade geral”.

Hermano José, assim como Mário Pedrosa (1962/2003), considerava o museu de Arte como dispositivo indispensável para a dinâmica criativa da vida universitária. A mesma concepção de museu, voltado para a difusão do conhecimento, foi adotada por Hermano José (1987, p. 01) na configuração institucional da Pinacoteca, que não se configura como um” museu nos moldes clássicos, enclausurando a arte” mas como espaço dinâmico capaz de

“contribuir para ampliação de uma sensibilidade que venha confirmar e transmitir uma nova maneira de ver o mundo”. Sob esta ótica, Hermano entendia a Pinacoteca a partir da metáfora do portal sob uma perspectiva expandida, para além do campus universitário e das fronteiras academicistas, em um encontro entre o museu e a vida.

Nessa direção, o museu, para Hermano José (1987) foi compreendido como fórum: local de debates, criação, conhecimento e não como templo fechado em si mesmo. O museu, enquanto “espaço vital na sociedade pós industrial urbana e globalizada” (José, 2006), se configurou, no pensamento de Hermano, como local permanente de informação e elo entre “pessoas e comunidades” além do papel essencial na “indústria do turismo e lazer” (José, 2006), o que se aproxima dos eixos estabelecidos pelas atividades de extensão.

Outras justificativas levantadas para a existência da Instituição se relacionaram com o valor artístico das obras existentes no acervo e a necessidade de ampliação do mesmo. Dentre as finalidades da Pinacoteca seriam desenvolvidas ações de conservação e restauro, catalogação das obras; estudo e pesquisa relacionadas ao campo das artes e oferecimento de cursos e eventos culturais e artísticos, aspectos que continuam a compor a missão e os objetivos principais da Instituição (Pinacoteca da UFPB. Pela Memória Cultural, s/d).

Os argumentos e definições de museu utilizados por Hermano José para justificar a criação de um museu de arte na Paraíba e para delinear o perfil institucional da Pinacoteca se aproximam das concepções do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) da década de 1980. Organizado a partir das brechas abertas nos anos 1970 da museologia clássica; pelas discussões realizadas na Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e pelas experiências de museus desenvolvidas em países como França, Portugal, Canadá e México, tais transformações epistemológicas e práticas do campo museal permitiram com que o museu fosse visto e usado como ferramenta política, local de alteridades e subjetividades (Luna; Melo, 2018).

As contribuições de Hermano José (2006) para o campo museal e para o campo da arte permitem pensar as particularidades de um museu de arte universitário e seus processos de musealização da arte, onde o acervo é entendido como ‘catalisador’ de atividades

criativas e formativas no âmbito da universidade. A formação, gestão e difusão de um acervo museológico “contribui diretamente para as funções sociais, cultural e de pesquisa dos museus” (Padilha 2014, p.10), balizas fundamentais para qualquer instituição museológica, que ganha camadas de ensino, pesquisa e extensão em sistemas universitários, como é o caso da Pinacoteca da UFPB.

3. O que (não) se musealiza na Pinacoteca da UFPB

A musealização é um conceito/prática central para o campo da museologia entendida como ciência social, pois abarca os processos pelos quais os objetos passam desde sua forma de aquisição (doação, compra, coleta etc.) até sua inserção no acervo e nas exposições da instituição. Portanto, ao adentrar na cadeia museológica, o “objeto é alterado para fazer parte de uma realidade museal” (Brulon, 2006, p.39). Em suma, a musealização

começa com uma etapa de separação (Maulraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986); os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam (Desvalleés & Mairesse, 2013, p. 57).

Em museus de arte universitários, os acervos e seus processos de musealização adquirem outras camadas de significados, já que estas instituições se inserem na lógica do campo científico-acadêmico e em sua dinâmica há a atuação de docentes, discentes, artistas, pesquisadores, além das regras e direcionamentos da gestão pública. De acordo com Emanuela Ribeiro (2013, p.90), “o fato de ser um museu universitário é determinante para sua configuração institucional, tanto no nível da sua missão e objetivos, quanto de suas políticas de gestão institucional” e nessas diretrizes entram as políticas de acervo e de musealização da arte.

No Brasil, a gestão de museus e coleções universitárias, na maioria das vezes, é “fruto de ações individuais de pesquisadores, ou grupos de pesquisadores, que têm particular sensibilidade para a preservação de algum acervo” (Ribeiro, 2013, p. 96), realidade

perceptível na formação do acervo da Pinacoteca e nas diversas gestões da instituição, realizadas por docentes do Departamento de Artes Visuais da UFPB.

Antes mesmo da criação da Pinacoteca, Hermano José já havia definido a tipologia do acervo e dos objetos a serem recolhidos, recebidos por doação e posteriormente musealizados: objetos de arte. O acervo se iniciou com uma linguagem específica - pinturas, o que justifica a escolha do termo Pinacoteca para definir a instituição, categoria que deriva do grego *pinakothêke*, e em latim da palavra *pinacotheca*, definindo um acervo de pinturas e quadros de diferentes épocas.

O primeiro quadro a compor o acervo da Pinacoteca foi um retrato do ex-reitor e fundador da Universidade Federal da Paraíba José Américo de Almeida, feito pelo pintor José Lyra em 1956 (Figura 1). José Lyra foi um pintor e fotógrafo atuante em João Pessoa a partir de 1940, atuando principalmente na realização de retratos e posteriormente dedicando-se às paisagens litorâneas. O retrato, um óleo sobre tela, mostra José Américo em meio perfil, inclinado para o lado esquerdo. O fundo é neutro com tons escuros que contrastam com os detalhes da vestimenta do retratado, apresentando uma dimensão austera e formal da composição.



Figura 1: Retrato de José Américo. José Lyra, 1956. Óleo sobre tela.

Fonte: Catálogo Geral da Pinacoteca da UFPB (2021)

Em contrapartida à obra que inaugura o acervo, um retrato com tom oficial, com abordagem mais tradicional e figurativa, uma das mais recentes obras a incorporar o acervo em 2021 foi *Adote o erro*, do jovem artista pernambucano, e discente do curso de Artes Visuais, Wilton Terto (Figura 2).

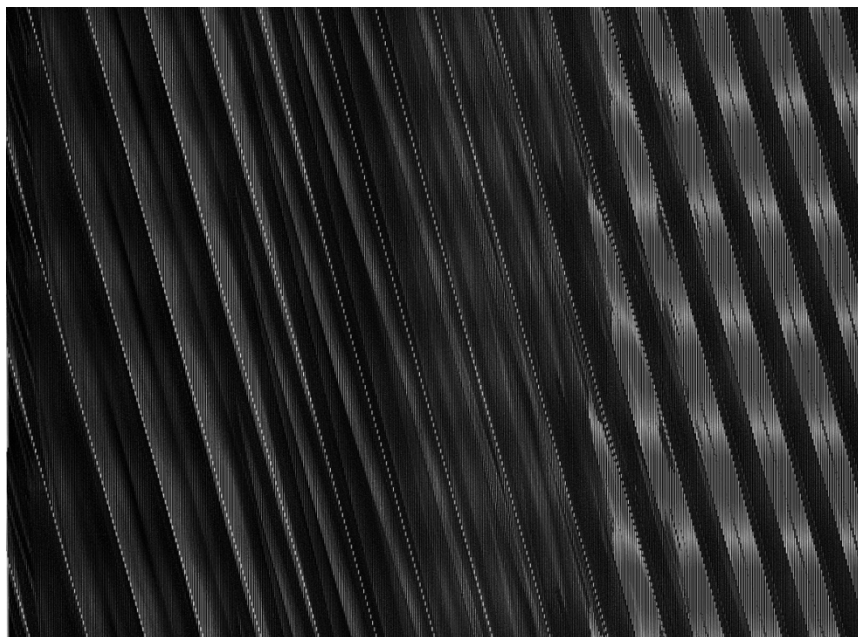


Figura 2: *Adote o erro*. Wilton Terto, 2017. Manipulação de fotografia digital.

Fonte: Arquivo de Wilton Terto (s/d)

O artista realiza uma desconstrução das mídias digitais como fotografia e vídeo em diálogo com linguagens analógicas como pintura, gravura e escultura para composição de sua poética. Para a manipulação das imagens utiliza aplicativos e programas de computador, resultando em falhas de produção das imagens, ou aquilo que o artista chama de erro. Erro como poética e questionamento da efemeridade dos arquivos digitais.

A partir destas duas imagens, é possível perceber a diversidade de linguagens e modalidades artísticas existentes no acervo da Pinacoteca da UFPB hoje. O acervo tem se ampliado ao longo de sua

existência, recebendo doações que, nos últimos três anos, se tornaram mais expressivas e que têm diversificado ainda mais a coleção, abrigando produções da arte contemporânea e de jovens artistas. Entretanto, uma análise mais apurada do acervo e de suas ausências revela a pouca diversidade quando se adota na análise um recorte de gênero (Gráfico 1).

O acervo de pintura é composto por um total de 76 obras de diferentes artistas¹⁷⁵ com temas como retratos, paisagens, abstratas, imagens digitais entre outras. Neste universo de imagens, o acervo dispõe de 10 obras realizadas por 8 artistas mulheres, são elas: Alice Vinagre, Clarice Lizm, Celene Sitônio, Ilce Marinho, Marlene Almeida, Maria da Guia, Maria Helena Magalhães e Virgínia Colares.

A Pinacoteca possui 41 desenhos catalogados, sendo que nenhum deles é de autoria de mulheres. Entretanto, o corpo feminino figura em cerca de 20 desenhos, ou seja, em cerca da metade das obras. As gravuras, que totalizam 83, possuem 6 obras realizadas por 5 artistas mulheres: Ana Letícia Quadros, Hele Bessa, Ivanusa Pontes, Thereza Carmem e Cristine Johns Schlabitx.

Já a Coleção Bozano abarca 25 obras com 3 obras das artistas Tomie Ohtake, Laura Anderson e Beatriz Milhazes. Entre os anos de 2017 e 2020, foram catalogadas 112 doações para o acervo, das quais 17 foram feitas pelas artistas Astrid, Aurora Caballero, Carmen Falcone, Cris Peres, Cris Medeiros, Cybele Dantas, Giselda Franco, Layla Gabrielle, Liliane Dardot, Maria Helena Magalhães, Marta Penner, Rose Catão, Stephanie Soares e Thereza Carmem.

¹⁷⁵ Foram contabilizadas as obras catalogadas e divulgadas no Catálogo da Pinacoteca da UFPB (2021).

Obras de Mulheres artistas na Pinacoteca da UFPB

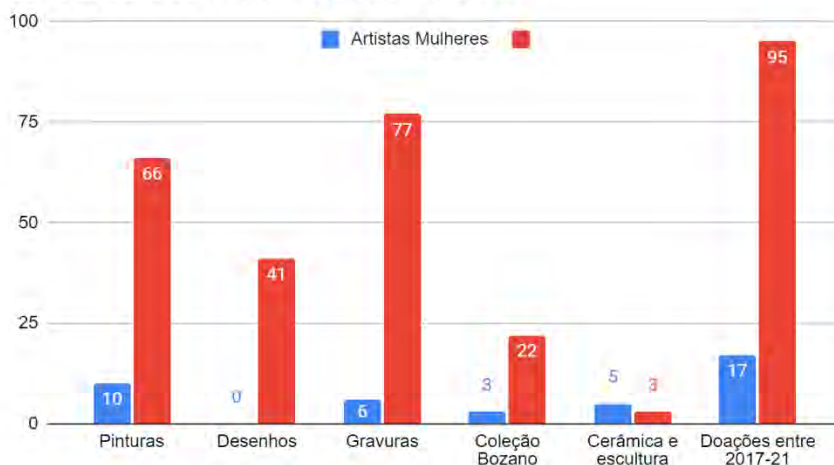


Gráfico 1: Artistas Mulheres no acervo da Pinacoteca da UFPB.

Fonte: Autoria própria (2022)

A escolha de evidenciar, em números, a proporção de artistas homens e mulheres no acervo da Pinacoteca da UFPB é crucial para compreendermos a relevância de problematizar a assimetria da presença/ausência de mulheres - e de outros grupos como negros e indígenas - no processo de (não) musealização da arte. Tais assimetrias não são uma realidade apenas na Pinacoteca da UFPB, mas se repetem na maioria dos acervos de arte e instituições museais. Portanto, a musealização da arte deve ser (re) pensada e realizada de forma equitativa, o que significa questionar as políticas de aquisição de acervo e ampliar os diálogos com diferentes grupos, buscando romper com narrativas hegemônicas e aplicando práticas efetivas de decolonização dos museus e dos processos de musealização da arte.

Com os estudos pós-coloniais e as novas tentativas de leitura e interpretação da Arte, vários desafios vêm sendo colocados na pesquisa histórica e no conhecimento da gênese dos processos de musealização da arte e da formação de acervos. Um deles é perceber os acervos para além de meros depósitos de fontes de pesquisa e tomá-los como espaços performativos de memórias e narrativas, como tema de pesquisa e enquanto locais de construção e produção do conhecimento.

Nessa direção, o acervo da Pinacoteca destaca-se por reunir exemplares significativos da arte moderna e contemporânea produzida na Paraíba e no Nordeste. A leitura da coleção possibilita pensar e discutir os modos de operar um acervo a partir das singularidades que contempla - pinturas, gravuras e desenhos de artistas paraibanos e nordestinos – algo esperado para um museu desta natureza, que surgiu contextualizado com o lugar de sua origem. Por outro lado, permite observar narrativas vinculadas à história de um acervo que está num circuito considerado à margem, de proporções mais regionais, mas que revela-se como um importante termômetro de tendências artísticas e de disputas de narrativas para além da centralização do eixo sudeste, evidenciando ainda políticas institucionais para a arte e a cultura neste contexto, bem como as trocas entre o campo das artes visuais local e nacional, em diferentes momentos históricos. Como exemplo, destaca-se o acervo de pinturas e desenhos de artistas paraibanos como Alice Vinagre, Chico Dantas, Clóvis Júnior, Flávio Tavares, Fred Svendsen, João Câmara, José Pagano, Marlene Almeida, Sandoval Fagundes, Walter Wagner, Martinho Patrício, Miguel dos Santos, Hermano José, entre outros, que permite traçar um significativo panorama da produção paraibana entre as décadas de 1960 e 1990.

Outra característica relevante deste acervo é guardar parte da história da formação em arte da Paraíba, mais especificamente dos cursos de Educação Artística, e do Bacharelado e da Licenciatura em Artes Visuais da UFPB. A coleção conta com obras de artistas que foram professores do extinto Departamento Cultural - como João Câmara, Raul Córdula, Roberto Lúcio; do extinto curso de Educação Artística - de onde destacamos Alfonso Bernal, Tereza Carmen, Chico Pereira e Hermano José; e do atual curso de Artes Visuais - como Alberto Lucena Júnior, José Rufino, Marta Penner, Marcelo Coutinho, Robson Xavier, Rosilda Sá e Maria Helena, bem como produções de ex-alunos que se formaram nesta Instituição e que atuam no circuito comercial e institucional da arte.

Essa vertente da coleção, ainda pouco explorada em curadorias e projetos de ensino, pesquisa e extensão, possibilita estudos e reflexões sobre tendências do que se ensinou e se ensina na UFPB, especialmente no que diz respeito às modalidades artísticas praticadas,

escolhas estéticas e programas artísticos que guiam a formação neste contexto.

4. Ações e estratégias de difusão

Enquanto museu de arte universitário, a Pinacoteca da UFPB vem se constituindo como uma espécie de laboratório, onde se desenvolvem práticas de pesquisa, ensino e extensão, fomentando projetos que envolvem curadoria, mediação, expografia, documentação museológica e ações de conservação e manutenção do acervo. Nesse sentido, o Museu é um potente dispositivo para disparar questões poéticas, estéticas e políticas e comumente utilizado nas ações de formação dos Cursos de Artes Visuais da UFPB como recurso e espaço de problematizações e experimentações pelos estudantes e artistas. Assumindo desde sua criação a vocação de "museu-estágio" e "museu escola" (Bechara;Rodrigues, 2021, p.10), a Pinacoteca existe e resiste graças a essa integração direta com os Cursos de Artes Visuais. A troca mútua entre professores, estudantes e gestores, propiciada por este equipamento, promove experiências significativas de formação ao mesmo tempo em que garante sua existência e desenvolvimento.

Ao longo de sua existência, a Pinacoteca vem cumprindo sua função didática através da oferta de atividades formativas como cursos livres de extensão, oficinas, workshops e palestras. Já na década de sua abertura, artistas como Flávio Tavares, Júlio Vieira, Marlene Almeida e o próprio Hermano José ofereciam cursos livres de pintura e desenho para a comunidade acadêmica e geral. Seguindo a vocação de extensão e formação, foi oferecido o curso durante o curso online *Construindo a Paisagem*, ministrado por Rita do Monte, curadora e egressa do Curso de Artes Visuais da UFPB, realizado em 2020 durante o período pandêmico. Um momento em que a Pinacoteca suspendeu as atividades presenciais devido às exigências sanitárias, mas realizou inúmeras ações de ensino, pesquisa e extensão online, como o Plano Museológico, elaborado em 2021.

O *Plano Museológico da Pinacoteca da UFPB*, além de uma obrigação legal, é uma ferramenta indispensável para o planejamento estratégico e identificação das necessidades, prioridades e metas a serem alcançadas pela instituição. Desenvolvido através de um

projeto de extensão, o objetivo do projeto foi elaborar o Plano Museológico da instituição através de um processo dialógico, participativo e democrático, envolvendo a comunidade, a equipe da Pinacoteca, a sociedade civil, discentes, docentes, pesquisadores e especialistas de diferentes instituições.

A primeira etapa consistiu na formação da equipe envolvida com reuniões periódicas e a realização do curso “Plano Museológico”, oferecido pelo Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM em formato online, gratuito, com certificação de 40 horas. O curso tem o objetivo de capacitar a equipe sobre aspectos técnicos, de planejamento e sobre a importância do Plano Museológico para a instituição. Na segunda etapa do projeto, a equipe interna elaborou um Diagnóstico Museológico da Pinacoteca. Nele, foram considerados os pontos frágeis e fortes, as ameaças e oportunidades em consonância com a análise SWOT (Rodrigues et al, 2022)

Na última etapa, foram realizados encontros formativos online com a Equipe da Pinacoteca, especialistas convidados e demais interessados. Foram realizados seis encontros referentes aos Programas: Institucional; Gestão de Pessoas; Acervos; Exposições; Educativo -cultural; Pesquisa e Extensão; Arquitetônico-urbanístico; Segurança; Financiamento e Fomento; Comunicação; Socioambiental; Acessibilidade Universal e Cultural. Todos os encontros estão disponíveis no canal do youtube da Pinacoteca da UFPB¹⁷⁶

Especificamente sobre o Programa de Acervos, a Pinacoteca elaborou uma minuta de sua Política de Acervos em 2019, entretanto, a mesma não chegou a ser aprovada pelas instâncias superiores da Universidade e, portanto, ainda não foi implementada. Durante a elaboração do Plano Museológico, a missão, visão e objetivos estratégicos da Pinacoteca passaram por reformulações e consequentemente, a Política de Acervos também passou por atualizações para que o documento esteja em plena conexão com a Missão, Visão, objetivos e com o Plano Museológico. A Política de Acervos da Pinacoteca da UFPB tem como objetivo estabelecer parâmetros de aquisição, preservação, uso e descarte do acervo. O

¹⁷⁶ <https://www.youtube.com/channel/UCRgsWFEOGCfcktP6ZlipfNw>. Acesso em 31 ago. 2022.

documento, em diálogo com a Missão do Museu, identifica e seleciona o tipo de acervo a ser adquirido ou descartado, além de apontar medidas a serem adotadas para sua preservação, pesquisa e difusão (Augustin, 2017; Padilha, 2014).

Dentre as ações expositivas, destacamos, na atualidade, a Exposição *Entre Cânones e Desvios: Mulheres na Pinacoteca da UFPB*, como um exemplo das ações de (re)visão e estudo do acervo, através de exercícios pedagógicos de curadoria, pesquisa e seleção de obras (Figura 3).

De modo geral, essas ações procuram dar visibilidade à coleção, ressaltando sua relevância histórica, artística e cultural, constituir-se como um laboratório de práticas expositivas, mas também se conectar a temas e problemas contemporâneos, que estão presentes no debate do campo artístico. A mostra apresentou desde artistas com trajetórias reconhecidas e consolidadas como Alice Vinagre, Celene Sitônio, Marlene Almeida e Hele Bessa, até às novas gerações de artistas como Cris Peres, Layla Gabrielle, Stephanie Soares, Aurora Caballero e Yasmin Formiga, cujas obras permitem observar desdobramentos e possibilidades na contemporaneidade.

A proposta central foi promover um encontro de diferentes perspectivas da produção de artistas mulheres, ressaltando a diversidade estética e temática destas gerações, ao mesmo tempo em que buscou destacar a presença feminina na coleção, considerando a representatividade reduzida deste grupo em comparação ao montante majoritário de obras de artistas homens, como apresentado anteriormente no gráfico comparativo.



Figura 3: Detalhe da Exposição "Entre cânones e desvios/ mulheres na pinacoteca da UFPB.

Fonte: Arquivo pessoal de Sicília Calado

Ações dessa natureza são necessárias não só para a difusão do acervo, mas também para constituir reflexões e posicionamentos críticos fundamentais que ativem e potencializem as narrativas elaboradas por esta Instituição. Diante uma configuração assimétrica quase generalizada das coleções de arte, que ainda persiste na maioria dos museus do país, compostas majoritariamente por produções artísticas de homens, brancos e cisgêneros, a revisão e o (re)posicionamento mediante o histórico de silenciamentos, apagamentos e omissões sobre a produção de grupos minorizados, mas não minoritários, é pauta emergente para atuação de qualquer instituição dessa natureza. Jordão (2020), ao analisar a coleção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC- PR, nos alerta acerca da urgência de nos posicionarmos e revermos as práticas que mantêm a estrutura colonizada de nossas instituições de arte, herdeiras de uma epistemologia tradicional e de valores estéticos

eurocentrados. A curadora e pesquisadora nos chama a atenção para a urgência de se constituir uma "memória visual representativa, bem como de práticas narrativas plurais" (Jordão, 2020, p. 4). E que isso é possível, num cenário de escassez e contingência nas políticas de aquisição, a partir de uma reformulação discursiva e comprometida, que faça o museu ecoar, em suas ações, histórias variadas, valores estéticos de diferentes grupos sociais, representando a pluralidade das comunidades que compõem seu contexto.

A Pinacoteca, desde sua criação, e apesar dos limites e falta de apoio e estrutura institucional, tem investido em ações para difundir seu acervo, expondo-o para além do campus universitário, com objetivo de alcançar novos públicos e ampliar relações institucionais. No entanto, são ações ainda pontuais e circunscritas localmente, pois exigem recursos, especialmente para contratação de equipe de montagem, transporte e seguro das obras, dos quais a Instituição não dispõe. Ainda assim, o Museu vem realizando algumas importantes mostras em espaços culturais da cidade de João Pessoa, fruto de parcerias entre estas instituições. A primeira grande exposição, que mostrou o acervo fora da UFPB, foi "Arte Paraibana - três décadas de pintura", curada e organizada por Rosires Andrade Carvalho e realizada no ano de 1999, no Centro Cultural São Francisco. A mostra exibiu um importante percurso histórico de três décadas de pinturas produzidas por artistas paraibanos, entre as décadas de 1970 e 1990, apresentando um panorama representativo deste contexto. A curadoria objetivou mostrar o trânsito entre a figuração e a abstração na pintura, destacando artistas e obras cujo repertório visual contempla desde o imaginário regional das tradições populares nordestinas e suas figurações, até investigações de essência mais construtiva e matérica na pintura (ARTE Paraibana, 2022).

A exposição *Acervo da Pinacoteca da UFPB*, realizada em maio de 2022, no Hotel Globo, espaço cultural localizado no centro histórico da cidade de João Pessoa, trouxe uma leitura mais contemporânea do acervo, concentrando-se em um período da produção de artistas paraibanos, em diferentes linguagens como pinturas, cerâmicas e gravuras. A curadoria realizou uma homenagem ao xilogravador paraibano José Costa Leite e adotou um recorte da arte paraibana da década de 1980, trazendo artistas como Miguel dos Santos, Sandoval Fagundes, José Crisólogo, Fred Svendsen, Rosilda Sá, Clóvis Jr. e José

Kleber.

As duas exposições, realizadas em momentos distintos, possuem um recorte diferenciado de obras, artistas e linguagens. No entanto, se aproximam no sentido de abarcar um conjunto expressivo da pintura produzida na Paraíba, particularmente por artistas que participavam e participam de uma comunidade específica, vinculada a um circuito oficial e regional de arte que envolve instituições culturais e artísticas da cidade e a Universidade. São artistas que têm um reconhecimento local e regional consolidado, e outros que já alcançaram um reconhecimento em âmbito nacional, estando presentes numa geografia circunscrita dos eventos de arte que acontecem na região. Observando o registro das exposições realizadas pela Pinacoteca desde 1987, é possível perceber que, a cada ano, pelo menos uma exposição, de um artista ou de um coletivo de artistas paraibanos, pertencente a esse circuito, foi realizada, o que reforça o comprometimento desta Instituição na realização de ações em torno dessa produção (Catálogo Geral da Pinacoteca da UFPB, 2021). No entanto, investigações mais detalhadas a respeito das exposições promovidas pela Pinacoteca tornam-se fundamentais para compreender como este Museu vem narrando seus processos de aquisição e de escolha, e (re)definindo os artistas preferidos e que mais representam a coleção, bem como a própria gênese do acervo.

Ainda no âmbito das ações de difusão do acervo, destaca-se o trabalho desenvolvido durante o período da Pandemia do COVID-19, nos anos de 2020 e 2021, para a constituição de uma presença digital da Pinacoteca no ambiente online. As publicações sobre o acervo no site institucional, as palestras e cursos ofertados de modo remoto e a abertura de uma conta no Instagram durante o período da pandemia possibilitou o acesso de um público maior à Pinacoteca, democratizando seu acesso e facilitando os contatos interinstitucionais. Além das publicações sobre o acervo, o site conta com uma Galeria online, que visa expor produções de artistas emergentes do Norte e do Nordeste, ampliando o leque de trocas que este espaço propicia.

A movimentação destas páginas vem ativando a presença virtual da Pinacoteca e do acervo que abriga, ação que surge em consonância com o forte movimento de virtualização das exposições e dos acervos de instituições culturais e artísticas pelo mundo, para

superar a impossibilidade de contato com o público durante o período de isolamento social, mas que agora tornou-se uma realidade e uma possibilidade potencial de interação. Para a Pinacoteca, este movimento representou um impacto positivo na ampliação e diversificação do seu público, resultante do intenso trabalho desenvolvido pela Coordenação e pela equipe de estagiários, nas ações de melhoria dos meios de comunicação, da organização virtual do acervo, do expressivo calendário de exposições online e cursos oferecidos remotamente.

A digitalização de acervos, bem como de suas informações e dados, já é uma tendência que vinha se consolidando como uma realidade há algumas décadas, numa perspectiva de democratização do acesso (Carmo & Martins, 2019). No entanto, durante a pandemia, as medidas sanitárias de contenção do vírus demandaram uma readequação dos modos de trabalho em todos os setores, orientando-os para o uso das ferramentas digitais, o que não foi diferente nas instituições museais. A Pinacoteca, até então, contava com uma presença ainda muito incipiente neste espaço e neste contexto suas atividades foram expandidas e novas experiências de mediação e divulgação do acervo realizadas.

Dessa presença virtual em consolidação, decorreu, por exemplo, o empréstimo da obra de Hermano José, "Circo Garcia - Interior", de 1954, para a *Mostra Raio-que-o-parta: ficções do Moderno no Brasil*, realizada no Sesc 24 de maio, de 10 de fevereiro a 07 de agosto de 2022 (Figura 4). A obra, pertencente à Sala Hermano José, e doada para a Pinacoteca pelo próprio artista, em 2014, retrata uma cena do interior de um dos mais tradicionais e longevos circos do país - o Circo Garcia. A partir da parceria entre o Sesc e a Pinacoteca, foi viabilizado o empréstimo e o restauro da tela, sob a supervisão da museóloga atual vice- coordenadora da Pinacoteca e curadora desta coleção, Marisa Pires Rodrigues. Essa ação possibilitou a saída da obra pela primeira vez, para integrar a exposição inédita na capital paulista, cujo foco foi repensar a centralidade da Semana de Arte Moderna de 1922, que ficou marcada na história da arte brasileira, a partir de uma ampliação geográfica e histórica que vislumbra possíveis e distintos modernismos brasileiros.



Figura 4: Circo Garcia - Interior. Hermano José, 1954.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, (2022)

No contexto das ações remotas elaboradas durante a pandemia, destaca-se também o *Projeto Sintoma*, que foi uma proposta de curadoria desenvolvida por estudantes dos Cursos de Artes Visuais - Licenciatura e Bacharelado, da Universidade Federal da Paraíba, que se originou no Estágio Supervisionado em Instituições Culturais no ano de 2020. A Pinacoteca foi parceira deste projeto, cuja proposta curatorial envolvia a participação de artistas cujas obras estão presentes no acervo desta Instituição. O *Projeto Sintoma* (Figura 5) foi elaborado e desenvolvido totalmente de modo remoto, como uma forma de mapear a produção pandêmica de artistas em isolamento social, articulando trocas virtuais de processos criativos a partir de uma curadoria coletiva. Além dos artistas que haviam doado obras recentemente à Pinacoteca da UFPB, foram convidados artistas que expuseram na Galeria Lavandeira (CCTA-UFPB), e também participantes do grupo de pesquisa DOBRA da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Para este projeto, a Pinacoteca cedeu espaço nos destaques de sua página do Instagram, onde os artistas puderam publicar seus trabalhos e realizar trocas dos "sintomas" coletados pela curadoria do Projeto.



Figura 5: Frame da Página do Instagram do Projeto Sintoma, com os artistas participantes da Pinacoteca da UFPB

Fonte: <https://www.instagram.com/projetosintoma/>. Acesso em 31 ago.2022.

Os impactos e dimensões dessas ações, ainda que em sua maioria circunscritas à localidade em que a Pinacoteca se insere, aos limites de recursos que a Instituição dispõe e às demandas específicas do contexto universitário, têm se mostrado positivos no que se refere à ampliação e diversificação das ações. Deste breve relato apresentado, podemos destacar a constituição de uma presença da Pinacoteca no âmbito digital, impactando e ampliando a comunicação com o público; a exploração e desenvolvimento de formas variadas de documentação e divulgação de suas ações, destacando-se a publicação do catálogo e a

elaboração e aprovação do plano museológico; a consolidação de sua presença dentro da própria Instituição que a fomenta, articulando setores do ensino, da pesquisa e da extensão, especialmente assumindo sua vocação de "museu laboratório", a serviço das experiências de formação em artes visuais.

5. Futuros possíveis para um acervo em construção

Os museus universitários, de modo geral, estão inseridos na lógica e práticas do campo científico-acadêmico e por este motivo são diretamente vinculados à atuação de professores, pesquisadores e estudantes, bem como delimitados pelas regras e orientações da gestão universitária. Essa característica faz com que estas instituições direcionem seus projetos e ações de difusão tendo como base os objetivos de ensino, pesquisa e extensão. E, assim, são inseridos num contexto de limites e possibilidades materiais, políticas e conceituais que compõem o universo acadêmico.

A ideia de que o museu universitário pode se constituir como “uma janela, através da qual a Universidade se abre à comunidade onde insere” (Bragança- Gil, 2005, p. 46), devendo servir tanto à comunidade acadêmica interna, quanto à comunidade externa é ainda uma realidade de poucas instituições brasileiras. Tornar-se essa face visível das universidades não é uma tarefa fácil, pois historicamente estas instituições enfrentam desafios estruturais e políticos, vinculados às próprias dificuldades das academias, especialmente as públicas, que no Brasil sofrem com a falta de investimento e políticas perenes para sua valorização, ampliação e manutenção.

A conquista de um "lugar digital", iniciada durante a pandemia, foi uma importante iniciativa que aos poucos vem consolidando a presença da Pinacoteca no mundo virtual e ampliando as possibilidades de difusão do acervo. Por meio de exposições virtuais, seminários online, catálogo virtual e divulgação de notícias sobre as ações desenvolvidas pela Instituição, este espaço vem tornando viável uma comunicação mais intensa e próxima com a comunidade interna, mas especialmente abrindo possibilidades para o encontro com outros públicos. O desafio é caminhar para um trabalho cada vez mais profissional e articulado aos objetivos da pesquisa, ensino e extensão, que vise uma ampliação do projeto digital e que permita uma melhoria

no (re)conhecimento e alcance dos públicos da Pinacoteca, no intuito de desenvolver com maior eficiência seu papel de tornar acessível um acervo originalmente construído para a universidade pública.

Com o passar dos anos e a ampliação do acervo, paulatinamente através das doações, a coleção da Pinacoteca da UFPB foi se ampliando e se diversificando, sendo incorporadas obras de outros artistas paraibanos, nordestinos e brasileiros, bem como modificando o perfil das obras especificamente de artistas paraibanos, com outras linguagens e modalidades artísticas. Essas mudanças desafiam a Instituição a elaborar novas estratégias de documentação, gestão e difusão do acervo, ao apresentarem novos formatos, questionamentos e temáticas contemporâneas, reforçando ainda mais a necessidade de se posicionar crítica e politicamente na direção de se aproximar das obras e de seus contextos de produção. Postura que se torna possível por meio de uma observação e escuta ativa dos produtores e atores envolvidos no sistema de produção e circulação destas obras, para assim entender suas complexidades, repensar as omissões e apagamentos que reverberam, gerando camadas de leitura significativas que ativem e reposicionem o acervo diante das demandas do presente.

A Pinacoteca enquanto museu de arte universitário e como 'laboratório' ativo onde vozes se encontram e (re)pensam ações concretas de ensino, pesquisa e extensão faz movimentar e emergir vislumbres de futuros possíveis para o acervo. Possibilidades experimentais e inovadoras que rompem com os impasses físicos, orçamentários e políticos inerentes às instituições públicas de ensino. Desde a sua fundação a Pinacoteca vem realizando ações sistemáticas de ensino, pesquisa e extensão, além de difusão do seu acervo, práticas que se alteram na medida em que novos questionamentos, projetos artísticos e pesquisas dialogam com a potencialidade desse acervo de arte ainda em construção e ao mesmo tempo consolidam a Pinacoteca da UFPB como um museu ativo e aberto às questões do tempo presente. Torna-se necessário garantir que outras vozes ecoem, narrando histórias variadas e que representem e comuniquem um conjunto plural de valores e imaginários, especialmente daqueles minorizados e invisibilizados por narrativas comumente privilegiadas nas Instituições de arte brasileiras.

Referências

Almeida, Adriana Mortara. (2001). *Museus e coleções universitárias: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?*. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Augustin, R. F. G.; Barbosa. (2017). Políticas de gestão de acervos: um estudo de caso. In *Anais del Encuentro de la Asociación de Educación y Investigación en Ciencia de la Información de IberoAmérica y el Caribe*, Belo Horizonte: ECI/UFGM.

Bechara, Gabriel Filho; Rodrigues, Marisa Pires (orgs.). (2021). *Pinacoteca da UFPB: catálogo geral*. João Pessoa: Editora UFPB. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/888/887/8465-1>. Acesso em 03 jun. 2022.

Bragança-Gil, Fernando. (2005). Museus universitários: sua especialidade no âmbito da museologia. In Silva, Armando Coelho da; Semedo, Alice (Coord). *Coleções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Seção de Museologia.

Brulon, Bruno. (2016) Entendendo a musealização como conceito social: entre o dar e o guardar. In Mendonça, Elizabete de Castro. *Museologia, Musealização e coleções: conexões para reflexão sobre patrimônio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.

Do Carmo, D. Martin, D. (2019). A presença dos museus brasileiros na ecologia informal da Fundação Wikimedia: estudo de caso do projeto Sum of All Paintings. *ENANCIB*, Brasil, set. 2019. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/909/679>. Acesso em 13 ago. 2022.

Desvallées, André; Mairesse, François. (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de

Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

Luna, Gloria Alejandra; Melo, Sabrina Fernandes. (2018). As favelas como novos espaços museais. In *Revista Translocal. Culturas Contemporâneas locais e urbanas*. V. 1, 2018. Disponível em: <https://translocal.funchal.pt/2511-2/>. Acesso em 13 jan. 2022.

Jordão, Fabrícia de Lira. (2020). Pequenos gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro. In *Porto Arte: Revista De Artes Visuais*. v. 25, n. 43.

Rodrigues, Marisa Pires; Cabral, Alberto dos Santos; Melo, Sabrina Fernandes. (2022). Plano Museológico da Pinacoteca da UFPB: Por uma construção dialógica. In *Anais do Fórum de Museus Universitários. Patrimônio museológico brasileiro: experiências e olhares diversos*. Curitiba, PR: Ed. UFPR.

Sousa, Mariana Lira. (2021). *Por um museu de arte na Paraíba: projeto e legado de Hermano José*. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Curso de Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Paraíba.

Sousa, Mariana Lira; Melo, Sabrina Fernandes. (2021). Por um museu de arte em João Pessoa: A luta e o legado de Hermano José. In *Anais (Re)existências: Anais do 30º encontro nacional da ANPAP*. João Pessoa (PB) ANPAP. Disponível em: www.even3.com.br/Anais/30ENANPAP2021/383991-POR-UM-MUSEU-DE-ARTE-EM-JOAO-PESSOA--A-LUTA-E-O-LEGADO-DE-HERMANO-JOSE. Acesso em: 15 ago. 2022.

Padilha, Renata Cardoso. (2014). *Documentação Museológica e Gestão de Acervo*. Florianópolis: FCC.

Pedrosa, Mário. (2003) Parecer sobre o core da cidade universitária (1962). In *RISCO. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. n.2. Ribeiro, Emanuela Sousa. (2013). Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. In *Museologia & Interdisciplinaridade*. Vol. II, n. 4.

Verbetes da Enciclopédia. (2022). Arte Paraibana: três décadas de pintura. In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento86353/arte-paraibana-tres-decadas-de-pintura>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Verbetes da Enciclopédia. Circo Garcia. (2022). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra10530/circo-garcia>. Acesso em 30 ago. 2022.

Fontes consultadas no Acervo do Museu Casa Hermano José

José, Hermano. (1984). *Documento de Designação da Comissão de Criação da Pinacoteca da UFPB*. Pró-reitoria de Assuntos Comunitários da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB.

José, Hermano. (1987). *“Uma Pinacoteca para a UFPB é preciso”*. Discurso de abertura da Pinacoteca da UFPB.

José, Hermano. (1988). *Plano de atividades da Pinacoteca*. João Pessoa, PB.

José, Hermano. (2006). *Por um museu de arte na Paraíba*. João Pessoa, PB.

Pinacoteca da UFPB. (s/d). *Pela Memória Cultural*, Universidade Federal da Paraíba. Pró Reitoria para Assuntos Comunitários - COEX-Coordenação de Extensão Cultural.

Ecomuseu Delta do Parnaíba e a construção de territórios sustentáveis no Meio-Norte do Brasil

Áurea da Paz Pinheiro

Universidade Federal do Piauí | Universidade Federal do Delta do
Parnaíba, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-2684-3036>

Fernando Antonio Lopes Gomes

Universidade Federal do Piauí | Universidade Federal do Delta do
Parnaíba, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-0120-764X>

Rita de Cássia Moura Carvalho

Universidade Federal do Piauí | Universidade Federal do Delta do
Parnaíba, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-5936-2055>

1. Introdução

Apresentamos neste texto estudos e intervenções teórico-práticos no campo do patrimônio cultural e museologia para a constituição com e para as comunidades ribeirinhas, praieiras e deltaicas da Área de Proteção Ambiental Delta do Parnaíba (APA), Brasil, do Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE). Adotamos o conceito de rede de museus, que se afirma na existência de equipamentos culturais autônomos, mas que somam esforços e otimizam recursos humanos e financeiros para um planejamento estratégico de execução de programas, projetos e ações. As redes favorecem a existência sistemática e qualificada de equipamentos culturais. O objetivo do ECOMUDE é afirmar-se como museu de território, integral e integrador de agentes e setores públicos, privados e sociais. Optamos pelo conceito de ecomuseu por sua natureza polinuclear, descentralizada, uma tipologia que serve de base para

diálogos intergeracionais, para a construção de inventários participativos, para uma educação ao longo da vida, privilegiando as relações ser humano-natureza, em uma perspectiva ampla no campo de uma ecomuseologia de inovação social. A missão e vocação de um museu, nesse caso de um ecomuseu, é a pesquisa, documentação, educação, comunicação e salvaguarda, para conhecimento, reconhecimento e valorização dos territórios, pessoas e patrimônios (natural e cultural), a fim de promover atribuição de sentidos e significados às memórias e histórias das comunidades, com estímulo a reflexões sobre modos sustentáveis de ser e existir em uma Unidade de Conservação.

Inegável o papel social que exercem os museus no mundo contemporâneo e a afirmação da museologia como Ciência Social Aplicada (Pinheiro, 2015). Os museus por muito tempo estiveram associados a espaços de conservação de memórias e visão de mundo de classes aristocráticas (Chagas et al., 1996), hoje, são reconhecidos como equipamentos educativos e culturais com função social da maior relevância. Com as dinâmicas socioeconômicas dos últimos cinquenta anos, os museus têm novos desafios quanto à sua relação entre os humanos e o ambiente ecológico (De Carli, 2004), o que implica saídas e adaptações de uma museologia tradicional, caracterizada por uma ideologia de construção e consolidação dos Estados-nação, onde os museus foram concebidos para legitimar as estruturas e culturas coloniais no imaginário coletivo, para avançarem para uma nova museologia, que se caracteriza por questionar o papel social do museu e o reconhecer como uma instituição a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, em um processo de democratização, ressignificação e apropriação cultural (Chagas, 2008).

A Nova Museologia (Desvallées; Mairesse, 2013) nos apresentam uma natureza social e interdisciplinar para o campo de estudos e intervenções dos museus e da museologia, abrem perspectivas para uma proposta de musealização dos territórios, para a criação de museus locais, de territórios, de comunidades, ecomuseus e museus integrais, integrados (Scheiner, 2012; Pinheiro, 2015).

O modelo de gestão dos territórios tem como característica a apropriação do lugar e a construção de práticas de gestão compartilhada, participativa, que intervenham na educação, cultura e política, provocando, assim, as comunidades a produzirem, com os

investigadores, conhecimentos, que permitam a transformação da realidade por meio da elaboração, execução e avaliação de políticas públicas de proteção e salvaguarda dos patrimônios (Brulon, 2015; Pinheiro, 2015).

Nessa perspectiva, vislumbramos um espaço de reflexão social e comunitária, que reconstrua memórias (Le Goff, 1990), afirme identidades (Hall, 2006), em um contexto no qual emergem conceito e natureza de museu – o Ecomuseu, uma possibilidade para as populações locais se tornarem, elas mesmas, integrantes e participantes das investigações que lhes dizem respeito (Brulon, 2013; Varine, 2012). O ecomuseu não é um museu ecológico, mas um museu imerso em um território que abriga seres e saberes, um museu vivo, associado ao ambiente natural, às memórias e histórias das culturas locais.

O ecomuseu que propomos apresentar neste texto está em uma Área Protegida e, portanto, se completam. Não é sem razão que os primeiros ecomuseus surgiram nos Parques Naturais Regionais Franceses (Scheiner, 2012). A história dos ecomuseus os associam ao fenômeno da ‘nova museologia’, que em sua forma pós-moderna provoca mudança de percepção do ‘museu de objetos’ para o ‘museu de ideias’ (Davis, 2007). A nova museologia defende um compromisso com as pessoas e não com os objetos ou as funções tradicionais do museu. O desenvolvimento comunitário, nos diferentes contextos possíveis, e o princípio da participação comunitária nos processos de gestão de seus patrimônios estão no centro das preocupações da nova museologia e da ecomuseologia, portanto, uma museologia crítica que se afirma na mudança do conceito de museu e de suas funções.

O território protegido do qual falamos é a Área de Proteção Ambiental (APA) Delta do Parnaíba, que compreendemos como um museu a céu aberto, a serviço das populações que habitam o território, que detém patrimônios, uma natureza de museu que desempenha uma função social e política estratégica na conservação e salvaguarda desses patrimônios e de uma gestão participativa e colaborativa.

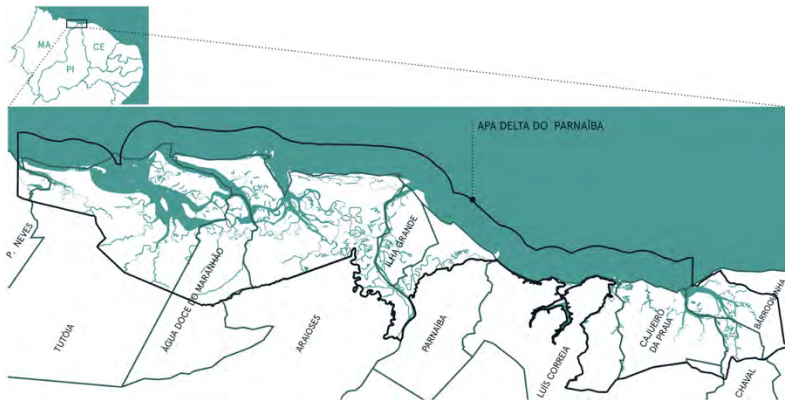


Figura 1 – Área de Proteção Ambiental Delta do Parnaíba
Fonte: Negreiros (2021)

O desafio que se impõe é trabalhar perspectivas e reflexões sobre as possibilidades de ações entre patrimônios, desenvolvimento local e intervenção comunitária (Brulon, 2013). Necessário instaurar processos participativos consistentes e contínuos por meio dos quais a sociedade e as comunidades locais tomem em suas mãos os processos de desenvolvimento (Layrargues, 2000; Loureiro, 2008; Quintas, 2007). Nesse sentido, nos indagamos: quais estratégias e instrumentos devem nortear a construção do Ecomuseu Delta do Parnaíba? Quais as condicionantes para a participação de agentes públicos, privados e sociais na construção de uma gestão socioambiental do território? Como potencializar o protagonismo e autonomia das comunidades na gestão de seus patrimônios? Uma das respostas a esses questionamentos é criar projetos e ações que potencializem o envolvimento social, econômico e político de agentes e setores públicos, privados e sociais.

Das origens à evolução do conceito de ecomuseu há debates sobre a função dos museus na sociedade, sobre as formas de ser e existir das populações locais e seu protagonismo nessas instituições. Nesse caminho, o ECOMUDE contribui nesses debates por elucidar questões como interdisciplinaridade, formação profissional e a gestão do meio

ambiente com o envolvimento direto, participativo das comunidades. Pensar esses debates em uma Unidade de Conservação, entendida como um centro de criação e gestão cultural com a interação sociedade, cultura e natureza (Costa, 2011).

Um dos aspectos importantes a referenciar neste estudo diz respeito a opção pelo ‘ser humano’ e ‘elemento natural’, em substituição aos usuais “homens” e “recursos naturais”. Lara Moutinho da Costa (2011), em sua obra “Cultura é natureza: tribos urbanas e povos tradicionais” fala de uma sociedade moderna que vê a cultura como algo relativo apenas ao ser humano, separada da natureza. Esse modo de pensar a vida e de agir sobre o mundo é uma construção histórico-cultural, que tem levado a sociedade a se desigualar e a esgotar os elementos naturais. Mas de qual indivíduo estamos falando? Quem explora e quem é oprimido? Há, aqui, consequências e desafios, as primeiras estão claras em razão da evolução da degradação socioambiental, os segundos se formam nas dificuldades estratégicas de alinhar caminhos da teoria à prática, de paradigmas que possibilitem outra realidade, com maior sustentabilidade e justiça social, que se fazem presentes na museologia social e ecologia política.

A missão e vocação de um museu, neste caso, de um Ecomuseu, é construir programas, projetos e ações de pesquisa, documentação, conservação, salvaguarda, educação e comunicação da paisagem cultural, o que inclui os patrimônios natural e cultural do território estudado para conhecimento, reconhecimento e valorização, promovendo atribuição de sentidos e significados às histórias e memórias pelas comunidades, com estímulo às reflexões sobre formas de garantir a sustentabilidade (social, ambiental e econômica), com o envolvimento das populações residentes na constituição do Ecomuseu Delta do Parnaíba, uma natureza de museu que necessariamente deve servir como instrumento de informação e educação às populações, para que possam vir a participar ativamente da gestão de seus patrimônios, entenderem e valorizarem o espaço modificado cotidianamente em suas relações com o meio ambiente (Pinheiro, 2015).

2. O Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE)

Nossos estudos e intervenções se afirmam na construção participativa como estratégia para a criação do ECOMUDE, um projeto e exercício embrionário no qual estamos a estimular os debates locais e regionais para um modelo de percepção socioambiental e de valorização da 'comunidade, patrimônio e território', percebendo as nuances dos métodos e técnicas desta natureza de museu e suas implicações para a sustentabilidade dos territórios (Varine, 2012; Rivière, 1985; Scheiner, 2012; Pinheiro, 2015).

Esse conceito de museu está atravessado pela relação entre o ser humano e a natureza que habita, pela apreensão direta e sensível dos patrimônios, pela percepção que os detentores têm de si e do outro. O ingresso da reflexão sobre desenvolvimento por meio da conservação e da ação museológica se tornou possível somente com as alterações profundas nas relações entre museu e passado. Hoje, essas não são as únicas temporalidades à qual se liga o museu, mas ele articula presente, passado e futuro, como catalisador da evolução social, como afirma Waldisa Rússio (1997), um museu como "deflagrador das utopias".

O território da APA Delta do Parnaíba, antes de ser decretado como uma unidade de conservação já era habitado por comunidades originárias, ribeirinhas e praias, pescadores/as artesanais e moradores/as de aglomerações urbanas de vida simples, que detêm culturas próprias, ofícios e modos de saber-fazer ancestrais, que se perdem ao longo dos anos, pela forma de gestão administrativa e econômica do espaço.

A proposta de criação do ECOMUDE (Pinheiro, 2015) contempla estratégias, que estimulam a vontade das populações locais de conhecerem e valorizarem seus patrimônios, pessoas que muitas vezes nem se apercebem da riqueza natural e cultural, do valor das memórias, histórias e identidades das quais são detentoras. A participação é basilar, mas as condições socioeconômicas, impostas por um modelo concentrador e excludente, impõe a maioria das pessoas a luta pela sobrevivência.

Nesse contexto, importa o papel social assumido pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Universidade Federal Delta do Parnaíba (UFDPar), por meio do Programa de Pós-Graduação, Mestrado Profissional, em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM), na formação de agentes do patrimônio, de museólogos na região,

profissionais de várias áreas do conhecimento, provenientes de instituições e setores públicos, privados e sociais, com competências e habilidades, que impulsionam a construção de projetos de natureza ação, estudos e intervenções tiram parcelas das populações locais da invisibilidade (Pinheiro, 2015).

O ECOMUDE está a nascer de contatos diretos de pesquisadores/as da UFPI e da UFDPAr com comunidades locais, que assumem a missão de construir juntos um tipo de museu, um ecomuseu, que animem os residentes a desejarem a gestão de seus patrimônios, envolvidos em exercícios conscientes de cidadania e empoderamento (Teixeira, 2006). Barbuy (2019) diz que: “A Museologia, então, não apenas estuda a relação entre o humano e a realidade, entre o humano e o objeto, mas procura, também, atuar sobre esta relação e transformá-la”. Para Cândido (2003), a partir do seminário “La mision del museo em Latino América hoy: neuvos e retos”, em 1992, na Venezuela, afirmou que o museu passou a se afirmar como canal de comunicação, tendência já incorporada pela museologia brasileira.

Destacamos o caráter multidimensional que o Ecomuseu deve possuir, o que lhe confere uma natureza particular para imprimir diálogos, ampliar as relações entre patrimônios e pessoas na construção de territórios sustentáveis, assumindo a construção de seu caráter agregador e dinamizador dos diferentes componentes da realidade regional, partindo da diversidade de recursos e de atividades que possam integrar, elementos naturais e culturais, patrimônio edificado e *habitat*, seres e saberes, capacidades de inovação, promoção de serviços sociais (Teixeira, 2006). O ECOMUDE traz a proposta de um museu vivo, ativo e em constante mutação, próprios do mundo natural, colaborando com a conservação, gestão e valorização dos patrimônios, contribuindo para a sustentabilidade desejada, um projeto que promove o conhecimento e a salvaguarda dos patrimônios, destacando a importância das identidades locais.

O que a equipe do ECOMUDE, criada e coordenada pelas Professoras Áurea Pinheiro e Cássia Moura, estar a fazer desde 2015, quando idealizaram o Projeto do ECOMUDE, é construir instrumentos para sua implementação efetiva, por meio do fortalecimento da política pública de conservação ambiental, usando a estratégia da Gestão Ambiental Pública (GAP), no âmbito dos dez municípios que compõem

a APA Delta do Parnaíba. Uma linha metodológica de ação educativa, que prime pela abordagem crítica e de governança ambiental, com foco na justiça intergeracional, centrada na comunidade local, envolvimento e bem-estar, além da conservação da biodiversidade.

3. Nova Museologia e a Ecologia Política

Semicheche *et al.* (2012) afirmam que “[...] a educação é um processo construído a partir das relações sociais, se desenvolve no tempo histórico e tem várias dimensões”. A formação de sujeitos ambientalmente responsáveis, comprometidos com a construção de sociedades sustentáveis, fundamento filosófico-político e teórico-metodológico da educação ambiental crítica, uma das ações políticas intencionais, que necessitam de sistematização pedagógica e metodológica, orienta nossos estudos e ações no território (Tozoni-Reis, 2002).

Entre os fundamentos conceituais da educação para a Gestão Ambiental está a premissa de compreender a “Natureza como patrimônio coletivo”. Acseirad (2010) afirma que as lutas ambientais ganham projeção na atualidade para garantir o caráter coletivo do meio ambiente. Segundo Quintas (2006), a Educação para a Gestão Ambiental, por definição, está atravessada de um potencial para a formação e exercício da cidadania de uma determinada classe social – a mais afetada pelos riscos ambientais – no âmbito do fortalecimento do espaço público, quando está relacionado ao meio ambiente, entendido como local de vida cotidiana. Os sujeitos da ação educativa devem ser prioritariamente segmentos sociais que são afetados e onerados, de forma direta, pelo ato de gestão ambiental, que dispõem de menos condições para intervirem (Quintas, 2006). Portanto, o interesse e direito coletivos são os fundamentos da educação para a Gestão Ambiental, são referência para a existência de ações coletivas, participação democrática, o sentido mesmo de existir de uma didática e pedagogia museológicas.

Diversas são as formas de pensar a educação ambiental, com ações de intervenção para soluções para um equilíbrio nas relações sociedade-natureza. Para a GAP, dentre tantas contribuições teóricas e argumentos, parece ser a mais indicada e pertinente a articulação entre a denominada “educação ambiental crítica” e o movimento de justiça

ambiental, em decorrência da aproximação do modo como definem as causas da crise atual, como estabelecerem estratégias de luta social e defenderem um projeto societário anticapitalista. Loureiro e Layrargues (2013) defendem que essa articulação e diálogo não apenas são oportunos para os processos de superação das relações sociais alienadas destrutivas da natureza (Alier, 1997), como também reforçam uma perspectiva da ecologia política para a qual as determinações são materiais e de classe. Portanto, é cabível uma educação ambiental que priorize a análise das relações políticas, econômicas, sociais e culturais entre a humanidade e a natureza e as relações entre os seres humanos, visando a superação dos mecanismos de controle e de dominação que impedem a participação livre, consciente e democrática de todos (Reigota, 2008).

A Nova Museologia e a Ecologia Política bebem na mesma fonte. Têm a vida humana, natural e cultural como o patrimônio maior a conservar, salvaguardar. Unificam-se, assim, as perspectivas e reflexões sobre as possibilidades de ação entre patrimônio, desenvolvimento local e intervenção comunitária. No livro, “As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local”, Hugues de Varine (2012) discorre sobre a função social dos museus, a educação patrimonial, sobre a capacitação das comunidades gerirem seus patrimônios, defende uma museologia libertadora como empreendimento coletivo e cooperativo. Ao tempo em que a ecologia política se originou na suposição de que políticas ambientais somente alcançariam eficácia social e sustentabilidade política se as comunidades locais fossem envolvidas e se engajassem na questão ambientalista.

A Ecologia Política objetiva não apenas um equilíbrio ecológico, mas uma justa distribuição dos benefícios advindos da exploração dos elementos naturais entre toda a sociedade. Há, uma clara conjunção que unifica a função social e política a partir do envolvimento da sociedade e pela valorização dos saberes locais e seus usos, ações de protagonismo e autonomia dos atores engajados e, dessa forma, os conectando com seus patrimônios.

4. Um Ecomuseu na Área de Proteção Ambiental Delta do Parnaíba

O território que elegemos para estudos e intervenção é uma Unidade de Conservação (UC) Federal, a Área de Proteção Ambiental (APA) Delta do Parnaíba, criada pelo Decreto Presidencial s/n de 28 de agosto de 1996, com uma área de 313.800 hectares e, sobrepondo-se a esta, a Reserva Extrativista (RESEX) Marinha Delta do Parnaíba, criada pelo Decreto Presidencial s/n de 16 de novembro de 2000, com uma área de 27.021 hectares. Ambas vinculadas administrativamente à Gerência Regional Nordeste do ICMBio (GR 2).

A APA Delta do Parnaíba foi criada com o objetivo de proteger o ecossistema costeiro formado por mangues, dunas e restingas. Abrange os municípios: Barroquinha e Chaval, no Ceará; Cajueiro da Praia, Luís Correia, Parnaíba e Ilha Grande, no Piauí; e Araisos, Água Doce, Tutóia e Paulino Neves, no Maranhão. É uma importante área da zona costeira brasileira por formar o único delta em mar aberto das Américas, com mais de 75 ilhas, um santuário de reprodução de diversas espécies de peixes, caranguejos, lagostas e camarões. A unidade protege também estuários onde se reproduz o peixe-boi marinho e é importante área de desova das tartarugas marinhas.

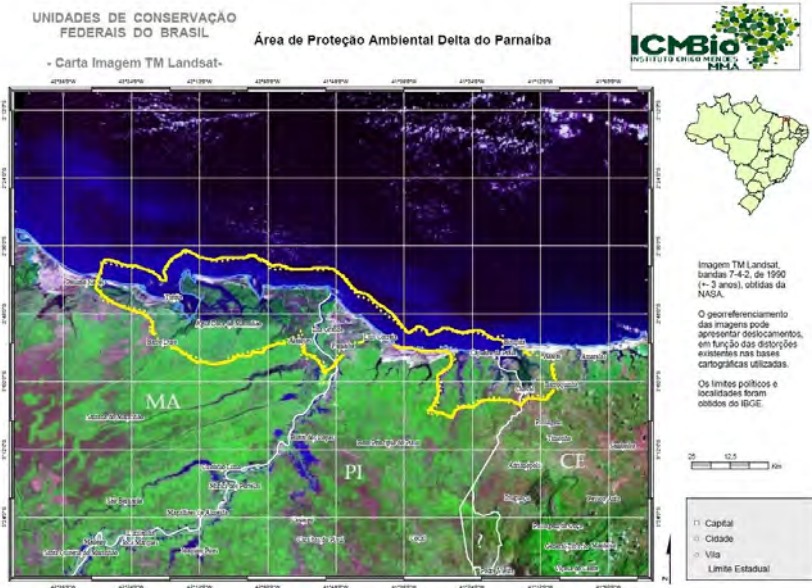


Figura 2 – Municípios que integram a APA Delta do Parnaíba
 Fonte: Base Cartográfica ICMBio (2018)

A sustentabilidade desejável ainda não foi alcançada neste território. Gestar um novo pacto é o caminho. A Museologia Social e a Ecologia Política podem fornecer os elementos fundantes desse novo pensar e agir. A efetiva fusão entre o patrimônio ambiental e cultural, antes “implícita” na política pública de conservação do território, assume um papel estratégico nos processos de desenvolvimento local, facilitando a construção de relações mais justas e solidárias e, portanto, ativando políticas integradas de transformação social (Desvallées, 2013). Dissociar é reafirmar uma natureza biologizada, desumanizada e distante de seus elementos simbólicos (Carvalho, 2001; Cavalcanti, 1995).

Compreender esses laços é essencial para conectar as pessoas, lugares e natureza, ampliando a eficácia das estratégias de conservação. Essa consideração sublinha o papel social de um Ecomuseu, que se qualifica como uma resposta à demanda de uma melhoria global dos sistemas locais, abrindo-se a questões mais amplas relacionadas à conservação, planejamento ambiental, projetos urbanos e territoriais, produtividade territorial, sua gestão e educação (Scheiner, 2012).

O que objetivamos nesta etapa de construção do ECOMUDE é estimular a participação e colaboração das populações, de agentes e de setores públicos, privados e sociais da APA Delta do Parnaíba, desdobando-se em: identificar estudos e ações já desenvolvidos para a implantação de Ecomuseus e suas relações com Políticas de Conservação Ambiental que possam ser tomados como referência para a APA Delta do Parnaíba; analisar a importância da participação social nos colegiados municipais de meio ambiente para a implantação do ECOMUDE na APA Delta do Parnaíba; construir estratégias, vivências e experiências a serem desenvolvidas nos Conselhos Municipais para conhecimento do projeto do ECOMUDE.

A considerar esses objetivos, justificamos nossa opção por uma museologia de inovação social (Pinheiro, 2015), que valoriza as ações socioeducativas dos museus, entendidos como espaços de educação, de ações culturais e de comunicação, construtores de conhecimento, reconhecimento individual e coletivo, de valorização de culturas e identidades, de estímulo à consciência crítica, espaços que afirmam

olhares e reflexões que permitem desconstruir os discursos oficiais, que negam as memórias de grupos minoritários e/ou marginalizados.

Uma análise de contexto revela que o modelo de gestão ambiental pública não favorece a proteção ambiental, nem estimula a participação cidadã, porque há um distanciamento entre as práticas convergentes defendidas pela Museologia Social e a Ecologia Política; uma sociedade fragmentada e distante da participação e controle social das políticas públicas; um modelo de desenvolvimento econômico concentrador e excludente; poucas ações de educação ambiental e ainda assim atravessadas por uma abordagem descontextualizada da questão ambiental, carecendo de abordagem crítica, transformadora e emancipatória e por há de se destacar que vivenciamos uma crise civilizatória e não apenas ambiental.

Diante dessa realidade, buscamos o envolvimento sustentável que, segundo Viana (1999), firma-se em um conjunto de políticas e ações orientadas para o fortalecimento do envolvimento das sociedades com os ecossistemas locais, para expandir os laços sociais, econômicos, culturais, espirituais e ecológicos, com o objetivo de buscar a sustentabilidade em todas as suas dimensões. O envolvimento sustentável tem dois componentes básicos. Primeiro, as ações voltadas para a transformação da realidade devem fortalecer o envolvimento das relações das sociedades com os ecossistemas locais; o segundo, os processos de tomada de decisão devem buscar a participação ativa das populações relacionadas com os diferentes ecossistemas, especialmente as populações diretamente envolvidas com a sua gestão (Viana, 1999).

O caminho do envolvimento sustentável deve ser pensado como algo autêntico, estruturado ontologicamente pelo envolvimento ambiental, um viés relacional entre o ser humano e a natureza, a partir de concepções que valorizam as experiências vividas entre pessoas e lugares nas quais prevaleçam a conservação ambiental e a justiça social. Uma autenticidade alicerçada pela contraposição à abordagem imposta por um modelo uno de “desenvolvimento sustentável”.

A contraposição a esse paradigma hegemônico se dá pela raiz ainda determinada pela dimensão econômica, percepção homogênea nos diversos espaços e tempos, desprezando as singularidades dos territórios e dos lugares, o saber fazer das pessoas, a sua cultura (Porto-Gonçalves, 2012). Homogeneização colonial apoiada pela visão

de “modernidade”, que se relaciona com a natureza e a toma como mercadoria, passível de apropriação desigual por parte de diferentes grupos sociais, que a usam de maneira exploratória e pautada por uma racionalidade econômica (Leff, 2007). Tal forma de se relacionar ganha ênfase com a conformação do mundo moderno-colonial e se mantém até os dias atuais, potencializada pelo discurso do “desenvolvimento sustentável”, que visa uma conservação dos elementos naturais com o intuito de manter um *status quo* da natureza como mercadoria (Sauvé, 2005).

Os esforços para superação dos paradigmas existentes se iniciam na atuação local para o alcance de resultados em nível global, pressupondo-se que a promoção da gestão ambiental nos municípios deve considerar a sustentabilidade como pilar, com a inserção de novos participantes nas discussões políticas, denominados por Funtzcowitz e Ravetz (2000) como comunidades de pares estendidas, na busca da interação entre sociedade e natureza. Trata-se efetivamente de uma tarefa educativa, que não é fácil, vez que necessária a desconstrução do conceito e dos princípios do “desenvolvimento sustentável”, edificado sob a lógica da dinâmica social, política e econômica do capital. Logo imperativo a substituição desse paradigma, pois um conjunto de forças que compõe o campo hegemônico do capital (e que embasa essa noção desenvolvimentista) possui interesses e anseios opostos à construção efetiva de quaisquer proposições que visem a preservação dos elementos naturais do planeta e a minimização da pobreza.

É preciso considerar em regime de urgência o que nos informa Ricardo Antunes (2011), para quem uma das tarefas primordiais para aqueles que sonham com uma sociedade plena para as realizações do ser humano, enquanto ser com potencial criativo, é recuperar o caráter de pertencimento de classe dos oprimidos, um dos pontos centrais que o capital tratou de desconfigurar e destruir.

O ECOMUDE é um território de trabalho da memória (Bosi, 1994), vocacionado para a construção participativa e colaborativa de um território sustentável. Sendo uma área protegida, não pode se fechar na missão apenas do “mito da natureza intocada” (Diegues, 2001), mas buscar alcançar os objetivos da política nacional de conservação observando os seres e saberes que aqui habitam. Não investir apenas na fiscalização ambiental dos atributos naturais como a

conservação de espécies como o peixe-boi marinho, as tartarugas marinhas, o cavalo marinho, o caranguejo-uçá, dentre as que se destacam nesta política pública.

Para Babo e Guerra (2005), o ecomuseu na sua base conceitual deverá se constituir como espaço de valorização de recursos e patrimônios, de representação de identidades territorial e cultural, de formação, investigação e experimentação, de conservação e cooperação interinstitucional, de participação e cidadania, um espaço de inovação e de mobilização de novas atitudes.

Para Moreira (1996), um parque natural tem por objetivos principais a conservação da natureza e do território enquanto suporte das atividades humanas, o ecomuseu visa a apresentação e interpretação desse território. Ambos valorizam as relações que se estabelecem entre meio natural e comunidades humanas. Portanto, o ECOMUDE deve contribuir no processo de repensar e reconstruir um modelo de desenvolvimento regional que envolva e promova as localidades e a vida social, o potencial local e a participação ativa das populações, protagonistas do processo.

O ecomuseu é uma âncora no processo de construção de territórios sustentáveis. Segundo Scheiner (1998), a responsabilidade do museu no mundo de hoje é ser um agente ativo de transformação social, oferecendo um suporte indispensável aos programas de desenvolvimento. A evolução desses conceitos traz então novos horizontes e desafios para a reflexão museológica e para as práticas dos museus.

5. Métodos e Técnicas

Ao longo de nossos estudos realizamos: 1) pesquisa bibliográfica, para a construção do referencial teórico/revisão de literatura; 2) pesquisa documental, para a caracterização do estudo de caso em seu contexto social e histórico; 3) pesquisa qualitativa e quantitativa, para obter dados e informações complementares relacionados à realidade do território da APA Delta do Parnaíba.

Essas pesquisas nos permitem construir quadros situacionais dos municípios que integram a APA Delta do Parnaíba quanto à gestão ambiental, com foco na participação social, caracterizando-se ainda como um estudo de caso, corroborando com a denominação de Yin

(2001), na qual retrata que tal classificação deve ser adotada quando há proposição de questões do tipo “como”, e ainda nas situações em que os estudos de natureza exclusivamente quantitativa não atendem à complexidade dos fenômenos sociais envolvidos.

Caracterizamos este estudo como uma abordagem quantitativa e qualitativa, uma vez que esse aspecto advém da problemática central que estamos a empreender e da necessidade de, além de calcular as variáveis, analisá-las em suas interações, suas categorias e implicações com os hábitos de vida em seus aspectos econômicos e sociais.

Para Marconi e Lakatos (2012), um estudo pode ser assim classificado, quando requer análise empírica e teórica, podendo ser encontradas descrições quantitativas e/ou qualitativas simultaneamente em sua apropriação. A abordagem quantitativa é marcante no método do levantamento da participação social utilizando como espaço a existência dos Conselhos Municipais de Meio Ambiente (CMMA's), uma vez que propõe a contabilizar os municípios que organizaram seu colegiado de defesa ambiental. Já o caráter qualitativo da pesquisa é atribuído ao foco dado no estudo à interpretação, em detrimento da valorização ao mero valor numérico.

Para essa interpretação, estamos a usar o método dialético, que se fundamenta na realidade social como forma de apreensão, uma vez que para Gil (2010), Marconi e Lakatos (2012) esse método consiste numa interpretação dinâmica e totalizante da realidade, ao considerar que os fatos não podem ser vistos fora de um contexto social, político e econômico.

As atividades da pesquisa de campo são realizadas nos municípios da APA Delta do Parnaíba e voltadas ao estudo sobre a participação social com foco nos colegiados de meio ambiente: Realizamos visitas, entrevistas e contatos com as pessoas, que nos permitem diálogos com diversas comunidades abordando temas do cotidiano, ofícios e modos de saber-fazer, arranjos produtivos, aspectos da cultura local, construindo interfaces com o propósito do Ecomuseu Delta do Parnaíba.

As ações são pensadas a partir de um contexto de realidade vivenciada pelas pessoas no lugar onde habitam, com a promoção de atividades e ações de sensibilização e mobilização. A ideia é provocar no seio comunitário uma proposta de integração de Políticas Públicas de Gestão Ambiental, visando instrumentalizar os Conselhos de Meio

Ambiente para executarem ações de caráter participativo em processos de empoderamento dos grupos sociais objetivando o desenvolvimento local e sedimentando bases e elementos que provoquem o poder público e a sociedade para a implementação do ECOMUDE.

6. Considerações Finais

A Nova Museologia propõe mudanças na noção de museu como uma instituição para especialistas e elites, defende uma museologia crítica e inclusiva. Da mesma forma, o ecomuseu deve incluir as comunidades locais em suas proposições e práticas (Corsane, 2006), deve exercer uma função social que prime pela construção de territórios sustentáveis. Na sua origem, a ecomuseologia nasce de uma insatisfação com a capacidade dos museus tradicionais lidarem com questões e contextos sociais, culturais, políticos e ambientais contemporâneos.

Davis (2016) sugere que uma série de projetos de museu inovadores abre caminhos para a realização do paradigma ecomuseu: do patriotismo arregimentado do alemão ‘Heimatismuseum’ à experiência etnográfica do museu ao ar livre; de uma vida popular e museus industriais; do experimento de museu de bairro do Smithsonian em Anacostia, Washington D.C. (Davis, 2016). A ecomuseologia tem com uma de suas bases a noção de um “museu integrado”, publicizada pela UNESCO-ICOM em 1972, na Reunião da Mesa Redonda de Santiago do Chile.

A proposta de criação do ECOMUDE se alinha ao pensamento de que há a necessidade de embasar o discurso e a prática humana não exclusivamente em fundamentos das ciências sociais aplicadas, que defendem uma nova concepção de sociedade, economia e ética, mas também ser embasada em fundamentos das ciências da natureza, para se entender os limites físicos ao alcance da sustentabilidade ambiental. Nesse sentido, todas as formas de atuação humana, os processos gerados a partir de diferentes modos de compreensão: os mitos, ordem simbólica, ordem cultural atuando sobre a natureza criam modelos de organização social. Sustentabilidade aqui pensada como aquela que se firma no diálogo com outros saberes, rompendo com o pensamento moderno-colonial que impõe uma única maneira de ser sustentável.

Nos estudos e intervenções destacamos o caráter multidimensional que o ecomuseu deve possuir, lhe conferindo diálogos particulares para ampliar as relações entre patrimônio, desenvolvimento e sustentabilidade, permitindo-lhe assumir um papel agregador e dinamizador dos diferentes componentes da realidade regional, partindo da diversidade de recursos e de atividades integradas, como elementos naturais e culturais, patrimônio edificado e *habitat*, saberes e fazeres tradicionais, capacidades de inovação, atividades a promover e serviços a prestar (Teixeira, 2006).

O ECOMUDE se propõe a ser um museu vivo, inclusivo, participativo-colaborativo, ativo e em constante transformação, o que é próprio do mundo natural e cultural, colaborando com a conservação, gestão e valorização dos patrimônios, contribuindo para a sustentabilidade desejada. Construir de forma coletiva e participativa um conjunto de programas, projetos e ações que possam promover o conhecimento e a valorização dos patrimônios, permitindo destacar a importância das identidades deste território. Importa, portanto, salvaguardar os usos e costumes e as atividades tradicionais das comunidades e da região, com vista à sobrevivência no presente e futuro.

A APA Delta do Parnaíba tem por missão a gestão racional dos recursos naturais tendo presente que só a sustentabilidade, numa perspectiva divergente da ideia dominante de desenvolvimento econômico, garante o futuro das próximas gerações. A unidade de conservação não pode ser encarada apenas como um espaço de conservação das espécies da fauna e da flora, mas tem que ser vista como um espaço cultural.

A imagem, em sequência, representa o cotidiano de muitas pescadoras na APA Delta do Parnaíba, lugar de histórias gravadas no solo, nos espaços, nas formas vegetais e na própria forma de uso desses elementos. É aqui que UC pode desempenhar um papel importante: ela é o melhor depositário da cultura local.



Figura 3 – Pescadora, APA Delta do Parnaíba

Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa, Documentação e Memória do Museu da Vila, Museu da Rede Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE)

Um território que abriga lugares, celebrações, formas de expressão, ofícios e modos de saber-fazer, portanto, primordial para a pesquisa, documentação e conservação da natureza e da paisagem, sem descuidar da salvaguarda da cultura, dos hábitos e das atividades tradicionais, do patrimônio cultural.



Figura 4 – Rendeira, APA Delta do Parnaíba

Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa, Documentação e Memória do Museu da Vila, Museu da Rede Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE)

Assim, a proposta do Ecomuseu Delta do Parnaíba traz a esperança dessa nova perspectiva, assenta-se na ideia da aproximação entre a Museologia Social e a Ecologia Política.

Referências

Antunes, Ricardo L.C (2011). *O continente do labor*. São Paulo, SP: Boitempo. (Mundo do trabalho).

Acselrad, Henri (2010). Ambientalização das lutas sociais - o caso do movimento por justiça ambiental. *Estudos Avançados* [online], v. 24, n. 68. p. 103-119.

Alier, Juan Martinez (1997). O ecologismo dos pobres. *Raega - O Espaço Geográfico em Análise*, [S.l.], v. 1, dez.

Soares, B. C. B (2007). *O novo museu na américa latina: novos paradigmas para uma nova museologia*. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/176726>. Acesso em: 30 maio 2022.

Babo, ELISA PÉREZ; Guerra, Paula (2005). As relações paradigmáticas entre patrimônio e desenvolvimento: o caso do Ecomuseu do Barroso. *Encontros AlCultur*. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/53702>. Acesso em: 30 maio 2022.

Barbuy, Heloisa (2019). Museu e geração de cultura. In: Escudero, Sandra (ed.). Teoria museológica latino-americana: *Proto-história*. ICOM-ICOFOM, p. 243-246. Disponível em: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/246614/1/2020%20-%20Teor%C3%ADa%20muséologica%20latinoamericana%20Protohistoria.pdf>. Acesso em 30 mar. 2022.

Bosi, Ecléa (1994). *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo. SP: Companhia das Letras.

Brulon, Bruno (2015). A INVENÇÃO DO ECOMUSEU: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. *Mana* [online], v. 21, n. 2. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n2p267>. Acesso em: 30 maio 2022, p. 267-295.

Chagas, Mário (2008). A radiosa aventura dos museus. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (orgs.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p. 113-123.

Carvalho, Isabel Cristina de Moura (2001). Qual educação ambiental. Elementos para um debate sobre Educação Ambiental e Extensão Rural. *Agroecol. e Desenv.Rur.Sustent.*, Porto Alegre, v.2, n.2, p. 43-51, abr./jun. Disponível em: https://smastr16.blob.core.windows.net/cea/cea/Revista_Agroecologia_a_parte11.pdf. Acesso em: 30 março 2022.

Cavalcanti, Clóvis (org.) (1995). *Desenvolvimento e natureza: estudos para uma sociedade sustentável*. São Paulo: Cortez; Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Corsane, Gerard (2006). Sustainable future scenarios for people, environments, and landscapes in Cumbria: the ecomuseum ideal and issues related to its use. *The International Journal of Biodiversity Science and Management*, v. 2, n. 3, p. 218-222. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17451590609618128>. Acesso em: 30 abril 2021.

Costa, Lara Moutinho da (2011). *Cultura é natureza: tribos urbanas e povos tradicionais*. Rio Janeiro: Garamond.

Cândido, Manuelina Maria Duarte (2003). Vagues: a antologia da Nova Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 20 n. 20.

Davis, Peter (2016). New Museologies and the Ecomuseum. In: *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Taylor & Francis eBooks.

Davis, Peter (2007). Place exploration: museums, identity, community. In: Watson, S. (Ed.). *Museums and their Communities*. Taylor & Francis eBooks, p. 53-75.

De Carli, Georgina (2004). *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. *Revista Abra*, v. 23, n. 33, p. 55-75.

Desvallées, andré; Mairesse, François (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. Soares, Bruno Brulon; Cury, Marília Xavier (Editores). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

Diegues, Antonio Carlos Santana (2001). *O mito da natureza intocada*. São Paulo: Hucitec.

Funtowicz, Silvio; Ravetz, Jerry (1997). Ciência pós-normal e comunidades ampliadas de pares face aos desafios ambientais.

História, Ciências, Saúde-Manguinhos [online], v. 4, n. 2, p. 219-230. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-59701997000200002>>. Epub 20 Set 2006. ISSN 1678-4758. <https://doi.org/10.1590/S0104-59701997000200002>. Acesso em: 30 maio 2022.

Gil, Antonio Carlos (2002). *Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas.

Hall, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Layrargues Philippe Pomier (2000). Educação para a gestão ambiental: a cidadania no enfrentamento político dos conflitos socioambientais. In: Layrargues Philippe Pomier. *Sociedade e meio ambiente: a educação ambiental em debate*. São Paulo: Cortez, p. 87-155.

Le Goff, Jacques (1990). *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

Leff, Enrique (2009). Complexidade, Racionalidade Ambiental e Diálogo de Saberes. *Educação & Realidade*, v. 34, n. 3, set-dez, p. 17-24. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227055003.pdf>. Acesso em 30 maio 2021.

Loureiro, Carlos Frederico B.; Conceição Cunha, Claudia (2008). EDUCAÇÃO AMBIENTAL E GESTÃO PARTICIPATIVA DE UNIDADES DE CONSERVAÇÃO. *Revista Práxis*, v. 1, jan.-jun, p. 35-42. Disponível em: <https://www.bibliotecaagptea.org.br/administracao/educacao/artigos/EDUCACAO%20AMBIENTAL%20E%20GESTAO%20PARTICIPATIVA%20DE%20UNIDADES%20DE%20CONSERVACAO.pdf>. Acesso em: jan. 2022.

Marconi, Marina de Andrade; Lakatos, Eva Maria (2012). *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisa; amostragens e técnicas de pesquisa; elaboração, análise e interpretação de dados*. São Paulo: Atlas.

Negreiros, Bruna Gabrielle da Costa e Silva (2021). *Nós do Coqueiro: criação de roteiro temático na Vila-bairro Coqueiro da Praia, Luís Correia | Piauí | Brasil*. Dissertação (Mestrado). Piauí: PPG em Artes, Patrimônio e Museologia.

Pinheiro, Áurea da Paz (2015). Patrimônio cultural e museus: por uma educação dos sentidos. *Educar em Revista*, n. 58, p. 55-67, out./dez.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter (2015). A ecologia política na América Latina: reapropriação social da natureza e reinvenção dos territórios. *Interthesis*. Revista Internacional Interdisciplinar, v. 9, n. 1, jan.-jun., p.16-50. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2012v9n1p16>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Quintas, José Silva (2006). *Educação na gestão ambiental pública*. Brasília: IBAMA/MMAM.

Reigota, M (2008). A educação ambiental para além dela mesma. *Ambiente & Educação*, v. 13, n 1, p. 11-22. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/ambeduc/article/view/972> . Acesso em 20 mar. 2021.

Riviere, George Henri (1985). Definição Evolutiva de Ecomuseu. *Museum International*, V. 37, n. 4, Jan 12, 1985. Disponível em: [http://www.museologia-portugal.net/files/definicao evolutiva de ecomuseu .pdf](http://www.museologia-portugal.net/files/definicao%20evolutiva%20de%20ecomuseu.pdf). Acesso em 10 mar. 2021.

Rússio, Waldisa Pinto (1997). *Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FESP, Acervo Centro de Documentação da FESPSP.

Auvé, L (2005). Uma cartografia das Correntes em educação ambiental. In: M. SATO; I. C. M. CARVALHO (org.). *Educação Ambiental*. Porto Alegre: Artmed. p. 17-45.

Scheiner, Tereza Cristina (2021). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/cSJ5xdKWRhL9fQTfkQvyIMc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 maio 2021.

Semicheche, AdrianI; Higa, Klicia Miyeko; Cabreira, Lucimaira (2012). Protagonismo juvenil: a participação dos jovens para a transformação social. *Akrópolis, Umuarama*, v. 20, n. 1, p. 21-38, jan./mar. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/viewFile/4450/2694>. Acesso em jan. 2022.

Teixeira, David Varela (2006). *O Ecomuseu de Barroso: a nova museologia ao serviço do desenvolvimento local*. Dissertação (Mestrado) Patrimônio e Turismo. Universidade do Minho, Portugal.

Tozoni-reis, Marília Freitas de Campos (2002). Formação dos educadores ambientais e paradigmas em transição. *Ciência & Educação* (Bauru). Programa de Pós-Graduação em Educação para a Ciência, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências, campus de Bauru., v. 8, n. 1, p. 83-96. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/26450>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Varine, Hugues de (2012). *As raízes do futuro*. O Patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução: Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Mediatrix.

Viana, Virgílio M (1999). Envolvimento sustentável e conservação das florestas brasileiras. *Ambiente & Sociedade*, v. 5, dez., p. 241-244.

Yin, Robert K (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2.ed. Porto Alegre: Bookman.

Ginásio Sagrado Coração em Senhor do Bonfim, Bahia – 1944/1970: um patrimônio histórico educativo

Dulcinéia Cândida Cardoso de Medeiros

Universidade de Pernambuco, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-0650-2274>

Reginaldo Alberto Meloni

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4664-1079>

Virgínia Pereira da Silva de Ávila

Universidade de Pernambuco, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-2634-1474>

1. Introdução

O Ginásio Sagrado Coração localizado na cidade de Senhor do Bonfim, Bahia, funcionou entre os anos de 1944 e 1970 ofertando educação exclusivamente ao público masculino. O quadro docente era composto por irmãos da Ordem Marista, com exceção do professor de Educação Física. Durante esse período, ocupou dois espaços: um cedido pela Diocese de Bonfim e a maior parte do período em sua sede própria.

A transferência para sua sede própria ocorreu em 1952. Até os dias atuais, o espaço do Ginásio Sagrado Coração encanta devido à sua localização, grandiosidade e boniteza. Sua fachada em estilo romano e suas imponentes palmeiras são símbolos da ostentação de uma instituição particular voltada à educação da elite de Senhor do Bonfim e da região. Suas salas especiais abrigavam grande quantidade e variedade de materiais pedagógicos.

Nos quase 26 anos de funcionamento do Ginásio Sagrado Coração, fizeram parte do quadro administrativo vários diretores,

médicos, secretários, inspetores. Eles eram ativos politicamente, solicitando auxílios, subvenções, doações, isenções (diretores) a diferentes figuras políticas, assumindo cargos eletivos (médicos), participando de associação (secretário) ou funcionando como um regulador do Estado (inspetores) na instituição particular.

Os docentes exerceram grande influência no processo educacional da instituição e seus discentes eram referência na região, tanto em termos educacionais, quanto sociais na participação em eventos diversos, principalmente ligados à Igreja Católica. Para o sucesso educacional, a observância da legislação e dos programas estabelecidos era rigoroso, principalmente no que se referia às atividades avaliativas (exames de admissão, provas parciais, orais, dentre outras).

Até 1970 a escola pertencia aos Irmãos Maristas e após essa data a instituição passou ao poder público com a denominação de Colégio Estadual Senhor do Bonfim. Relativo aos anos de funcionamento do Ginásio Sagrado Coração, foram conservados inúmeros documentos: relatórios, correspondências, fotografias, livros de atas, dentre outros, os quais se encontravam em dois armários que abrigavam também documentos de uso corrente do Colégio Estadual Senhor do Bonfim. Além desses armários, outros arquivos de pastas suspensas contendo muitos dossiês de alunos que estudaram no Ginásio Sagrado Coração foram identificados.

Esses documentos comunicam direta ou indiretamente as atividades da instituição ao longo dos anos, seja em seus aspectos internos da dinâmica educacional ou externos da relação com a comunidade. Apesar dessa importância, muitos outros foram perdidos devido a ação de agentes biológicos. Além disso, por não se encontrarem organizados, inviabilizava o uso, fosse pela fragilidade dos documentos em virtude da idade, bem como devido à presença de agentes físicos (sujidades, clipes, grampos), o que requer maiores cuidados no manuseio.

A Ordem Marista surgiu na França e teve como fundador o padre Marcelino Champagnat. De confissão católica, espalharam-se por vários países com o objetivo de “formar bons cristãos e virtuosos cidadãos” (Colégio Marista Champagnat, 2021). No Brasil, iniciaram suas atividades educacionais em Congonhas do Campo, no estado de Minas Gerais, em 1897 (Centro de Estudos Maristas/CEM, 2021).

Chegam à Bahia em julho de 1904 iniciando o trabalho educacional com seis professores em 1905 (Panelas, 2002) em Salvador, capital do Estado. No ano de 1944, fundaram o Ginásio Sagrado Coração em Senhor do Bonfim, cidade do interior da Bahia.

Localizada a 375 Km de Salvador, em 1940, Senhor do Bonfim já era passagem de rodovias federais, estaduais, além de contar com 2 estações ferroviárias e um campo de pouso. A base da economia local era a agricultura, embora a cidade esteja incluída no Polígono das secas (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1958).

O processo da vinda do Ginásio Marista para Senhor do Bonfim foi intermediado pelo bispo Dom Frei Henrique Golland Trindade. Ele foi o 2º bispo da cidade de Senhor do Bonfim, nomeado em 29 de março de 1941. Chegou na cidade em 14 de agosto do mesmo ano. Durante sua atuação na Diocese, além da instalação do ginásio, sua influência pode ser registrada na construção do Orfanato e Artesanato Patrocínio de São José, reforma da residência episcopal e construção, ao seu lado, de uma capela em honra a São Francisco, fundação da Ação Católica e da Ordem Terceira de São Francisco. Permaneceu em Senhor do Bonfim de 1941 até 1948, quando foi transferido para a Diocese de Botucatu, São Paulo (Machado, 2007).



Figura 1 - Fachada do Ginásio Sagrado Coração (instalações provisórias)

Nota. Esta figura mostra os aspectos arquitetônicos das instalações provisórias do GSM. Em *Acervo particular de Antônio Passos Gonçalves Peralva* (1949). Reproduzido com permissão.

O estudo se insere no campo da História e Historiografia da Educação circunscrito nos estudos sobre patrimônio histórico

educativo. Escolano Benito (2001) é um dos principais expoentes que discute a questão do património histórico educativo. Esse autor aponta que os espaços transmitem estímulos, conteúdos e valores. Sua simbologia e decorações expressam determinados discursos e podem se constituir em um currículo invisível. Eles expressam concepções sociais das épocas em que foram erguidos, estando ligados às inovações pedagógicas.

A arquitetura escolar é também por si mesma um programa, uma espécie de discurso que institui na sua materialidade um sistema de valores, como os de ordem, disciplina e vigilância, marcos para aprendizagem sensorial e motora e também uma semiologia que cobre diferentes símbolos estéticos culturais e também ideológicos (Escolano Benito, 2001, p. 26).

Os espaços educativos transmitem um currículo oculto que organiza e sugerem a construção de sentidos. Eles propiciam a organização da vida escolar. Um dos fatores que contribuiu para essa importância à arquitetura escolar foi a especialização disciplinar, à medida que se observaram separações de sala por idade, sexo, distribuição e organização das carteiras em sala. Dessa forma, propicia-se melhor circulação e aproveitamento de tempo (Escolano Benito, 2001).

Ao considerar a localização do espaço da instituição escolar, se em área central ou periférica da cidade, isto “pode gerar uma imagem da escola como centro de um urbanismo racionalmente planejado ou como uma instituição marginal e excrescente” (Escolano Benito, 2001, p. 28). No caso do Ginásio Sagrado Coração, sua sede própria se localizava no centro da cidade, na área mais nobre. O edifício possuía as quatro faces independentes, grandes áreas livres e circundadas de arborização. Os prédios mais próximos ficavam a 35 m, palmeiras foram plantadas em frente da faixa e ao longo dos anos se desenvolveram de forma imponente.

No final do século XIX e início do XX, ocorreu uma preocupação com a concepção médico e higienista. Estes aspectos instituídos na legislação brasileira se concretizavam no Ginásio Sagrado Coração, o qual dispunha de farmácia, gabinete médico biométrico, gabinete

dentário. No relatório de Othoniel Almeida Moura, em 1951, a luminosidade, a ventilação e o revestimento de paredes são destacados em todos os ambientes. A limpeza de maneira geral foi enfatizada, estando registrada até mesmo a forma como o ambiente era higienizado (Ginásio Sagrado Coração, 1951).

Diante do exposto, este texto tem por objetivo analisar a história e memória do Ginásio Sagrado Coração de Senhor do Bonfim - GSC, no período entre os anos de 1944 e 1970, considerando os aspectos administrativos, arquitetônicos e a relação com a comunidade. A delimitação temporal compreende a fundação do ginásio e o ano em que foi transferido ao governo do Estado da Bahia. O *corpus* documental é composto por relatórios de inspeções, regimentos internos, fotografias, dentre outros.

O texto está organizado em 06 (seis) seções. O primeiro apresenta a introdução. O segundo aborda aspectos teóricos-metodológicos da pesquisa. O terceiro apresenta as fontes, métodos, análise dos dados e o referencial teórico. O quarto trata da arquitetura escolar como elemento formativo, abordando a disposição arquitetônica do prédio, a distribuição e ordenação dos espaços. O quinto trata da arquitetura das salas especiais, considerando as medidas mínimas aceitáveis, os materiais indispensáveis ao seu funcionamento e o parâmetro para a atribuição de notas. A sexta seção aborda a relação escola e comunidade. Por fim, fazem-se as considerações finais, destacando a importância da preservação dos documentos escolares e a necessidade de constituição de arquivos escolares permanentes, organizados e acessíveis.

2. Aspectos Teóricos-Metodológicos

Para a construção da base de dados¹⁷⁷, procedeu-se a organização dos relatórios de inspeções e das demais fontes localizadas na instituição, referentes ao período de 1944-1970. Os

¹⁷⁷ Este trabalho só foi possível devido a persistência e consciência história de Sônia Magali de Sá Guimarães, professora do curso primário do GSC, entre os anos de 1964 e 1967, secretária do CESB, desde a década de 1970 até a presente data. Foi a responsável pela guarda e conservação dos documentos do GSC.

procedimentos foram: higienização, classificação/catalogação e digitalização que se encontra em processo. Inicialmente, foi realizada a separação dos documentos do ginásio de outros da instituição estadual. O processo seguinte foi a higienização básica dessas fontes, retirando-se dos documentos os agentes agressores, tais como cliques e grampos oxidados, e a remoção das sujidades através da varredura, utilizando pincéis macios. Nessa etapa, em especial, a pandemia da Covid-19 prejudicou o trabalho, considerando que, inicialmente, essa atividade foi realizada junto ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Educação no Sertão do São Francisco¹⁷⁸. Devido à necessidade de distanciamento social, o processo passou a ocorrer de maneira individual.



Figura 2 - Higienização de documento

Nota. Procedimentos de higienização realizado por bolsistas de iniciação científica da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Da esquerda para a direita, Roberlândo da Silva Ferreira e Iracema Santos Carvalho dos Anjos). Em *Acervo pessoal de Virgínia Pereira da Silva de Ávila* (2019). Reproduzido com permissão.

Para classificação e descrição dos documentos, utilizou-se a Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (2000) - ISAD (G)

¹⁷⁸ Grupo de pesquisa criado em 18 de maio de 2016, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil (CNPq). Para maiores informações, ver em: <http://gephesf.upe.br/>.

para o preenchimento de fichas referentes aos documentos nas quais destacam-se o código de referência, o título, o produtor, a(s) data(s), a dimensão da unidade de descrição e o nível de descrição. O código de referência é formado pela sigla do país BR (Brasil), seguida do estado BA (Bahia) e, por fim, o nome da instituição mantenedora do fundo¹⁷⁹, que é o Colégio Estadual Senhor do Bonfim (CESB), constituindo assim uma caracterização internacional, nacional e local.

Código de Referência					BRA BA CESB	
Produtor					Ginásio Sagrado Coração	
Tipologia Dos Documentos					Relatórios	
Nível					Série documental	
Nº	Título	Autor	Data	Dimensão / Situação	n.p	Conteúdo Observações
01	Relatório: janeiro, fevereiro e março de 1945.	Fenelon Costa (Inspetor Federal)	1945	Folhas: 21,5 cm x 32,2 cm; 22,1 cm x 32,0 cm. Em bom estado físico.	15	Pontos para exames de admissão. Boletins de exames de admissão (1ª e 2ª épocas). O relatório encontrava-se em uma pasta perfurada junto a outros relatórios. A sequência foi organizada segundo a legislação da época.

¹⁷⁹ Conjunto de documentos, independentemente de sua forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por um indivíduo, família ou entidade coletiva no decurso das suas atividades e funções. (Conselho Internacional de Arquivos, 2000, p. 15).

02	Relatório: abril, maio e junho de 1945.	Pedro de Moura Passos (Inspetor Federal)	1945	Folhas: 21,7 cm x 31,5 cm; 22,1 cm x 32,1 cm; 21,7 cm x 31,8 cm. Em bom estado físico.	27	Boletins de médias e exercícios. Pontos da 1ª prova parcial. Boletins de frequência. O relatório encontrava-se em uma pasta perfurada junto a outros relatórios. A sequência foi organizada segundo a legislação da época.
03	Relatório: julho, agosto e setembro de 1945.	Pedro de Moura Passos (Inspetor Federal)	1945	Folhas: 22,1 cm x 32,7 cm; 21,7 cm x 31,4 cm; 21,7 cm x 31,7 cm. Em bom estado físico.	14	Boletins de médias e exercícios. Boletins da 1ª prova parcial. O relatório encontrava-se em uma pasta perfurada junto a outros relatórios. A sequência foi organizada segundo a legislação da época.

Tabela 1 - Modelo de Ficha documental

Nota. Ficha documental elaborada por Dulcineia Cândida Cardoso de Medeiros.

O produtor compreende a entidade que produziu o documento na gestão de sua atividade, sendo este o Ginásio Sagrado Coração. No nível de descrição é apresentada a posição do documento em relação à hierarquia dentro do fundo, especificando se ele é um item documental, se ele faz parte de uma série de documentos. O título, quando possível, foi escrito em consonância ao que constava nos documentos, ou de acordo com a legislação vigente. O autor é o

responsável intelectual pela produção textual. A(s) data(s) registradas se referem a produção ou expedição do documento.

No item dimensão da unidade de descrição, foram registradas as medidas dos documentos, o suporte do texto (livro, folhas). Acrescentam-se também o estado do documento. Já no nível de descrição é apresentado a posição do documento em relação à hierarquia dentro do fundo, especificando se ele é um item documental, se ele faz parte de uma série de documentos (Conselho Internacional de Arquivos, 2000). Além dos elementos essenciais, foi incluído, na ficha individual de cada documento, o item páginas (Págs), indicando a quantidade de páginas de cada relatório; conteúdo, informando resumidamente o que consta no relatório ou o assunto abordado e, foi indicado um número único para cada relatório, o qual poderá ser sequenciado à medida que os demais documentos forem organizados e incorporados ao fundo.

A leitura minuciosa dos documentos e o cruzamento de informações de diferentes fontes (Livro Tombo, jornais da época, livros de memorialistas, dentre outros) têm possibilitado o descortinar de aspectos relacionados a origem do Ginásio Sagrado Coração, a relação estabelecida entre os membros da comunidade escolar, os aspectos didáticos-pedagógicos e arquitetônicos, confluindo assim para a organização da história da instituição. Neste aspecto, concorda-se com Magalhães (2004, p. 100) quando refere que "[...] toda a investigação é afetada pelo investigador" no processo de construção historiográfica

3. Fontes, método e análise dos dados

Fonte histórica é "[...] tudo aquilo que, por ter sido produzidos pelos seres humanos ou por trazer vestígios de suas ações e interferência, pode nos proporcionar um acesso significativo a compreensão do passado humano e de seus desdobramentos no Presente" (Barros, 2019, p. 15). Assim, o termo fonte histórica é bem abrangente podendo englobar desde os documentos textuais, os vestígios arqueológicos, as representações pictóricas, a história oral, os gestos, dentre outros. (Barros, 2019).

Barros (2019) apresenta discussão entre o termo fonte e/ou documento e para tanto esclarece que a nomenclatura documento era mais comum no século XIX, associando-se a documentos encontrados

nos arquivos e apresentados em uma perspectiva positivista. Entretanto, com a diversificação teórica e metodológica da prática historiográfica o termo ganhou amplitude sendo considerado documento, tanto o texto escrito quanto um objeto. Diante disso, usaremos os termos fontes históricas e/ou documentos com sentidos análogos, representando os vestígios referentes às práticas passadas as quais precisam ser investigadas, analisadas, pois trazem informações de períodos diversos.

Para a análise da história e memória do Ginásio Sagrado Coração de Senhor do Bonfim, foram utilizados, em sua maioria, os documentos encontrados no acervo do CESB. São documentos que podemos considerar como fontes diretas, pois são “testemunhos de uma época ou situação e de outro lado discursos daquela mesma época” (Barros, 2019, p. 32). Entretanto, embora sejam testemunhos e discursos, as circunstâncias e posições ideológicas dos sujeitos que produziram essas fontes, na produção historiográfica, necessitam ser analisadas e problematizadas. Os relatórios foram produzidos por inspetores, com a colaboração dos seguintes envolvidos: diretor, secretário, médico, professores de Educação Física. As correspondências emanam de vários órgãos governamentais, dentre outras fontes que têm como produtores sujeitos de diferentes espaços. Embora sincronicamente localizados, podem manifestar diferentes representações sobre as práticas sociais e educacionais do período, bem como sobre a história institucional em análise.

Na Tabela 2 são apresentados de forma genérica 337 documentos catalogados, referentes ao GSC.

Tipologia	Quantidade
Relatórios de inspeções (anuais, trimestrais, de Educação Física, de verificação de novas instalações).	67
Livros de atas (inscrição para exames de admissão, exames de admissão, matrículas, exames orais, médias finais, provas orais, parciais, finais, grêmio estudantil).	19
Legislação (diários oficiais, portarias, regimentos, decretos).	26
Livros de curso de Educação Física por correspondência.	09
Livro de registro de ponto.	01
Livro de circulares da ASEES.	01
Diário de classe de Educação Física da 4ª série primária	01

do ano de 1969.	
Correspondências (ofícios, circulares, carta, telegrama, comunicações, requerimento, declarações, procuração, recibo, questionário, boletins de informações, calendários dos serviços da Secretaria de Inspeção Secundária.	168
Documentos pessoais, institucionais (certidões, certificados, atestados, diplomas, registro civil, boletim de alunos, autorização para ensinar).	32
Listas/relação de alunos (bolsistas, gratuitos, com contribuição reduzida, que formaram a banda marcial, de alunos da escola gratuita).	13

Tabela 2 - Documentos catalogados do GSC. Tipologia e quantidade

Fonte: Medeiros (2021)

Nota. Esta tabela apresenta um conjunto de documentos catalogados entre os anos de 2020 e 2021.

Dentre os documentos localizados no CESB, as correspondências e os relatórios são os que se apresentam em números mais expressivos.

Os relatórios de inspeções do GSC, eram regulamentados, no ano de sua fundação, através da Portaria 692, de 8 de dezembro de 1942. Entretanto, a Portaria nº 426, de 17 de outubro de 1945, elaborada pela Divisão de Ensino Secundário e aprovada pelo Diretor Geral do Departamento Nacional de Educação, modificou alguns aspectos daquela portaria, trazendo novas normativas referentes aos certificados e às guias de transferências, aos termos de visitas, aos relatórios e às suas formas de preenchimento.

No que concerne aos certificados, a nova Portaria nº 426, de 17 de outubro de 1945, estabelecia os formatos dos certificados de exames de admissão (16 x 22) e de licença ginásial clássica e científica (22 x 33), apontando, dentre outros aspectos, até as características do tipo de papel e tinta que deveriam ser utilizadas, Por exemplo: “tinta preta sobre papel branco, de qualidade e espessura que lhe assegure a necessária durabilidade” (Estados Unidos do Brasil, 1946).

Indicam também determinações para circulação, emissão e recebimento desses documentos, bem como para transferências, apontando que somente poderiam ordinariamente serem realizadas nos períodos de janeiro e fevereiro, salvo os casos excepcionais

elencados no Decreto nº 22.663, de 1933 e art. 190 do Estatuto dos Funcionários Civis da União. Além dessas e outras determinações, a ênfase foi dada na necessidade de assinatura do inspetor em todos os documentos (Estados Unidos do Brasil, 1946).

O segundo aspecto apontado na Portaria nº 426, de 17 de outubro de 1945, referia-se aos termos de visita dos inspetores. O terceiro item, “Dos Relatórios”, apontava a estrutura, os itens e a periodicidade dos relatórios que deveriam ser remetidos a Diretoria do Ensino Secundário (Estados Unidos do Brasil, 1946).

No processo de organização do acervo do Ginásio Sagrado Coração, foram encontrados o total 67 relatórios. Segundo as especificações da Portaria nº 426, de 17 de outubro de 1945, os relatórios seriam trimestrais, datilografados, grampeados, com boletins assinados pelo diretor e inspetor. Os impressos para feitura do relatório deveriam ter 0,22 x 0,33 cm, tudo em duas vias, sendo que uma seria remetida à Diretoria do Ensino Secundário¹⁸⁰ - DES e a outra arquivada no estabelecimento (Estados Unidos do Brasil, 1946). Dentre os relatórios do GSC encontrados, vários não foram assinados. Devido às especificações dessa portaria, podemos supor que são as segundas vias que ficaram na escola. Devido à grande quantidade de folhas, muitas delas não foram assinadas.

Os relatórios deveriam ser remetidos à Diretoria do Ensino Secundário, a partir do último dia de cada trimestre, e teriam diferentes prazos a depender do estado em que se localizavam. No caso da Bahia, eram 45 (quarenta e cinco) dias. Segundo essa portaria, os relatórios teriam uma primeira parte, que conteria as notificações dos termos de visita, e uma segunda parte variável, com os itens apresentados no quadro seguinte (Estados Unidos do Brasil, 1946).

¹⁸⁰A Diretoria do Ensino Secundário era diretamente ligada ao Ministério da Educação e Saúde, regulamentada mediante o Decreto-lei nº 8.535, de 02 de janeiro de 1946. Era composta pelas seguintes seções: prédios e aparelhamento escolar, pessoal docente e administrativo, fiscalização da vida escolar, orientação e assistência, inspeção, registro e serviço auxiliar (Brasil, 1946).

Relatórios	Período	Conteúdos
1º	Janeiro, fevereiro e março.	a) Boletins dos exames de admissão (1ª e 2ª épocas); b) Boletins gerais (1ª e 2ª épocas); c) Boletins anuais por matéria; d) Estatística de aproveitamento; e) Horários; f) Corpo docente em exercício; g) Quadro de matrícula do 1º semestre; h) Boletim de exames de licença, quando houver; i) Boletins dos exames de 2ª época.
2º	Abril, maio e junho.	a) Boletins de médias de exercícios dos meses de abril, maio e junho; b) Quadro de matrícula do 2º semestre; c) Relação dos pontos para a primeira prova parcial; d) Boletins de frequências e aulas dadas no 1º semestre.
3º	Julho, agosto e setembro.	a) Boletins de médias de exercícios dos meses de julho, agosto e setembro; b) Boletins da primeira prova parcial; c) Fichas individuais.
4º	Outubro, novembro e dezembro.	a) Boletins de médias de exercícios dos meses de outubro e novembro; b) Boletins anuais de frequência e aulas dadas; c) Boletins da 2ª prova parcial. d) Relação dos pontos para a segunda prova parcial; e) Boletins de habilitação aos exames de liderança, quando houver.

Tabela 3 - Estrutura dos relatórios trimestrais

Nota. Esta tabela apresenta a estrutura dos relatórios trimestrais do GSM, de acordo com a Portaria nº 426, de 17/10/ 1945. Em *Estados Unidos do Brasil, 1946*.

Na última parte da Portaria, é indicada a forma de preenchimento dos boletins contidos nos relatórios e em seus anexos são modelos das fichas para cada item (Estados Unidos do Brasil, 1946). Nos relatórios do GSC não foram encontrados termos de visitas

anexados aos relatórios, nem livros com essa finalidade. Além disso, os impressos que deveriam ter medidas de 0,22 x 0,33 nem sempre eram em quantidades suficientes, motivo esse que levava os inspetores, às vezes, utilizarem papéis com gramaturas e tamanhos diferentes. Essa atitude ocorreu não somente com as segundas vias anexadas no ginásio, mas também com originais enviados a Inspetoria Seccional, tendo o diretor Antônio de Araújo Aguiar informado ao senhor João Lopes de Leão, da Inspetoria Seccional do Ensino Secundário, que a Agência de Estatística local não dispunha dos modelos de um documento (Ginásio Sagrado Coração, [1964?]).

Em 1951, foi expedida a Portaria Ministerial nº 501, de 19 de maio de 1952, a qual apresentou novas instruções relativas ao Ensino Secundário. Dentre elas, foram apresentadas também indicativos para os relatórios emitidos pelos inspetores. Essa portaria diminuiu a quantidade de relatórios, somente 2 (dois) (Nóbrega, 1952, p. 670-671) com os seguintes itens:

Relatórios	Período Correspondente	Conteúdos
1º	Atividades do ano anterior, do mês de novembro até 31 de março do ano em curso.	<ul style="list-style-type: none"> a) Fichas individuais de alunos concluintes do ginásio; b) Atas de exames de admissão (1ª e 2ª épocas); c) Quadro de matrícula até 31 de março; d) Tabela de contribuições pagas pelos alunos; e) Corpo docente e relação de remuneração paga a estes; f) Estatística de aproveitamento do ano anterior; g) Relação nominal dos alunos matriculados até 31 de março; h) Ata de exame de licença ginásial¹⁸¹, quando houver; i) Cópia de atas de exames especiais¹⁸²,

¹⁸¹ Os exames de licença ginásial tinham sustentação na Lei Orgânica do Ensino Secundário, previsto em seu Artigo 91 e eram destinados aos maiores de dezessete anos que realizaram estudos particulares, fora do regime escolar e almejavam o certificado ginásial (Brasil, 1942).

		quando houver.
2º	Atividades desenvolvidas de abril até 31 de outubro.	“Observações sôbre [sic] as atividades do estabelecimento até 31 de outubro sugerindo o que for julgado conveniente para o maior rendimento escolar” (NOBREGA, 1952, p. 671).

Tabela 4 - Estrutura dos relatórios semestrais

Nota. Esta tabela apresenta a estrutura dos relatórios semestrais, determinado pela Portaria Ministerial nº 501, de 19/05/1952. Em *Vandick Londres da Nóbrega, 1952.*

No ano de 1967, o GSC recebeu do Inspetor Seccional, Dr. Antônio Ernani de Assis Menezes, o Ofício Circular nº 69/67. Em observância ao Artigo 113, parágrafo único do Ofício Circular nº 973, da Diretoria do Ensino Secundário, apresentava novas instruções quanto à remessa dos relatórios para o ano letivo de 1966. Os documentos especificados no Ofício conservam elementos da Portaria nº 426, de 17 de outubro de 1945, e da Portaria Ministerial nº 501, de 19 de maio de 1952, tais como atas de resultados do ano anterior e relação de professores, mas trazem novas solicitações: o plano curricular e a carga horária e as atas referentes ao Art. 99 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDBEN de 1961 (Bahia, 1967).

Além da documentação localizada no acervo do CESB sobre o GSC, foram consultadas várias outras fontes com destaque para o Livro Tombo do acervo da Diocese de Bonfim, que, por meio de seus representantes, gentilmente cederam acesso a esse importante documento. Ele esclarece o processo de fundação do ginásio, bem como a atuação dos irmãos Maristas e ginasianos na dinâmica da sociedade bonfinense.

¹⁸² Os exames especiais eram exames de adaptação destinados a alunos que realizaram curso no estrangeiro ou mudança de curso no ensino secundário. Ex. clássico para científico (Brasil, 1942).

3. Arquitetura como um programa de ensino

Escolano Benito (2001) aponta que a arquitetura dos prédios indica um programa de ensino. Em consonância com essa afirmação e com o fato de que a arquitetura do Ginásio Sagrado Coração ganhou notas 10 em vários itens no relatório de verificação das novas instalações, pode-se deduzir que esse programa arquitetônico convergia com os pressupostos científicos e higienistas, guardando, até os dias atuais, a imponência daquele período. Localizado no centro da cidade, em área nobre, o GSC, com suas imponentes palmeiras até os dias atuais, registra as marcas de uma instituição projetada para o acolhimento com o máximo de conforto e requinte.



Figura 3 - Fachada do Ginásio Sagrado Coração

Nota. Esta figura mostra as novas instalações do GSM. Em *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (1957).

O edifício do GSC possuía as seguintes instalações: salas de aula, salas especiais, (auditório, biblioteca, sala de Geografia, de Ciências, de Desenho, dos professores e da administração - diretoria, secretaria e tesouraria), gabinete médico biométrico, refeitório, dormitórios, farmácia, cozinha, despensa, banheiros, rouparia, lavanderia, gabinete dentário, vestiário, 22 chuveiros individuais, capela, sacristia. Além desses espaços, o GSC contava com uma área livre de 8.400m². Magalhães (2004) afirma que

A disposição arquitetônica dos prédios, a distribuição e ordenação dos espaços, a orientação estética, a acessibilidade, influenciam o cotidiano educacional, quanto à materialidade e à funcionalidade, mas também afetam as representações e os modos de estar, vivenciar, relacionar-se, referenciar e projetar por parte de todos os membros de uma comunidade educativa (Magalhães, 2004, p. 144).

A magnífica estrutura física do GSC, o primor de suas instalações, foi elogiada no relatório de 1951 pelo inspetor Othoniel Almeida Moura. O atendimento às normativas vigentes referentes aos padrões de construção, dadas as notas obtidas, foi rigorosamente seguido. Aspectos relacionados à luminosidade, à ventilação, à segurança e à higiene dos espaços são constatados no relatório de Othoniel e podem ser verificados na figura 5 a qual registra uma das áreas cobertas destinadas ao abrigo e recreio dos alunos. As áreas cobertas destinadas ao recreio e abrigo dos alunos totalizavam 720m² e obtiveram nota 10 (dez) no relatório.



Figura 4 - Vista interna do GSC

Nota. Esta figura mostra a vista interna (Pátio interno; à direita parte da segunda pequena varanda). Em *Ginásio Sagrado Coração* (1951). Reproduzido com permissão.

A imponente estrutura do GSC influenciava tanto o cotidiano educacional, quanto a dinâmica da cidade. Seus espaços foram ao longo dos anos não somente visualizados, mas usufruídos pelos alunos do Ginásio do curso primário, do curso de admissão, da escola noturna gratuita, da escola de corte costura, pelos paroquianos da Igreja Católica na realização de eventos, nas missas na capela, no acesso ao Cine Ginásio. Certamente, cada um desses grupos que tiveram a oportunidade de utilização de seus espaços, bem como os que só ouviam falar ou visualizavam sua estrutura, foram construindo uma identidade cultural e educacional da instituição. Ao salientarmos que a instituição estava ligada à Igreja Católica, então os valores ligados a ela eram cultivados.

4. Arquitetura das salas especiais

Em virtude da mudança de endereço, de sua sede provisória para sua sede própria, foi elaborado o Relatório de verificação das novas instalações do Ginásio Sagrado Coração, em 1951. Em consonância com a Portaria nº 375, de 16 de agosto de 1949, constavam classificados, na Divisão V desse relatório, os espaços como salas especiais: o auditório, a biblioteca, a sala de Geografia, de Ciências, de línguas vivas, de Desenho, de Trabalhos Manuais, dos professores e da administração. Para cada uma dessas salas, a Portaria nº 375 definia minuciosamente as medidas mínimas aceitáveis, os materiais indispensáveis ao seu funcionamento e o parâmetro para a atribuição de notas (Nóbrega, 1952, p. 390-397).

Segundo a Portaria, o auditório deveria comportar dois terços do limite máximo de alunos matriculados, possuir palco fixo e mobiliário apropriado (Nóbrega, 1952, p. 390). No período de verificação das novas instalações, o inspetor Othoniel Almeida Moura não atribuiu nota ao auditório, pois se encontrava em construção, entretanto, em observância a essa portaria, podemos afirmar que, quanto a capacidade em verificações posteriores, a classificação foi excelente, visto que a sua dimensão era de 26m x 10m. O palco foi posteriormente construído e o mobiliário era apropriado, composto por 320 cadeiras em madeira, distribuídas em 20 fileiras de cada lado do auditório. Cada fila com 8 cadeiras, utilizadas na época do Ginásio.

Tudo conservado até os dias atuais. Esse auditório foi de muita importância para a cidade. Nele funcionou o Cine Ginásio.



Figura 5 - Auditório e Cinema do GSC

Nota. Esta figura mostra o auditório onde eram exibidas seções de cinema. As cadeiras e o piso são originais. **Em** *Acervo pessoal de Virgínia Pereira da Silva de Ávila* (2019). Reproduzido com permissão.

No que se refere à biblioteca, deveria dispor de estantes para livros, acomodações para leitura, com pelo menos 23 lugares, catálogos, obras gerais, livros didáticos, científicos, literários, revistas educativas, no mínimo 5 exemplares de livros didáticos indicados pelos professores. A nota máxima estaria condicionada, além de boas instalações, possuir 1.000 volumes, “criteriosamente escolhidos” (Nóbrega, 1952, p. 390). No ano de 1947, a biblioteca do Ginásio contava com 600 volumes para professores e 250 volumes para alunos (Bahia, 1947). No ano de 1950, já possuía 2.058 obras (Brasil, 1951). No relatório de 1951, a biblioteca obteve nota 7 e somou 42 pontos. Possivelmente, a nota foi em virtude de se encontrar em instalações provisórias. Embora tenha obtido apenas nota sete, o inspetor declara que “dispõe o ginásio de uma bem-organizada biblioteca, ao acesso do corpo docente e discente” (Ginásio Sagrado Coração, 1951).



Figura 6 - Biblioteca (sala e estantes provisórias)

Nota. Esta figura mostra a organização provisória da biblioteca. Em *Ginásio Sagrado Coração* (1951). Reproduzido com permissão.

Quanto às salas especiais de Geografia e de Ciências, obtiveram, respectivamente, as notas 8, 5 e 7.

O GSC não dispunha de sala de línguas vivas. Obteve nota 1 e somou 60 pontos. A Portaria nº 375, de 16 de agosto de 1949, estabelecia que a avaliação dessa sala deveria considerar os padrões das salas de aula comuns: área, forma, isolamento, quadros negros, pintura, área de iluminação, disposição das janelas, acústica, carteiras, móveis diversos. Ao item, móveis diversos poderiam somar mais pontos, se o Ginásio possuísse “qualquer material de ornamentação dos conhecimentos das civilizações estrangeiras cuja línguas são estudadas” (Nóbrega, 1952, p. 390). Esses itens e suas respectivas pontuações eram:

Vitrola ou aparelho equivalente (toca-disco) – 125
Aparelho cinematográfico – 125
Coleção de livros franceses – 60
Coleção de livros ingleses e americanos – 60
Coleção de discos em inglês – 30
Coleção de discos em francês – 30
Coleção de filmes franceses – 40
Coleção de filmes ingleses e americanos – 40
Coleção de cartões postais e gravuras (mínimo de 50 diferentes para cada língua) – 40 (Nóbrega, 1952, p. 391).

A sala de Desenho foi a segunda sala especial a obter melhor pontuação, nota 9. Não atingiu a nota máxima em virtude da ausência de alguns materiais didáticos na coleção de sólidos geométricos, modelos arquitetônicos e modelos anatômicos. A portaria estabelecia as seguintes pontuações: área, iluminação e material de desenho – 100 pontos para cada um desses itens, coleção de sólidos geométricos e coleção de modelos anatômicos – 40 pontos cada item e coleção de motivos arquitetônicos – 20 pontos (Nóbrega, 1952, p. 396). Importante destacar que o item material de desenho obteve nota máxima, 100 pontos, embora a portaria recomendasse mesas individuais com pranchas deslizantes. A fotografia afixada no anexo 42 apresenta com carteiras duplas.

Embora não possuísse espaço físico, os materiais disponíveis para a sala especial de trabalhos manuais possibilitaram nota 5. Em consonância com a portaria, os materiais deveriam ser em quantidade suficiente para o trabalho simultâneo de 15 alunos e a nota seria atribuída observando também a qualidade (Nóbrega, 1952, p. 396).



Figura 7 - Sala de Desenho

Nota. A fotografia mostra a sala de desenho, com mobiliário e alguns tipos de réguas afixadas nas paredes. Em *Ginásio Sagrado Coração* (1951). Reproduzido com permissão.

Das salas especiais, as da administração foram as únicas que obtiveram nota 10. Para a administração, eram disponibilizadas três salas: uma para a direção, outra para a tesouraria e a terceira para a secretaria e inspetoria. No período de emissão do relatório de verificação, as salas não tinham sido inauguradas, mas, mesmo assim, a esses espaços foram atribuídas a nota máxima. A sala provisória da administração contava com dois fichários, arquivo, máquinas de escrever e mimeógrafo, mesas, um *bureau* e duas escrivaninhas (Ginásio Sagrado Coração, 1951).

5. Relação escola-comunidade

A presença do Ginásio na cidade e sua relação com a Igreja Católica aproximava essa instituição não somente da elite bonfinense,

mas de todo o povo da cidade. Na inauguração oficial, realizada na tarde de 01 de outubro de 1944, estavam presentes “o Ir. Bispo, o Revm^o. Vigário, o Irmão João Xavier Court, o diretor, Irmão Edgar, autoridades, colégios, muito povo etc., foi bentar¹⁸³ a imagem do Sagrado Coração de Jesus, patrono do Ginásio Sagrado Coração” (Diocese de Bonfim, 1942-1992, p. 8).

Durante os 26 anos de funcionamento da instituição, a participação dos alunos nas atividades da Igreja foi mencionada no Livro Tombo da Diocese de Bonfim, inclusive já no primeiro ano de funcionamento, em 1945. Ao receber a notícia do fim da 2^a guerra, as comemorações da Igreja incluíam missa solene e “finalizando o Ginásio, Educandário, as escolas fizeram solene desfile pelas ruas da cidade cantando os seguintes hinos: “Fibra de herói”, “Nossa terra batizada”, “Hino a Bandeira e Canção do Soldado” (Diocese de Bonfim, 1942-1992, p. 10).

A visibilidade dos ginasianos pela comunidade, em geral, verificava-se de maneira muito intensa na participação em eventos e nas comemorações festivas da igreja. Também em 1945, na Semana de Cristo Rei, realizada em outubro, registra-se a participação do ginasiano Álvaro Ferreira dos Santos lendo poema na solenidade de abertura dessa semana. Na recepção do 3^o bispo Mons. José Alves Trindade, em 1949, os ginasianos, juntamente com o vigário, o prefeito, o juiz, os representantes da Câmara Municipal, associações religiosas, o clero, as alunas do educandário, representantes das capelas e de várias paróquias, foram recepcionar o bispo na estação, as dez horas da noite (Diocese de Bonfim, 1942-1992).

Os ginasianos acompanhavam as procissões. Exemplo disso, nas celebrações de Corpus Christi, datada de 16 de junho de 1949, quando em solene procissão guiada pelo Ir. Bispo Diocesano, eles marcaram presença juntamente com o clero paroquial, os Irmãos Maristas, as Irmãs Sacramentinas, as alunas do Educandário e grande número de fiéis (Diocese de Bonfim, 1942-1992).

Os ginasianos também tiveram presença registrada, em 1951, na “primeira festa de Nossa Senhor D’Assunção após a proclamação solene do Dognia, foi celebrada com missa solene, assistida pelos

¹⁸³ O mesmo que abençoar.

ginasianos e pelas alunas do Educandário Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento” (Diocese de Bonfim, 1942-1992, p. 46). As missas não eram apenas assistidas, mas tinham participação efetiva do coro do Ginásio Sagrado Coração (Diocese de Bonfim, 1942-1992).

Outras vezes, as missas eram realizadas na capela do próprio Ginásio, a exemplo do que ocorreu em 17 de abril de 1966. Integrando os colégios religiosos da cidade, em favor da Campanha da Fraternidade, foi realizada a Missa da Fraternidade, com os alunos do Ginásio e as alunas do Colégio das Sacramentinas. Nessa celebração, os estudantes dos dois estabelecimentos participaram do ofertório levando seus donativos ao altar (Diocese de Bonfim, 1942-1992).

De 25 a 29 de setembro de 1966, nas dependências do Ginásio, foi realizado o Curso de Catequese. Em 1º de novembro de 1966, o Ginásio foi a sede do Congresso Legionário. Esse congresso reuniu várias pessoas da cidade e do interior do município. Em 20 de outubro de 1968, a abertura da Semana Eucarística ocorreu na quadra esportiva do Ginásio. De 20 a 28 de setembro de 1969, foi realizada a 1ª Semana da Bíblia. No dia 22, uma segunda-feira, ocorreu no Ginásio a entronização da Bíblia, às 10h, e, às 19h, pregações e projeção de slides bíblicos (Diocese de Bonfim, 1942-1992). Essas e outras atividades foram registradas no 2º Livro do Tombo da Diocese de Bonfim e eram comuns no Ginásio Sagrado Coração.

As atividades empreendidas pela Igreja Católica interferiam na dinâmica educacional do GSC, a exemplo dos eventos realizados em 1966 nas dependências da escola. Ainda que o espaço do Ginásio fosse suficiente para abrigar concomitantemente todas as atividades, percebe-se que a entronização da Bíblia ocorreu às 10h, possivelmente reunindo os alunos e as demais pessoas que participavam das comemorações dessa semana, que, certamente, eram todos os paroquianos.

Os ginasianos e o espaço do Ginásio estavam em consonância com as atividades sociais da Igreja Católica e, conseqüentemente, a visibilidade da instituição escolar e educacional se ampliava na cidade. O jornal *A Tarde*, na edição de 17 de janeiro de 1968, na coluna Vida Católica, a qual teve como redator padre Manoel Soares, teceu elogios ao Ginásio Sagrado Coração e ao Educandário das Irmãs Sacramentinas, que “mantêm em forma seus acreditados

estabelecimentos, sempre disputados pelas famílias locais e das redondezas” (A Tarde, 1968).

A estreita relação da Igreja Católica com o ginásio se confirma também no fato de ter ocorrido empréstimos como o que foi citado em 1947 no Livro do Tombo da Igreja de um harmônio da Catedral para “*ad usum*” no ginásio, bem como de uma grade torneada (Diocese De Bonfim, 1942-1992).

As informações contidas no relatório do Inspetor Federal Arlindo Amado (1959) afirmando a atuação regular das associações de caráter religioso que funcionavam no GSC convergem com os relatos registrados no Livro Tombo (1942-1992). Além disso, tudo indica que esta relação se estendeu até o período em que a instituição foi vendida ao governo estadual baiano.

Certamente, a participação dos ginásianos nas festas da Igreja Católica, nas procissões, nas recepções de autoridades religiosas, nas missas, dentre outros eventos, era motivo de muita visibilidade social e deveria despertar o desejo em muitos jovens de lá estudarem.

Os alunos do GSC se tornavam perceptíveis à sociedade bonfinense também através das apresentações da banda marcial. A participação da banda em eventos da instituição foi relatada pelo diretor Ir. Abel Pereira, em 1958, ao declarar que “integrando a formação dos alunos, organiza o corpo docente, festas esportivas, campeonatos inter-séries, nas diversas modalidades esportivas, jogos olímpicos, competições, desfiles patrióticos, sabiamente dirigidos pela banda escolar” (Ginásio Sagrado Coração, 1958).

A banda marcial do Ginásio Sagrado Coração se apresentou na cidade de Miguel Calmon, sobre a orientação do professor Antônio de Matos e o tenente João Rios como maestro de acordo com relato no livro de Luís Alves dos Santos Filho (Santos Filho, [200-?]).

Em 1954, a banda marcial dispunha de 18 cornetas e 14 tambores (Ginásio Sagrado Coração, 1954). Em 1957, acrescentaram mais 4 tambores e um bombo (Ginásio Sagrado Coração, 1957). No ano de 1960, no relatório de Educação Física é registrado que “o Ginásio Sagrado Coração, dispõe de uma Banda Marcial bem montada para os desfiles da juventude, constando de: Cornetas, Tambores e Bombos. Tubas, Clarins e Taróis” (Ginásio Sagrado Coração, 1960). Por meio da evolução da quantidade de instrumentos da banda marcial, percebe-se que o GSC investia nessa área. Além disso, a quantidade de desfiles

registrados anualmente nos relatórios da instituição é significativa. Em 1966, a banda do Ginásio Sagrado Coração era composta por 31 rapazes das diferentes séries: eram 9 do 4º ano, 5 do 3º, 11 do 2º e 6 do 1º ano (Ginásio Sagrado Coração, 1966).

A visibilidade dos irmãos da ordem Marista e de seus alunos não se restringiam aos eventos e comemoração da Igreja Católica, nem aos desfiles da banda marcial. Desde a fundação do GSC, vários documentos registram o funcionamento de escola gratuita noturna vinculada a ele, direcionada a adultos analfabetos. Seguindo os preceitos que originaram a Ordem Marista, desempenhavam também o trabalho comunitário. No ano de 1947, a matrícula na escola noturna mantida pelo GSC foi de 42 alunos (Ginásio Sagrado Coração, 1947b). Nesse ano, a escola era denominada pelo diretor Irmão João X. Court, Escola São José. O Ginásio custeou Cr\$ 1.500,00 (mil e quinhentos cruzeiros) de material didático (Ginásio Sagrado Coração, 1947a).

Em Ofício datado de 16 de junho de 1958, o irmão Abel Pereira declara que a escola anexa ao Ginásio, em seu curso noturno primário, inteiramente gratuito, atendia número superior a 115 alunos entre meninos e homens adultos, que recebiam da associação religiosa material escolar, além de, ao final do ano letivo, roupas e presentes. Declarou também que não recebia nenhum auxílio para manutenção dessa escola, bem como não existindo na instituição dividendos de lucros ou de auxílios com outras entidades (Ginásio Sagrado Coração, 1958). O GSC não recebia recursos, mas recebia a isenção de imposto sobre o funcionamento do Cine Ginásio.

A quantidade de alunos informada nos documentos de 1958 não é exata. Entretanto, os números se aproximam do que foi registrado no quadro geral de matrículas de 1959, que apontava 148 alunos (Ginásio Sagrado Coração, 1959). Já em 1961, o quadro geral de matrículas indica que a escola gratuita primária noturna possuía 156 alunos.

Além da escola gratuita, funcionava anexa ao Ginásio Sagrado Coração uma Escola de Corte e Costura. Essa escola obteve certificado de registro em 14 de julho de 1966 e estava ligada ao Ensino Profissional (Bahia, 1966). Nas fontes examinadas, constam atas de exames de corte e costura do curso Deputada Nely Novais.

A instituição escolar vivia e abrigava as contradições e conflitos presentes na sociedade. Exemplo disso é o fato de que havia somente

um negro em uma das turmas do GSC, mesmo sendo a Bahia um dos estados brasileiros com maior quantidade de negros e a cidade de Senhor do Bonfim possuindo um distrito e um povoado com população quilombola. De forma velada ou explícita, as questões sociais, educacionais e políticas, macro e micro se entrelaçam numa dinâmica constante, cujas tradições são refutadas ou reforçadas e as práticas educacionais estarem se consolidarem.

Nesse contexto, a pesquisa da história das instituições escolares é de grande importância para a compreensão do avanço do processo educacional, para a compreensão do tipo de homem a ser formado nos diferentes períodos históricos, bem como para compreender a evolução do processo histórico local e nacional.

No contexto da trajetória de desenvolvimento do ensino secundário no município de Senhor do Bonfim, é interessante percebermos que, durante a primeira metade do século XX, só funcionaram ginásios particulares, o Educandário Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento e o Ginásio Sagrado Coração. Essas instituições, principalmente o GSC, apresentavam uma estrutura física capaz de comportar uma quantidade de alunos muito maior do que atendia.

6. Considerações finais

A história e memória do GSC foi salvaguardada mediante a conservação de seus documentos. Isso revela a importância da preservação dos documentos escolares e a necessidade de constituição de arquivos escolares permanentes, organizados e acessíveis. A história das instituições, a História da Educação poderá ser mais bem explicada, esclarecida à medida que, utilizando fontes diversas, os historiadores possam fazer o paralelo entre o instituído e o instituinte.

A história do GSC se entrelaça com a história da cidade. Desde sua origem, a igreja teve papel primordial para a instalação do Ginásio em Senhor do Bonfim. A colaboração da elite local, bem como a relação dos dirigentes da instituição, com os dirigentes políticos em âmbito local, estadual e nacional, possibilitou ao GSC muitos auxílios e subvenções, características das políticas empreendidas no período, que priorizavam a educação particular em detrimento da pública.

O Ginásio Sagrado Coração representou um marco no desenvolvimento educacional na cidade de Senhor do Bonfim. Em um

período que a instrução era destinada a poucos, o Ginásio se destacava no contexto local e estadual, sendo um dentre os 17 ginásios do Estado. Seu quadro docente composto por irmão Maristas de diferentes nacionalidades, seus médicos que também tinham cargos eletivos, seus professores de Educação Física ligados a instituições estaduais (Tiro de Guerra), atrelados ao desenvolvimento educacional de seus alunos, imprimiam à instituição enorme prestígio social.

A existência do ginásio movimentava a economia local. Eram necessários funcionários de apoio para manutenção da instituição. Professores leigos lá trabalharam. O comércio era estimulado, fosse para compra de materiais escolares, farmacêuticos, de sapatos, do fardamento, no oferecimento de serviços de barbeiro, de assistência médica, dentária, conserto de calçados, de correios, lavagem de roupa, hotéis para família de alunos que residiam fora da cidade, dentre outros.

Socialmente, os alunos participavam ativamente dos eventos da Igreja Católica. O Ginásio, por meio do Centro Manoel Novais, ofertava o curso de corte e costura. Culturalmente, o Ginásio se destacava mediante seu Cine Ginásio, por meio das atividades do Grêmio Estudantil, da participação nos desfiles cívicos, nas apresentações da banda marcial, nas atividades, possivelmente desenvolvidas no Clube Lútero- Desportivo.

Embora de caráter elitista, através da escola gratuita, o GSC desempenhou importante papel também na alfabetização dos adultos. Apesar das fontes localizadas não registrarem o quantitativo total atendido por essa escola, dos oito anos que há registros nos quadros gerais de matrícula, somam-se 824 alunos, fato que indica também a ineficiência da educação primária pública oferecida no município.

Esse fator, atrelada a inexistência de ginásio público na cidade e a exigência legal do exame de admissão, tornava o curso ginásial ainda mais elitizado. Aos que não podiam pagar, restava a concorrência para conseguir bolsas de estudos, sendo que, para alcance destas, há indícios de influência política, tanto para indicação da participação no exame de admissão, quanto na indicação de alunos para as bolsas ofertadas no ginásio. A concretização do sonho de acesso da população, em geral, ao curso ginásial, somente se efetivou a partir da promulgação da Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971, com a extinção dos exames de admissão. No caso da comunidade bonfinense, com a

transformação do Ginásio Sagrado Coração em Colégio Estadual Senhor do Bonfim.

O rigor no cumprimento da legislação é outro ponto a ser destacado. Os inúmeros registros de atas de provas, exercícios, boletins de notas, boletins de realização de sessões de Educação Física, registros de datas de exames médicos biométricos e de várias outras atividades desenvolvidas são indicativos que o Ginásio observava essa questão.

A estrutura física do Ginásio, suas amplas, seguras e confortáveis instalações, os equipamentos das salas especiais, sua biblioteca, a pomposidade arquitetônica, possivelmente alimentou muitos sonhos dos desejosos de uma educação que alcançasse a todos. As apropriações e as subjetividades desenvolvidas, a partir da existência da instituição, com certeza eram divergentes entre os que lá estudavam e os que desejam estudar nesta instituição. Nessa perspectiva, essas diferentes apropriações e subjetividades podem ter contribuído para o processo da venda do GSC e, conseqüentemente, para o nascimento do Colégio Estadual Senhor do Bonfim.

Dentre os documentos encontrados no GSC, nenhum registra os reais motivos do encerramento das atividades da instituição na cidade, mas é fato que o processo nacional de expansão do ensino público era percebido em Senhor do Bonfim. Outras instituições de ensino secundário, na década de 1960, já se instalavam na cidade com apoio da sociedade bonfinense.

A documentação do Ginásio Sagrado Coração é constituída de fontes com vasto potencial para futuras investigações. Dos documentos localizados, não foram explorados os livros do curso de Educação Física por correspondência, as atas de exames orais, de provas parciais e finais, os registros de médias de exercícios, a estimativa de aprovação, a reprovação por disciplina, o abandono, o perfil dos alunos relacionando a procedência geográfica, a faixa etária ao longo dos anos, os destinos dos alunos que por lá passaram. Além disso, não foram abordadas de forma específica as circulares da ASEES, as disciplinas escolares, os conteúdos trabalhados nas diferentes séries.

Bibliografia

A Tarde, Jornal. (1968). edição de 17 de janeiro, coluna Vida Católica, redator padre Manoel Soares.

Bahia (1947). Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia. *Estatística anual do Ensino primário geral*. 22 de jul. 1947. [Respondido por Urbano Roberto – secretário do GSC]. Bahia: Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia.

Bahia. (1966). Secretaria de Educação e Cultura. (1966). *Certificado de registro do estabelecimento particular*. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura.

Bahia. (1967). Secretaria de Educação. *Ofício circular nº 69/67*. Salvador, 1967. Assunto: informações referentes a remessa de relatórios. Salvador: Secretaria de Educação.

Barros, José D'Assunção. (2019). *Fontes Históricas*: introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis, RJ: Vozes.

Brasil. *Decreto-lei nº 4.244, de 9 de abril de 1942*. (1940-1949). Lei Orgânica do Ensino Secundário. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4244-9-abril-1942-414155-publicacaooriginal-1-pe.html>

Brasil. *Decreto-Lei nº 8.535, de 2 de janeiro de 1946*. (1946). Passa a Diretorias subordinadas imediatamente ao Ministério da Educação e Saúde as Divisões de Ensino Superior, Ensino Secundário, Ensino Comercial e Ensino Industrial do Departamento Nacional de Educação, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8535-2-janeiro-1946-416422-publicacaooriginal-1-pe.html>.

Brasil. (1951). Ministério da Educação e Saúde. *Estatística de ensino elementar, médio e superior*. Senhor do Bonfim, 30 de abril. [Rascunho, assinado e datado]. Rio de Janeiro: MEC.

Centro de Estudos Maristas/CEM. [2021?]. *120 anos da chegada dos Maristas ao Brasil*. Ribeirão Preto: Colégio Marista Champagnat. <https://marista.edu.br/imprensa/?p=4163>

Colégio Marista Champagnat. [2021?]. *História*. Ribeirão Preto: Colégio Marista Champagnat. <https://champagnat.colegiosmaristas.com.br/sobre-o-colegio/historia/>

Conselho Internacional de Arquivos. *ISAD (G): norma geral internacional de descrição arquivística*. (2000). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/isad_g_2001.pdf

Diocese de Bonfim. *Livro Tombo da Diocese de Bonfim*. (1942-1992). Bahia: Senhor do Bonfim, BA.

Escolano Benito, A. (2001). A arquitetura como programa. In A. Frago, A. Escolano, *Currículo, espaço e subjetividade: a arquitetura como programa*. Rio de Janeiro: DP&A.

Estados Unidos do Brasil. *Diário Oficial*. 8 de janeiro de 1946. Suplemento ao nº 6. Portaria nº 426 de 17 de outubro de 1945. Rio de Janeiro: Estados Unidos do Brasil, 1946.

Ginásio Sagrado Coração. (1947a). *Ofício*. Senhor do Bonfim, BA, 25 de jul. de 1947. Assunto: pedido de subvenção e auxílio especial para construção do Ginásio, encaminhado a Colombo Spinola, Diretor do D.A.S. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1947b). *Ofício*. Senhor do Bonfim, BA, 07 de set. de 1947 Assunto: pedido de auxílio especial para construção do Ginásio, encaminhado ao deputado Antônio Gonçalves. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1951). *(Relatório de verificação das novas instalações do Ginásio Sagrado Coração)*. Senhor do Bonfim, 13 de ago.

de 1951. [Preenchido por Othoniel Almeida Moura – Inspetor Federal]. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1954). Relatório Escolar do ano letivo de 1953. Senhor do Bonfim, 27 de abril de 1954. [Preenchido por Othoniel Almeida Moura – Inspetor Federal]. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1957). *Relatório de Educação Física*. Senhor do Bonfim, 13 de abril de 1957. [Preenchido por Arlindo Amado – Inspetor Federal]. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1958). *Ofício*. Senhor do Bonfim, BA, 16 de jun. de 1958. Assunto: solicitação de isenção de imposto de renda. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1959). Relatório do Ginásio Sagrado Coração. Senhor do Bonfim, 29 de abril de 1959. [Preenchido por Arlindo Amado – Inspetor Federal]. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1960). Relatório de Educação Física de março de 1959. Senhor do Bonfim, 30 de março de 1960. [Preenchido por Ir. Antônio de Araújo Aguiar – Diretor do GSC e Arlindo Amado – Inspetor Federal]. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. [1964?]. *Ofício*. Senhor do Bonfim, BA, s/d. Assunto: comunicação do Diretor Antônio de Araújo Aguiar a João Lopes de Leão da indisponibilidade de documentos na Agência de Estatística local. Resposta ao telegrama 209/64. Bahia: Senhor do Bonfim.

Ginásio Sagrado Coração. (1966). *Lista de alunos que formarão a banda marcial do ginásio neste ano letivo de 1966*. Senhor do Bonfim, BA, 21 de jul. de 1966. Bahia: Senhor do Bonfim.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (1957). *Ginásio Sagrado Coração dos Irmãos Maristas*. Bahia: Senhor do Bonfim, BA, 1 fotografia. <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=432880&view=detalhes>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (1958). *Monografia Senhor do Bonfim - Bahia*. Bahia: IBGE. Coleção de monografias, nº 174. https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/113/col_mono_n174_senhordobonfim.pdf. Acesso em: 10 set. 2021.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística MAPS. [2021?]. *Mapa político da Bahia*. Bahia: IBGE. <https://portaldemapas.ibge.gov.br/portal.php#mapa108>

Machado, Paulo B. (2007). *Notícias e saudades da Villa Nova da Rainha, aliás Senhor do Bonfim*. Salvador: EDUNEB, 217 p.

Magalhães. Justino. (2004). *Tecendo nexos: história das instituições educativas*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco.

Nóbrega. Vandick L. da. (1952). *Enciclopédia da Legislação do Ensino*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais.

Panelas, Oliveira de. (2002). *Os Maristas na Bahia (em cordel)*. Recife: Edições Bagaço, 114 p.

Peralva, Antônio Passos Gonçalves. (1949). *Licenciados*. 1 álbum (34 fot.): capa de madeira. Acervo particular.

Santos Filho, Luiz Antônio. [200-?]. *Lembranças, Bonfim e eu: fragmentos de saudade*. Jacobina, BA: Gráfica Radami.

Narrativas, reflexões e teorizações: uma possível museologia para assentamentos de reforma agrária¹⁸⁴

Leonardo Giovane Moreira Gonçalves

Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4251-4806>

Rosângela Custodio Cortez Thomaz

Universidade Estadual Paulista, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7118-0000>

1. Introdução

As circunstâncias museais situam e contextualizam um museu em seu lugar físico, histórico, cultural e social, o que é válido principalmente para um museu comunitário. Sublinhamos nesse contexto a participação de coletivos, grupos identitários e segmentações culturais e sociais, ou seja, a legitimidade do museu pelos seus atores sociais interessados e implicados em dada realidade empírica única e inquestionável.

É necessária a atenção sobre o espaço patrimonial, que gradativamente, por meio de pesquisas, vem provocando reflexões sobre a mudança da infraestrutura cultural. Esta mudança supõe transformar o seu papel histórico, que deve estar centrado principalmente na conservação, estudo e difusão do patrimônio. Este espaço não deve agir apenas como um depósito de bens culturais para

184 Capítulo derivado da dissertação de mestrado: “Nova Museologia, Museologia Social e colaboração: em discussão o museu dos assentamentos de reforma agrária de Rosana (São Paulo, Brasil)” (Gonçalves, 2021), apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia (PPGMus-USP).

conservá-los e apresentá-los, seguindo critérios clássicos, mas atingir um certo grau de legitimidade sociocultural nas sociedades atuais.

O espaço museal deve alcançar algum tipo de conexão, de inter-relação com o público, de identidade de pessoas e grupos culturais, com sua história e memória, bem como o de poder destes de intervir na tomada de decisões no que lhes diz respeito.

Entendemos a dificuldade de circunscrever neste texto, as circunstâncias museais do locus de estudo e as dinâmicas políticas, econômicas, sociais e culturais que subsidiam esta discussão em torno do museu comunitário dos assentamentos. De modo geral, nos referimos a um grupo de pessoas de quatro assentamentos de reforma agrária do município de Rosana/SP (Gleba XV de Novembro, Nova Pontal, Bonanza e Porto Maria), vem dialogando sobre as possibilidades da constituição de um museu comunitário.

O município de Rosana está localizado no Pontal do Paranapanema, região do extremo oeste do estado de São Paulo. A configuração socioespacial do Pontal foi influenciada pelo desmatamento, genocídio indígena, ocupação ilegal de terras, grilagem e instalação de usinas hidrelétricas, foram mais de 100 anos de violência social e ambiental. (Sobreiro Filho, 2012). Mais recentemente, a partir da década de 90, a região testemunhou os movimentos sociais pela reforma agrária e a conquista de mais de cento e dezessete assentamentos em todo o Pontal do Paranapanema, que ainda é foco de lutas e carente de políticas públicas que democratizem o acesso à terra (Feliciano, 2020).

A circunstância museal que envolve a discussão localmente situada, para contribuir com a teorização de processos de museus comunitários na ótica da Museologia Social, compreende uma região marcada historicamente pela violência, ilegalidades, ora ausência e ora presença do Estado em torno da posse e do uso da terra, hierarquias socioeconômicas discriminatórias, abandono dos trabalhadores das usinas “à sua sorte”, privações de direitos, lutas por direitos fundamentais e universais, organização em torno de lutas, movimentos sociais organizados, ocupações de terras e acampamentos, reivindicações, preconceitos e discriminações, reforma agrária, conquista dos assentamentos e de lotes, trabalhos para obtenção de renda, serviços, organizações comunitárias, luta atual por melhores condições de vida etc.

Estes fatores, somados a catalogação de cinquenta e cinco objetos (doados e emprestados pelos assentados), duzentos registros fotográficos e o documentário “Da estrada para o Lote”, que retrata a história e a memória destas pessoas, dados e conhecimento compartilhado com a comunidade integrante da pesquisa e convidados, durante a realização do evento “Colóquio sobre os saberes, fazeres e dizeres do campo”.

O processo de reflexão sobre o museu dos assentamentos foi dividido em algumas etapas, segundo as pesquisas realizadas: de 2014 a 2018 realização de um ciclo de inventário patrimonial¹⁸⁵, por meio da metodologia de história oral, com vinte e sete pessoas assentadas dos quatro assentamentos do município de Rosana (Gonçalves, 2018); em 2018, fechamento do ciclo de inventário com a realização do “Colóquio sobre os saberes, fazeres e dizeres do campo”, com exposição, exibição de documentário e mesas de discussão na Universidade Estadual Paulista (Unesp), Campus de Rosana, com as pessoas participantes da pesquisa, comunidade acadêmica e poder público municipal (Moreira-Gonçalves & Thomaz, 2021); em 2019, início da pesquisa de mestrado¹⁸⁶ com o objetivo de entender, teórica e metodologicamente, como um museu comunitário, na ótica da Museologia Social, se organiza em contextos onde ele se faz necessário para a reafirmação de grupos e segmentações sociais (Gonçalves, 2021).

As questões aqui trazidas para discussão partem de uma série de interações, dentro do método da colaboração, entre o pesquisador e dez assentadas que participaram da pesquisa de mestrado (2019-

¹⁸⁵ O ciclo do inventário foi possível por meio das Iniciações Científicas: “Patrimônios e lazeres turísticos: o Museu do Assentado no Município de Rosana/SP”, sendo esta financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (2015-2016); e a segunda intitulada: “Turismo cultural rural: o Museu do Assentado no Município de Rosana/SP”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (Processo 17/05615-4) (2017-2018), com orientação da professora Rosângela C. C. Thomaz.

¹⁸⁶ Realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo: 2019/18045-7, com orientação da professora Marília X. Cury.

2021). Mediante procedimentos metodológicos, o capítulo traz um recorte de um intenso processo de trocas com as assentadas, sobre as possibilidades, conceituações e ideias para um museu dos assentamentos de reforma agrária de Rosana (SP). Teorizamos e trazemos as narrativas das assentadas sobre os tópicos: nome do museu, localização, expografia, os *musealia*, públicos, gestão e valores, visando refletir sobre uma museologia capaz de abarcar as dinâmicas desses assentamentos de reforma agrária e seus moradores.

O capítulo objetiva ampliar as possibilidades metodológicas para os trabalhos comunitários, alargar os caminhos da colaboração pela ótica da Museologia Social, bem como trazer outras reflexões para a museologia por meio da realidade empírica. Estamos aqui contribuindo com a teorização sobre Museologia Social a partir de um processo situado e contextualizado que envolve o protagonismo das pessoas assentadas que poderão, ou não, seguir com a ideia de museu, mas seguramente contribuirão com as reflexões museológicas.

1.1 Metodologia

A metodologia desta pesquisa se organiza na complexa reflexividade entre a teoria relativa à museologia e Museologia Social e a *práxis* (museografia), visando a teorização sobre processos de museus comunitários e partindo de uma realidade empírica que compreende pessoas assentadas. Nesse sentido, a colaboração é o eixo metodológico que sustenta a relação entre os pesquisadores em museologia e as dez assentadas envolvidas, também entendidas como copesquisadoras, coautoras e parcerias, pelos seus saberes e conhecimentos na organização pela reivindicação de direitos civis.

A colaboração extrapola o conceito da comunidade como ator informante, e estabelece uma relação dialógica reflexiva entre esses parceiros. Lozano afirma que na colaboração, entendida como método,

Não estamos mais “coletando dados”, mas refletindo juntos e com os sujeitos quando eles refletem coletivamente sobre suas próprias categorias de significado, a fim de redefinir e ressignificá-los, e por esse motivo não faz sentido falar de uma fase anterior do processo onde se tinha uma análise elaborada pelo

pesquisador especialista. Aqui, estamos em outro plano, em uma lógica de pesquisa em que o importante é abrir espirais de "ação-reflexão-ação", nas quais a reflexão coletiva sobre o problema em torno do qual estamos trabalhando está construindo novas reflexividades e possibilidades de ação (Lozano, 2015, p. 61, tradução nossa).

Deste modo, os relatos trazidos para este capítulo, partem de interações feitas com dez assentadas por meio do aplicativo WhatsApp, durante 2020 e 2021. Pelo aplicativo foi perguntado onde o museu, hipoteticamente falando, deveria ser localizado (no caso de uma única localização), como seria a gestão do espaço (organização e funcionamento), que grupos/entidades e/ou parceiros estariam envolvidos no processo, como as pessoas participantes imaginam o museu no futuro, que objetos não podem faltar e qual o nome que deveria ser adotado para caracterizar o museu. Essas conversas foram transcritas e utilizadas na composição deste capítulo.

As dez copesquisadoras, coautoras e parceiras deste capítulo são as assentadas: assentamento Bonanza - Amerentina Carneiro de Matos e Maria Nilza de Souza; assentamento Nova Pontal - Ana Santa de Sá Lima, Helena Francisca de Carvalho Pino e Sônia de Paula Hoshiro Kotaki; assentamento Gleba XV de Novembro - Edvalda Maria da Silva, Eleonice Maria da Silva Nascimento e Vanda Noronha Mesquita; assentamento Porto Maria - Ivane Ester Pereira e Vera Lúcia Ferreira Leão Oliveira.

2. Que nomes daremos ao museu?

O nome, para um museu, é de suma importância por ser uma síntese. Isso não seria diferente para um museu comunitário. Dessa forma, a identificação do museu dos assentamentos é uma forma de problematização, pois implica em dissonâncias entrono de um mesmo objeto.

Em uma entrevista ao Programa Inventores de Memórias¹⁸⁷, Eleonice Nascimento se referiu ao museu como Museu dos Assentados. Semanas depois, surgiu o questionamento se o nome do museu seria no singular ou no plural (Museu do Assentado – Museu dos Assentados), ou talvez, se haveria outras possibilidades de nomes. Como a pesquisa exercita a colaboração, a estratégia foi perguntar às assentadas qual seria o nome do museu.

Em respostas individuais, cinco assentadas responderam que o nome deveria ser Museu dos Assentados. Vanda Noronha afirmou que naquele momento, Museu dos Assentados poderia ser o mais adequado, ou talvez Museu dos Lavradores. Ana sugeriu Museu Pontal do Paranapanema. Já Edvalda da Silva pensou em homenagear o ex-governador de São Paulo, Franco Montoro (1916-1999), que segundo ela apoiou muito a Gleba XV de Novembro.

A ideia de Edvalda de escolher um patrono para ser homenageado no museu indicou outras possibilidades representativas dos detentores do patrimônio, pois são eles os que devem se reconhecer nos elementos museu, do nome à etiqueta dos objetos. Os que vivenciam o patrimônio, o cotidiano, que conhecem e viveram os fatos históricos que configuraram o território, são os únicos capazes de decidir o que faz ou não sentido.

Essa reflexão trouxe a lembrança de uma leitura sobre o protagonismo e museus indígenas, que gostaríamos de fazer um paralelo. Marília Cury (2017, p. 103) relata que:

Suzenilson da Silva Santos, Kanindé, me fez notar com muita clareza que os museus indígenas geralmente não têm patronos, a denominação traz sempre o coletivo – Kanindé, Kenipapo-Kanindé, Pitaguary, Kapinawá etc. –, acrescentaria que nos nomes atribuídos há conceitos como *Wowkriwig* [Worikg], nome de uma Kaingang, mas que representa no Museu o ideal de mulher que ajudou a

187 Rádio TV Novo Mundo, Condo Cultural, Programa Inventores de Memórias, realizada em 2021, com a participação de Leonardo Giovane Moreira Gonçalves, Eleonice da Silva Nascimento e da jornalista Gisele Rocha.

povoar a aldeia indígena de Kaingang¹⁸⁸, também representa o nascimento de um novo dia, pois a tradução é sol nascente. De qualquer forma, a afirmação de Suzenilson Santos é correta, o coletivo sempre caracteriza o museu indígena.

Ao apresentarem ideias, outras assentadas trouxeram propostas que repensam o uso da palavra assentado. Helena Pino, por exemplo, que não participou dos acampamentos e ocupações, relatou que:

Eu gosto de falar, eu gosto de interagir, quando eu vivo e eu não fui assentada de luta, eu não lutei no assentamento, como as pessoas que entraram, eu adquirir meu lote uns 20 anos depois, então eu acho que tem gente bem mais preparada para influenciar, para dar voz ao museu com propriedade. Eu acho que o museu que você já deu o nome, para mim tá bom, entendeu, Museu do Assentado, dos Assentados, aí vai da sua criatividade, você entendeu? Então tem gente que lutou que viveu a luta dos assentados, eu fui uma pessoa que tive preconceito quantos assentados. No começo, eu já te contei essa história, que eu não entendia o Movimento, eu pensava que aquilo ali para mim, era vagabundos, era pessoas bandidas, que não tinha o que fazer e ia fazer baderna, ia saquear. Depois que eu vi vim morar no assentamento, que eu comecei a fazer parte, entender e vivenciar o que é um assentamento [...].

A reflexão de Helena é muito significativa para entender as diferentes vozes que compõem os assentamentos. A visão dela de que há nesses espaços pessoas mais “preparadas” para falar sobre o nome do museu mostra o respeito que a assentada tem pela vida política, engajada em movimentos sociais, que também forma a categoria social assentado. Nas circunstâncias museais, já há o indicativo da presença de diferentes processos, inserções e vozes que distanciam a discussão de generalizações e da monovocalidade sem vida, que estaria a serviço de um único ponto de vista. Como as ideias de Helena, todas as

¹⁸⁸ No nome Museu Worikg (museu indígena), tem na sua proposta a história Kaingang na Terra Indígena Vanuíre, São Paulo, a partir das mulheres guerreiras, entre elas a Worikg (Melo & Pereira, 2021).

contribuições são importantes, todas as vozes precisam ser reunidas e ouvidas.

A perspectiva de Helena nos ajuda a entender a complexidade da colaboração, mas também sua riqueza e diversidade. Trabalhar com o diverso, com pessoas de posturas, ideologias e histórias diferentes, requer que o pesquisador saiba o que, como e quando perguntar e, sobretudo, o que fazer com essas respostas, que não pertencem a ele.

Para Sônia Kotaki, o museu poderia se chamar Museu Histórico do Assentamento no Pontal do Paranapanema, Museu Realidade dos Assentamentos ou Museu Cultural Rural de Arte Contemporânea. Quanto ao último nome, a assentada mencionou que:

[...] onde que poderia tá mostrando, por exemplo, as diversidades que tem no assentamento, por exemplo, tem muito artesanato, tem bastante coisa interessante que os assentados fazem e poderia tá usando esse espaço, para também agregar, né. A pessoa iria ver espaço e ver também os artesanatos, os artesãos que tem, aqui tem pessoas que fazem móveis, tem pessoas que faz pintura em tela, pinturas em guardanapo, faz coisas e imprime, tem uma diversidade muito grande.

A ideia de agregar ao conjunto material do museu peças de artesanato - “arte contemporânea” - amplia e atualiza a ideia do museu, o que foi exposto individualmente por outras assentadas. Sônia, no entanto, tem outra opinião quanto ao uso da palavra assentado no nome do museu. Segundo ela:

Olha, eu concordo com você de ter no nome, nome para o museu, mas Museu do Assentado, Museu do Assentamento, eu acho que não é legal. Porque assim, um pouco meio que discriminatório perante o público do assentamento e a cidade. Então eu vou pensar em alguma coisa bem legal e depois eu te falo, mas assentamento ou assentado, para mim, fora de cogitação, porém tem que pegar e tem que ter unanimidade [...].

Os termos “assentado” e “assentamentos” ainda têm um peso discriminatório e provocam restrições. Por mais que haja uma posição

política na denominação Museu dos Assentados, neste momento só podemos destacar o quanto as discussões em grupo são necessárias. Em função dessas dissonâncias e ainda o não entendimento do coletivo sobre o nome do museu, considerando preceitos da colaboração e da Museologia Social, não utilizamos mais o nome Museu do Assentado, mas sim museu dos assentamentos de Rosana, a fim de respeitar as diferentes concepções que poderão ser elaboradas. Se o nome do museu é uma síntese, essa síntese ainda não está feita pelo coletivo.

Hugues de Varine aponta que visões administrativas, muitas vezes consolidadas, deveriam prever um setor regido por outras lógicas, mais flexível e aberto às práticas novas no desenvolvimento de museus. Assim,

O próprio nome do projeto deve poder ser mudado, prestes a abandonar o qualificativo de museu, se este não é compreendido ou não é mais conveniente e se a nova denominação convém mais à população. Isso vai certamente ao encontro das tradições administrativas e profissionais, onde o estatuto e o nome, portanto a forma, podem parecer mais importantes que o conteúdo. Mas é um bom exemplo da necessidade de uma museologia comunitária e popular, liberta de uma parte ao menos dos embaraços herdados do mundo museal institucional (Varine, 2005, p. 8).

A fluidez do nome do museu é só um dos elementos que mostram como a colaboração requer flexibilidade e escuta atenta. Antes de desenvolver essa escuta atenta, utilizávamos frequentemente o nome Museu do Assentado. Não recordamos se algum dia, antes do mestrado, algum assentado ou assentada chegou a sugerir outro nome, mas se assim o fizeram, os pesquisadores ainda não estavam preparados para ouvir ou mesmo para perguntar sobre o que achavam. Para além de ouvir, é necessário respeitar, agir, repensar e mudar, não podemos ouvir e ignorar.

3. Onde o museu será localizado?

Assim como o nome do museu, sua localização também já estava pré-concebida: o plano era que se estruturasse em uma edificação,

como uma das quatro casas que abrigaram os colonos da antiga sede da fazenda Porto Maria, hoje assentamento. Vera Lúcia Oliveira, líder comunitária no assentamento Porto Maria, ao saber da possibilidade de o museu ser sediado em um outro assentamento, sempre que questionada, informava que sua vontade é que o museu fique no Porto Maria. Em diálogo ela declara: *“aí eu sonharia de ter uma casa daquelas ali da sede reformadinha, onde a gente receberia os materiais que você tem de recordação, dos produtores assentados, que fazia aquela, aquele trabalho lá do museu [...]”*.

Edvalda da Silva, da Gleba XV de Novembro, tem outra ideia:

Eu acho que o museu deveria ser no lugar que facilitaria para todos chegar até ele, não importa o local, o setor, na Gleba ou na cidade, mas que aonde todos soubessem, porque tem lugar que é fora de mão, muita gente não saberia chegar até ele. Mas olha, uma coisa que, eu vou dar uma opinião minha que, eu penso, reformaram a escola do Setor I e diz que vai ser desativada, seria um local perfeito de ter uma sala ali, foi mesmo, porque a prefeitura, é o Estado que vai ficar tomando conta, mas aí já teria ter mesmo guarda para tomar conta né. Ou então, nós temos uma aqui na Santa Marina, aonde era o CDI [Centro Dia para Idosos], é um lugar que tá desativado, ali é um lugar perfeito, onde todos veem, todos têm, onde todos têm acesso, é um lugar perfeito [...].

A assentada afirma, no primeiro momento, que a localização do museu nos assentamentos ou na cidade é indiferente, mas precisa ser estratégica para facilitar o acesso dos visitantes, e relaciona vários prédios na Gleba XV de Novembro que poderiam abrigar o museu. Para Edvalda, o uso de um prédio público seria ideal por contar com um segurança para cuidar do espaço, mas o que ela acha “perfeito” é que o museu utilize o espaço do CDI - Centro Dia para Idosos, porque seria mais fácil chegar, proteger e gerir.

Ana Santa, do assentamento Nova Pontal, também preza pela boa localização, assim como Edvalda. Para ela,

O lugar é que é difícil. Tem que ver um lugar onde tem algum prédio disponível, que não seja isolada de muitas

casas, assim tem que ser um lugar meio centralizado, né. Sei não, nem imagino, não sei como que tá por aí, em termos de lugar, porque vai montar isso na cidade? [ênfase em uma possível discordância] ou é já em algum assentamento? Não sei, teria que fazer uma votação, alguma coisa né, que que você acha?

Embora a linguagem escrita talvez não consiga transmitir esse sentido, na comunicação em áudio de Ana ficou claro que para ela o museu dos assentamentos na cidade não teria sentido. Ivane Pereira concorda com essa ideia ao mencionar que o museu deveria ficar em um assentamento, e sugere o Porto Maria. A relação entre localização e gestão foi levantada e faz sentido, pois quem cuidará do museu precisa estar perto dele¹⁸⁹.

Sônia concorda que o museu precisa estar bem localizado e traz outros pontos:

A gente sempre soube que os prédios públicos é que acabam abrigando museus, bibliotecas, enfim, teria que ser algum lugar de destaque na cidade, para que possa ser visto isso como uma um referencial da cidade que teve como início uma barragem hidrelétrica, que deve ter o Museu Municipal dessas barragens, bem como também, há a questão da reforma agrária. E eu acho que assim é bem interessante, ver esse prédio no lugar que represente realmente a parte do assentado em si.

O museu localizado na cidade traz em si, na visão da Sônia, duas faces - a da hidrelétrica e a da reforma agrária. Quanto à localização, para Eleonice o prédio deveria ficar na Universidade Estadual Paulista (Unesp) ou na Fundação Instituto de Terras do Estado de São Paulo (Itesp). Segundo ela, esses são lugares onde há um fácil e amplo acesso de pessoas, ocasionando, assim, em uma maior divulgação. Em suas palavras, ela explica:

¹⁸⁹ Com certa frequência, casas abandonadas na zona rural do município de Rosana sofrem furtos e depredações, por isso também a preocupação com a localização.

Uma vez o Leonardo perguntou assim, onde você acha que devia ficar esse museu, no assentamento? Não, acho que devia ficar na Unesp mesmo, na faculdade mesmo, sabe porquê? Lá onde passa muita gente e as pessoas vai lá conhecer, visitar e saber qual é a realidade (Inventores de Memórias, 2021).

As narrativas históricas das pessoas assentadas têm ao menos três espaços possíveis: no museu tradicional, no caso o no museu público do município de Rosana, no museu comunitário no assentamento, quantos forem e como forem, ainda um museu comunitário no centro urbano. Por esse motivo, na redação, não tratamos do “museu nos assentamentos”, mas sim do “museu dos assentamentos” devido ao processo e, como disse Ana Lima, ainda precisa de “*uma votação, alguma coisa né*”, uma decisão coletiva.

Entre as diferentes propostas, existe a possibilidade de um museu centralizado (um núcleo) ou descentralizado (vários pontos definidos), ou a concepção de museu de território, uma concepção de estreita relação com a Nova Museologia e com a Museologia Social. Independente do “prédio”, é importante entender o “assentamento” como o museu, ou seja, os objetos podem estar em um ou mais espaços, e em uma ou mais exposições, mas o museu é e está no assentamento e a exposição também compreende os caminhos, lares, bares, roças, vendas, centros comunitários etc (Moreira-Gonçalves, 2021).

A função social do museu e os conceitos de inclusão e participação vêm se transformando ao longo dos anos da museologia tradicional, que considerava o museu como “edifício + coleção + público”. Já temos outras concepções de uma Nova Museologia ao considerar o “território + patrimônio + população” (Chagas & Pires, 2018). Seria possível ainda outra ampliação, como proposta por Cury (2021, p. 174):

As experimentações sociais influenciaram os museus tradicionais [...]. Uma das principais contribuições está na ampliação coleção/patrimônio, edifício/território e público visitante/sociedade. Mais recentemente, considero a ampliação representação/autorrepresentação.

Sendo então a musealização entendida no território, os museus de território “são museus cujo território de referência está incluído no nome e nos seus documentos estatutários. Neste caso, o museu dedica-se à valorização e ao desenvolvimento do território com base no seu património e com a sua comunidade” (Varine, 2020, p. 174, tradução nossa). Segundo Oliveira (2015, p. 42)

Diferente de um museu tradicional, o museu de território, embora aberto a um público amplo, é voltado prioritariamente para a comunidade na qual ele está instalado, servindo para que ela se reconheça nele, e que através disso ela seja por si mesmo valorizada, contribuindo para a manutenção de sua identidade. Geralmente os objetos em um museu de território permanecem em seu contexto original, são inventariados, mas não necessariamente recolhidos para dentro de uma instituição, eles continuam fazendo parte da vida das pessoas, servindo a elas.

Cada uma das propostas mencionadas pelas assentadas carrega seus sentidos e implicações políticas, com diferentes configurações e impactos. Enquanto o museu nos assentamentos poderia ter maior circulação e participação das pessoas assentadas, uma vez que os atendimentos a grupos de visitantes seriam realizados por elas nos seus lugares de vida, o museu no centro urbano de Rosana teria, a depender de sua organização e divulgação, mais acesso de visitantes espontâneos ou em grupo de não assentados. Há também outras questões levantadas nas falas das assentadas, como a relação entre o museu e o Município, ou com a universidade. Essas relações implicam em outros desafios à gestão, considerando três pontos relevantes para as discussões sobre museus comunitários: autonomia, autogestão e autorrepresentação. Afinal, as gestões municipais e universitárias trariam outras questões para uma iniciativa de interesse de um coletivo.

4. Como seria a expografia, os *musealia*, o museu, seus públicos, gestão e valores?

A forma como o museu será gerido é algo que também encontra pouca clareza entre as pessoas envolvidas, considerando os limites das discussões levadas a cabo pelo WhatsApp. Há aquelas que preferem um modelo mais comunitário, em que os habitantes dos assentamentos cuidam e zelam, enquanto outras já preferem que esses encargos, além dos burocráticos, sejam do poder público.

Edvalda da Silva, que argumentou que o museu deveria ser no prédio do CDI na Gleba XV de Novembro, também mencionou que a gestão poderia ocorrer por meio de uma parceria com a Organização das Mulheres Unidas do Setor II (OMUS II). Assim, *“a gente mesmo, a gente um dia vai uma mulher cuida, outro dia vai outra e cuida e, incentivando passando adiante para incentivar as pessoas trazer os objetos antigo”*.

Essa concepção de gestão comunitária também foi observada na fala de Vera. Ela afirmou que o Estado não iria cuidar e que o museu não teria funcionários, mas sim voluntários que desempenhariam várias funções. Mesmo não tendo alguém como funcionário, cuidando sempre do museu, para a assentada, se este estiver limpo e organizado, é possível atender os grupos escolares agendados. Segundo ela, nessas visitas, as mulheres dos assentamentos poderiam fazer pão e bolachas para gerar renda.

Na ideia de gestão de Vera, há uma integração do museu com outros atrativos e atividades turísticas já existentes no assentamento Porto Maria, como o Restaurante Rural, o cicloturismo, o turismo de pesca, a hospedagem rural e a visita aos lotes. Dessa forma, o museu integrado ao circuito turístico poderia ser visitado por muitas pessoas, assim como ocorre no Museu de Memória Regional de Porto Primavera, um museu no modelo tradicional administrado pela Companhia Energética do Estado de São Paulo (CESP). Sobre os públicos, visitação e a expansão do acervo, Vera Oliveira ressaltou que:

[...] E também, a gente tá recebendo alunos para mostrar os equipamentos, muitas coisas que a gente tem do passado que foi usado na Gleba, e a gente arrecadar mais coisas,

com certeza, seria esse meu sonho. E que não tá longe de realizar, é só a gente lutar né, a gente consegue.

Para Vera Oliveira, museu e luta estão no mesmo projeto. Ana Santa já pensou em uma gestão que envolvesse mais do que voluntários:

Eu acho que teria que ter, assim, a gente não se sabe se vai ter alguém, vai ter disponibilidade de verba, para ter alguém cuidando, que seria o certo né, ou, porque para revezar você sabe, essas coisas são difícil, tem que ter alguém, eu acho. Seria uma coisa para todo mundo cuidar, entre aspas né, mas teria que ter, acho que um funcionário né. Você não acha não? Sei lá, pelo menos para atender, não sei, ou se vai ter dias para visita, ou se tem que agendar, umas coisas para se estudar né pensar.

Pela fala de Ana, que conhece as múltiplas tarefas desenvolvidas pelas famílias assentadas, entende-se que estar presente todos os dias no museu seria uma tarefa complicada. Para ela, existe uma ideia de gestão com horário regular de visitação, como acontece nos museus tradicionais. No entanto, assim como afirmou Vera, uma das alternativas seria atender somente os públicos agendados, facilitando que o grupo gestor se organize para disponibilizar alguém para o atendimento. Para Ana, talvez a ideia de voluntário escalado não seja tão simples.

Quanto ao público visitante, Vera Oliveira, ressaltando a relevância dos museus para os jovens e crianças, enfatizou que os alunos dos assentamentos e os não assentados também deveriam conhecer o museu. Além desse público interno, a proposta seria receber turistas, estudantes e professores de universidades e escolas.

Ana, em conversa presencial em 2019, destacou que para uma gestão comunitária é necessário criar regras, pois o grupo não   homogêneo e há rivalidades. O discurso de Ana mostra que os conflitos e tensões estão presentes em todos os processos, inclusive nos assentamentos e nos museus comunitários. Amerentina Matos também compartilha dessa opinião, sendo assim, para que o trabalho comunitário ocorra, faz-se necessária a divisão de tarefas e a concordância entre os diferentes grupos dos quatro assentamentos. A

superação desses desafios para o museu dos assentamentos se dará pelo planejamento participativo em torno de um único museu ou, se for o caso, um museu para cada necessidade, que atenda a visões, particularidades, identidades e narrativas distintas.

Sônia Kotaki, que argumentou que o museu deveria ser na cidade, explicou que em sua opinião o gerenciamento deveria ser realizado pela Secretaria de Educação e Cultura do Município em parceria com a Universidade e outras pessoas que desejassem participar. Desse modo, a responsabilidade seria do poder público, mas com participação das pessoas assentadas e da Unesp. A ideia de Eleonice é parecida com a de Sônia, que apontou que o museu deveria ficar na Universidade, mas sem especificações de como seria a divisão de responsabilidades na gestão. Temos que destacar que as questões de organização das pessoas assentadas nas interações com a prefeitura e com a Universidade permanecem, ou seja, a organização coletiva sempre estará na pauta se os assentados mantiverem uma participação ativa e permanente na gestão de seus patrimônios musealizados e das suas narrativas comunicadas, alimentada por valores e princípios, como segue.

Para entender os valores do museu e seu sentido, durante as conversas via o aplicativo WhatsApp e a visita a campo (2019), às assentadas responderam sobre qual seria a relevância do museu. Vera Oliveira relatou que o museu será importante para contar a história dos assentamentos pois, por meio do acervo, será possível recordar a memória dos amigos que se foram na luta. Os objetos, além das lembranças de pessoas, auxiliam na rememoração das lutas e conflitos que ocorreram para a conquista do lote. Dessa forma, os *musealia* não remontam somente a um tempo passado, mas também trazem o contexto das lutas e seus principais atores.

Vanda Noronha reconheceu que os museus são importantes para os jovens e que eles deveriam tomar conta do espaço. Para Vanda, a presença jovem no museu deveria ocorrer de duas formas: que os jovens se reconheçam e descubram o museu (identidade e reconhecimento), se reencontrando com a sua própria história e de seus antepassados (raízes e heranças); ou que os jovens conscientes passem a gerir seu patrimônio e o museu (autonomia na gestão museal, participação e liderança). Podemos ainda agregar as relações entre gerações, a semelhança com os museus indígenas (Melo &

Pereira, 2021) e a ideia de que o museu poderia ser uma motivação para que o jovem leve adiante sua formação escolar.

Ana Lima ressaltou que o museu é importante para que as pessoas tenham uma noção do que é viver nos assentamentos, pois segundo a assentada, citando o discurso de Eleonice Nascimento em 2018, no “Colóquio sobre os Saberes, Fazeres e Dizeres do Campo”, *“não é porque é assentado que deixou de ser gente”*. A fala de Ana reconhece a função educadora e política do museu que retrata as histórias dos assentamentos na ressignificação, quebra preconceitos e maior aceitação ao movimento sem terra, além de reforçar o respeito e a dignidade humana.

O “Colóquio sobre os Saberes, Fazeres e Dizeres do Campo” (Moreira-Gonçalves & Thomaz, 2021) foi a primeira aproximação museológica para muitas assentadas e o primeiro momento, mesmo que efêmero, de perspectiva comum de museu dos assentamentos, quando elas se viram representadas e detentoras de um destacado patrimônio cultural, exercendo práticas autonarrativas ao falarem por si. Por isso, o evento é muito lembrado por aqueles presentes, inclusive pelos pesquisadores, que aprofundaram os vínculos para a continuidade das discussões sobre o museu dos assentamentos. Afinal, falar de museu é cuidar de relações humanas que se estabelecem com compromisso em torno de um propósito.

Possivelmente, a valorização dos assentamentos, das trajetórias e das pessoas, reforçando entre os grupos assentados o orgulho de ser quem são, e a luta contra o preconceito, podem ser algumas das bandeiras do museu dos assentamentos. Eleonice lembrou que naquele momento, no Colóquio, se sentia muito feliz, principalmente por ver que pessoas que antes não podiam frequentar os mesmos espaços naquela ocasião estavam juntas, ouviam e viam as pessoas assentadas. Já em sua casa, em 2019, durante nossa conversa, quando questionada sobre o que a motivou falar, ela disse que queria expor a realidade, pois antigamente professor da *“Unesp não sentava com glebeiro”* e que foram poucas vezes que uma *“assentada analfabeta”* falou com mestre e doutor. Eleonice faz, assim, uma crítica ao colonialismo numa perspectiva contra-hegemônica.

Na mesma perspectiva, destacando a dignidade humana, Sônia enfatizou que gostou do Colóquio e que havia sido um momento único. Segundo ela, durante o evento, algumas pessoas que não são

enaltecidas e valorizadas puderam se sentir em *“um dia de princesa”*, um dia de se *“sentir gente, mas igual a todos, se sentir gente como a gente”*.

Maria Nilza mencionou que no museu os objetos ficam guardados para sempre e que esses poderiam ser vistos por seus netos, e que essa é a razão pela qual a assentada vem participando das discussões: para que no futuro seus netos, e os filhos de seus netos, possam conhecer a história dos assentamentos e de seus antepassados. O museu como guardião dos objetos foi mencionado por ela ao expor que os objetos que hoje estão perdidos nos lotes, expostos a intempéries, serão esquecidos, enquanto os que estão no museu serão preservados. Utilizando a expressão *“é velho, mas tá guardado”*, Maria Nilza enfatiza que os objetos que fazem parte do conjunto material do museu estão seguros neste momento.

Essa mesma perspectiva foi evidenciada na fala de Eleonice. Segundo a assentada:

Eu acho que quando a gente doava¹⁹⁰ aquilo que a gente tinha, a gente tava na verdade falando: - eu tô fazendo parte desse Museu, né! Um exemplo, de uma máquina de mão era, da minha mãe, que era da minha avó, tava lá no recanto. Então ele [Leonardo] pega aquela máquina, ali com certeza mais cedo mais tarde ela ia para o ferro velho, não ia, ia acabar a história, o ferro velho ia passar aí e levar, ele não, ele pegou levou. Você sabe que quando você chegar ali naquele canto você vai olhar, você vai lembrar da mãe, vai lembrar da vó, que eu nem conheci, mas história que a minha mãe contava. O dia que meu filho lá visitar, ele vai chegar lá vai falar que podão de cortar, aquele facão de cortar arroz, quando nós viemos para Gleba XV, era pequeno, meus pais usavam para cortar tal coisa, e várias coisas que tem lá (Inventores de Memórias, 2021).

¹⁹⁰ Na verdade os objetos foram reunidos e guardados, à espera do destino do museu.

A fala de Eleonice demonstra que por meio do inventário patrimonial (2014-2018) foi possível aflorar a musealidade dos objetos a partir das vivências e ressignificações e entender como os *musealia* se formam como algo legítimo e vivo. Agora a assentada, assim como outras, reconhece a musealidade das suas coisas, assim como incorpora o conceito de patrimônio.

Perguntamos às pessoas participantes como seria o museu dos assentamentos, quais objetos seriam expostos e como seriam expostos. As perguntas tinham o intuito de entender como o museu estava sendo construído no imaginário individual e, a partir daí, trazer outras questões para discussão. Amerentina Matos relatou que:

Eu imagino ele assim, muito bonito, porque eu gosto muito das coisas, aquelas coisas antigas, eu acho muito lindo, entendeu. E eu penso ele assim, que vai ser a coisa mais linda do mundo, o museu. Eu ainda tenho umas peça aqui que é para você levar lá. Eu tenho moedor de carne, eu tenho, disco de plantar milho na plantadeira, tem aqueles bicos de riscar, tem umas par de coisa ainda para você levar para lá. E vai ficar muito bonita hein depois de pronto.

Mesmo sem descrever em detalhes como imagina o museu, Amerentina apresenta grandes expectativas, sublinhando que a beleza está nos objetos que guardou. Para o Colóquio, Amerentina emprestou objetos e logo após informou que gostaria de deixá-los para o museu e que tinha outros objetos que estavam em sua residência, sem saber que ele não tinha uma base física ou proposta. A assentada afirmou que os objetos, na Unesp, estavam sendo “*bem cuidados*”, embora não soubesse que poderia estar em outro lugar, em um museu comunitário dos assentamentos. Recentemente, no aprofundamento das discussões, Amerentina informou que ainda quer disponibilizar objetos ao museu. Apesar das indefinições quanto a sua formação, o museu já está nos seus horizontes de preservação patrimonial.

O museu imaginado por Ana Lima, em suas palavras,

[...] o museu que eu imagino para nós aqui, seria é, resgatar o pouco do que a gente teve no passado, em termos de zona rural, que eu acho que é o que já está fazendo né. E algumas coisas para se fazer a comparação da vida na zona rural e o

que é lá na cidade. Mas assim, eu não imagino também, uma coisa imensa, monstruosa, não! Eu imagino um básico, que com o decorrer do tempo, ele vai dando continuidade e se expandindo, as pessoas refletindo, tendo as suas consciências de tá ajudando e colaborando, porque essa parte é a pior, a colaboração. Eu sinto isso, não sei, às vezes posso estar enganada. Mas eu não imagino uma coisa grande não, eu imagino assim, uma coisa assim, pra que as pessoas tenham noção do que é um museu em si, um básico e com o tempo, que eu acho que vai aumentando e vai crescendo.

Outro fato que destacamos é a ideia da assentada de que o museu não precisa ser grande e de que deveria fazer uma comparação entre a vida da zona rural e da zona urbana, mas a grandeza que vemos está em *“as pessoas refletindo, tendo consciências de tá ajudando e colaborando”*, nos lembrando que o museu será um processo de união e de engajamento de pessoas, o que foi mencionado por outras assentadas. Nas palavras de Eleonice: *“eu acho assim que os objetos não devem faltar né, mas a gente tem que ter união, para manter, ter a perseverança da gente está unido, para manter ele em pé né, é o mais importante”*. Tão importante quanto os *musealia*, a união corresponde a um propósito compartilhado e uma gestão, para alcance de objetivos, replicando a experiência de luta e organização própria das pessoas assentadas.

Sobre o que falta no museu dos assentamentos, Eleonice mencionou:

Falta, talvez do começo da história, as nossas ocupação, né, as nossas bandeiras, na época nós não tinha MST, quando nós fizemos ocupação. [...] Tivemos muito apoio dos Padre, então falta muita coisa, foto dos Padres que vinha ajudar a gente, fotos de muitos que ajudaram, então tem coisa que ainda falta e a gente tem que resgatar isso daí e fazer com que esse de museu continue, mas sempre assim, nas raízes, sem perder as raízes dos assentados. [...] Nós têm assentado que faz trabalho de bambu, igual lá da Verinha, fazer aquela cesta e cumprimentar lá com os produtos da terra né. (Inventores de Memórias, 2021).

Durante o trabalho de campo nos assentamentos, Ana havia mencionado que o mais importante para o museu seria que tivesse espaço para os objetos, assim como a exposição no Colóquio, sendo que os museus precisam estar em consonância com a realidade local.

No início de nossa conversa, Ana havia me mostrado um objeto e me perguntou se eu sabia o que era. Disse a ela que não, e ela explicou que se tratava de um copo utilizado para coletar o látex das seringueiras, e que aquele copo especificamente não foi utilizado por seus antepassados, por isso não existia para ela uma relação afetiva com o item. Contudo, o objeto lhe trazia a memória do seu avô, que havia sido seringueiro em Serra Talhada (PE). Alguns dias após a entrevista, a assentada mandou uma mensagem informando que havia conseguido um copo novo de látex e que, portanto, poderíamos colocar o velho e o novo na exposição que imaginava, revelando a importância dos objetos para as narrativas dos assentados, mesmo que além dos assentamentos. Além de objetos, Ana confia ao museu dos assentamentos suas memórias, histórias, dores e felicidades.

Edvalda Maria da Silva compartilhou que, sobre o museu,

A imagem que vem na minha cabeça, é uma coisa muito simples, humilde, um salão com bastante ferramentas antigas, tudo antigo pendurado na parede, aqueles que não pode pendurar, ter uma estante delas, para poder as pessoas tá olhando, e quando passar [a pandemia] seja aberto para comunidade tá indo olhar, as pessoas de fora, os turistas, tá olhando [...].

Edvalda nos chama a atenção sobre como ser, ou seja, sobre a simplicidade - “um básico” nas palavras de Ana Lima -, e como expor ao olhar das pessoas da comunidade, das pessoas de fora e do turista. A assentada também mencionou que algo que não poderia faltar no museu são “as fotos das pessoas mais antigas que já se foram para o outro lado, que foram os pioneiros da Gleba XV”. Assim como Edvalda, a maioria das assentadas nunca visitaram um museu antes: algumas conhecem só pela televisão. Dentre pessoas que conversamos, somente três visitaram museus e ninguém visitou os museus do município de Rosana (SP), mesmo sabendo da existência do Museu de Memória Regional de Porto Primavera, que relata a história dos municípios e

peessoas afetadas pela cheia do reservatório da Usina Hidrelétrica Engenheiro Sérgio Motta, que também afetou e impulsionou a criação do Assentamento Gleba XV de Novembro.

Eleonice Nascimento informou que já havia visitado alguns museus antes, por volta de 1996, em uma excursão escolar: o Museu Paulista (MP) e o Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS). Do Museu Paulista, ela lembra que não se sentiu representada pelas peças do acervo e que neste museu havia histórias de outras pessoas, mas não das que “nasceram de baixo”. A assentada relembra que em ambos existiam peças “bonitas” e que havia ficado surpresa. No entanto, foi somente no “museu da Unesp”, fazendo referência aos objetos expostos no Colóquio, que ela pôde voltar ao passado, mesmo que por meio dos objetos que não eram seus, mas que ela reconhecia e nos quais se reconhecia.

Os objetos que estavam expostos na Unesp fizeram com que a assentada se lembrasse de seu passado porque ela já foi pobre, e por ser pobre, não pôde se reconhecer nos acervos do MP e MAS. A expressão “museu dos pobres” esteve presente na fala de Eleonice em quase toda a nossa conversa durante a visita de campo. Segundo ela, todos aqueles que podiam lembrar algo ou reconhecer os objetos expostos no Colóquio, é porque um dia passaram por situações de pobreza.

Assim, o conjunto material do museu dos assentamentos fala de uma situação e da luta para, assim, ressignificá-las. Pelas palavras de Eleonice, o museu daqueles que “nasceram debaixo” e museu “dos pobres” se transforma em um museu de consciência de classe, não de desvalorização, trabalhando contra a opressão, lutando para conquistar mais um espaço narrativo num modelo predominantemente hegemônico: o museu.

Sônia Kotaki também imaginou, com riqueza de detalhes, narrando salas e módulos expositivos, o museu dos assentamentos. Para a assentada,

A entrada do Museu do Assentado ficaria muito bacana, mas bem assim, bem interessante, se tivesse, por exemplo, parte de carroça, rodas, coisas mostrando a longa jornada, o trajeto da chegada dentro do assentamento. Porque eram sempre feitos de caminhadas, era carroças, ninguém tinha

carro. Então eu acho que seria, assim, muito legal esse tipo de entrada, com algumas coisas assim de seja misturado parecendo barracas, barracos e com esses carrinhos. E aí numa segunda proposta, aí vem uma parte onde que teria todas as ferramentas que se usa dentro da roça, no primeiro momento, que são essas enxadas, machados, enxades, coifa, forçado... Esse tipo de coisas que faz parte do dia a dia do assentado. Aí depois você pode partir para dentro das chamadas cozinhas né, que são os utilitários domésticos, aquelas coisas que são usadas dentro, as painéis de vários tipos, de vários jeitos, colheres de pau, colheres de outros tipos e aí, a parte da onde que vem as costuras, às televisões. Acho que seria assim, espaços separados de um a um do que que significa. [...] E fazendo esse tour pelo museu, você não vai pegar e começar a dar entrada, onde que tem a carroça, com selas também, aí quando, na parte da cozinha, você pode pegar e fazer um fogão a lenha com a chapa de ferro, porque foi um dos primeiros né, que foram montados assim. Acho que fica uma história muito bacana, fica uma proposta assim bem rica. Bem dê uma volta ao passado, um passeio lá no passado. [...] E também pode se pegar e fazer um poço, um sarilho. Nessa entrada aí depois da carroça, porque é tudo começo, onde que o pessoal e quem podia ir buscar água nos córregos e quem não tinha, a primeira coisa, antes mesmo de fazer barraco ela furar um poço.

Além de apresentar suas ideias detalhadamente - com a narrativa e o circuito delimitados -, Sônia relata o porquê de colocar alguns elementos na exposição - os critérios curatoriais - e o que eles significam - a musealidade. Continuando sua explicação, argumentando um pouco sobre a gestão e a exposição, a assentada comenta:

Acontece que para gerenciar esse museu, por exemplo, é claro que as instituições sejam parte da Universidade, parte da prefeitura, que poderia estar tá dando um suporte para isso daí, e também, quem estaria à frente para recepcionar, tem que ser uma pessoa que tem um pouco de conhecimento, um pouco de preparo de contar essa história, como se ele fosse um narrador, um guia turístico, que ele vai contando as histórias, não basta só ver, ou então, teria que ter aí numa entrada, talvez um telão, para princípio, ver as

coisas do assentado e mostrar para como era, que jeito que foi a luta, a conquista né, e depois disso, que todo mundo assistir esse telão, por assim dizer, estaria vendo as peças as quais, o pessoal tava na luta, é muito interessante, porque no município já são mais de 35 anos de história, é dizer, tinha gente que não tinha água, não tinha colchão, não tinha barraco, não tinha televisão, tinha nada. Então começa se procurando lona para comprar, paus que eram feito forquilhas para fincar os primeiros barracos, a busca pela água, a conquista depois das casas, o cercamento do lote, as divisões que foram feito em cercas, e por assim, é riquíssimo, se tiver que pegar e fazer toda esse trajeto, realmente é muito rico.

Ao expor as ricas e criativas alternativas expográficas para que o visitante se aproxime da constituição dos assentamentos, Sônia também sugere que há uma história e um contexto muito rico a ser explorado, destacando o papel e a preparação daqueles que atuarão como educadores. Sônia havia mencionado que o museu dos assentamentos poderia contar com uma parceria entre a prefeitura e a Universidade, “*dando um suporte*”. E ela completa, sempre relacionando os propósitos do museu imbricados às realidades do passado e do presente nos assentamentos, como podemos ler:

Uma outra ideia que me ocorreu, quando montar esse museu, deverá estar inserido, no meio do contexto, que o pessoal pode vir visitar os assentados, para ver como é que eles estão hoje, que tipo de vida que eles levam, que tipo de comida que eles comem, como eles moram, de que forma é a vida deles. Porque concomitante ao museu, deve-se mostrar a realidade, passado, e realidade agora, né real, nesse momento. Eu acho que fica bem interessante também, isso daí tudo, para que a pessoa possa entender.

A ideia de Sônia nos remete ao contexto dos museus de território, onde o cotidiano faz parte da musealização, os *musealia* compreendem simultaneamente o material e o imaterial e a musealidade do patrimônio cultural está na tradição, nos modos de vida, nos valores, sentimentos e na oralidade. Para além, a relevância do edifício no museu tradicional se desloca para os assentamentos no

museu comunitário: os acervos estão ligados ao cotidiano das famílias assentadas e da economia própria, e os públicos são as pessoas assentadas e visitantes, em interação dialógica.

Sônia, por ser historiadora, tem um olhar diferenciado quanto ao conjunto material e às formas e funções do museu dos assentamentos. Em 2019, durante a visita a campo, a assentada revisou o conjunto material reunido inicialmente para o museu, mesmo sem definições sobre como seria. Ao observar os objetos, Sônia refletiu que cada um deles guarda uma história - uma biografia. Tomando como exemplo o ferro a brasa, questionou: “quem será que usou? Como usou? Quando foi comprado?”. Mesmo que a reflexão inicial da assentada estivesse relacionada aos usos e os atores envolvidos, posteriormente suas análises e questionamentos se orientaram para o objeto no espaço/tempo e para as pessoas envolvidas, ou seja, um objeto existe porque pessoas deram vida a ele e tinha uma vida social que pode ser retomada no museu comunitário, sem que a seleção do objeto para o museu tirasse dele a musealidade que já continha e mantém. Para Sônia, seria interessante que nesse museu que ela projeta fossem adquiridos outros ferros de passar para que assim pudéssemos completar a linha cronológica e enxergar a evolução tecnológica - uma visão possível no museu para a formação de uma coleção -, um trabalho de curadoria em museu tradicional que Sônia vê como possível no museu comunitário. Essa concepção nos remete a Mário de Andrade, que no seu anteprojeto para o setor museal “também reivindicava a criação de museus técnicos, dedicados à exposição dos conhecimentos e de práticas envolvidas nos sucessivos ciclos econômicos do Brasil, em uma perspectiva histórica” (Iphan, 2014, p. 5) que, nos assentamentos, voltar-se-á a interesses e visões específicos.

Por ter auxiliado na implantação do Museu Municipal de Missal (PR), Sônia relatou que a exposição organizada para o Colóquio foi uma “miscelânea”, pois não havia uma ordem cronológica clara. Além disso, faltavam informações técnicas sobre os objetos, como data, materiais componentes e modo de utilização.

A reflexão de Sônia tem certa semelhança com a de Ana Santa quando sugere colocar o copo de látex antigo ao lado do novo, mas com significados e sentidos diferentes. Ana Santa tem uma relação sentimental e afetiva com o que o objeto a faz recordar e ela quer mostrá-lo de duas formas, conectando passado e presente. Sônia tem

uma experiência em museu tradicional e busca uma explicação a partir de outra lógica e regramento/normativa. Entre uma narrativa carregada de significados e sentidos sustentada por dada expografia, mas também na oralidade de quem a apresenta, e outra baseada em lógica cronológica e tecnológica com, talvez, uma expografia tradicional, lembramos que prevalecerão as negociações e decisões das pessoas envolvidas na tomada de decisão. De qualquer forma, o anteprojeto para a criação do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, nos faz pensar o contexto dos assentamentos e suas “miscelâneas”: “em sua concepção, os museus municipais deveriam ser ecléticos, com acervos heterogêneos, e os critérios de seleção das peças ditados pelo valor que representam para a comunidade local” (Iphan, 2014, p. 5).

Vanda Noronha, estabelecendo um paralelo entre as fotos antigas que estavam expostas no Colóquio e as funções dos museus, refletiu que a moda e as vestimentas se transformaram ao longo do tempo e essas mudanças podem ser percebidas, de modo cronológico, no acervo do museu. Outra contribuição de Vanda é que as fotos também auxiliam o voltar à época e o evocar de memórias e pensamentos que dialogam com o panorama atual. A memória, então, não é algo do passado: ganha existência no presente. Quando falamos de objetos, no presente está a ressignificação, a musealidade viva e ativa. Pela musealidade, Vanda coloca os objetos, a exemplo das roupas, num sistema maior: o da moda, dos hábitos e dos costumes, sistema esse que exclui as roupas do trabalhador e do dia a dia daqueles que lutam por direitos no passado e no presente.

Muitos são os pontos que geram reflexão no trabalho colaborativo, principalmente num contexto tão diverso. É interessante descobrir como as assentadas entendem os objetos. Por exemplo, Maria Nilza disse que foi interessante no Colóquio ver os objetos e fotos expostos e que se sentiu bem ao ver seu nome projetado nos vídeos e materiais de divulgação, reforçando a importância de expor para a autoestima, valorização e visibilidade. Em outro momento, a assentada relacionou os objetos expostos aos bagaços de plantas e frutas: segundo ela, foi possível lembrar do passado por meio daquelas “bagaças”.

As “bagaceiras¹⁹¹” de Maria Nilza recebem novo significado quando ela afirma que muitos daqueles objetos, que boa parte das vezes estão guardados ou deixados de lado nos lotes, poderiam estar em um museu. O olhar museológico da assentada auxilia a entender o processo de seleção dos *musealia*. Antes, dadas as dinâmicas cotidianas dos assentamentos, os objetos evocavam memórias, mas não eram vistos como patrimônio a ser musealizado. Mas ao integrar uma exposição, esses objetos passam a ser percebidos, ganham destaque e evidenciam um outro lugar e uma nova função social. Outra reflexão possível é a importância de conectar objetos às narrativas históricas, memórias e subjetividades vividas no passado, trazendo-as para o presente pela musealização, como tomada de consciência sobre o potencial da preservação.

No entanto, o trazer para o presente não se trata de um processo simples. Ana Lima aponta que há memórias que as pessoas não querem lembrar. Contudo, segundo a assentada, é necessário lembrar, pois na vida há sempre a “parte boa e ruim”, sendo necessário aprender sempre com esses momentos, o que pode fazer parte do conceito do museu dos assentamentos. Nesse sentido, o museu pode ser um bom lugar para compartilhar dores como parte das lutas e das conquistas.

Para atender aos anseios das assentadas ouvidas, a proposta já vem recebendo ideias que ampliam a noção do que compõe os *musealia*. Eleonice Nascimento lembrou nas discussões das sementes crioulas que estão desaparecendo, mas estiveram presentes desde a constituição do assentamento Gleba XV de Novembro. Em adição a essa ideia, poderia ser expostos também os alimentos produzidos nos assentamentos, como um pão caseiro envernizado (um *musealia* carregado de musealidade), considerando aquilo que não se conserva por ser perecível (alimentos), mas se preserva na intangibilidade e é comunicado, reforçando a importância de uma exposição para um museu e a importância de uma exposição num museu comunitário, transgredindo qualquer noção de processo curatorial como cadeia

¹⁹¹ A expressão se refere aos restos de coisas, ou um conjunto de coisas, que não têm nenhum valor. O uso está relacionado nos assentamentos às cascas ou outras partes não funcionais das plantas e vegetais, como por exemplo as sobras da cana-de-açúcar após a moenda, ou as partes folhosas da mandioca após a colheita.

sequencial fechada e centralizada em certas autoridades aceitas e perpetuadas por visões hegemônicas nos museus e na museologia (Moreira-Gonçalves, 2022).

Nas palavras de Eleonice:

Eu acho que seria bem importante, eu acho complementar aquele museu, um exemplo, colhia lá um arroz, aquele cacho de arroz bem bonito, ponha lá. Seria bom também, fazer um pão bem bonito e envernizar, e ponha lá a história, fazia uma rosca bem bonita, passar um verniz, uma coisa, e ponha lá para não estragar. Eu acho que você ficaria muito bonito, muito, muito bonito. E eu acho que complementar o museu né. E a nossa história também, porque amanhã ou depois nós quando eu, talvez eu não que já sou velha, meus netos ir lá, vai falar: - olha minha vó falava que tinha tal coisa, que tinha tal milho (Inventores de Memórias, 2021).

Isso posto, a possível presença do pão caseiro de Eleonice nas futuras exposições do museu teria uma função política e simbólica clara (musealidade): mostrar que os assentamentos produzem e sobrevivem de uma produção própria (discurso), contrariando o imaginário criado pela grande mídia de que os assentamentos são improdutivos (contra narrativa). O pão na exposição não se tornará *musealia* somente por ser bonito ou saboroso, mas por ser um símbolo de sobrevivência, lutas e subsistência no campo, e sobretudo, por ser feito por mãos assentadas, como o cacho de arroz, que de elemento expográfico de contextualização, assume outra posição na narrativa de Eleonice. O mesmo acontecerá com outra ideia dela, de colocar uma bandeja com terra, valorizando da forma possível, por um museu e uma exposição, o enorme valor da terra e seus usos, o que coloca a Museologia Social em um patamar contra-hegemônico e principalmente destaca seu papel no reconhecimento de outras epistemologias para o Sul Global (Santos & Meneses, 2010). Nas palavras de Eleonice: “levasse lá uma bandeja com a terra, para saber que é da terra que vem o nosso fruto, que vem o nosso pão” (Inventores de Memórias, 2021).

Lersch e Ocampo afirmam que os acervos dos museus comunitários destoam dos museus tradicionais, que eram alimentados pelos troféus de guerra. Deste modo,

O museu comunitário tem uma genealogia diferente: suas coleções não provêm de despojos, mas de um ato de vontade. O museu comunitário nasce da iniciativa de um coletivo não para exibir a realidade do outro, mas para defender a própria. É uma instância onde os membros da comunidade livremente doam objetos patrimoniais e criam um espaço de memória. (Lersch & Ocampo, 2004, p. 3)

Ao ampliar as noções de *musealia*, musealidade e musealização, atualizando a função social do museu, Eleonice menciona que o museu dos assentamentos poderia se transformar em um local de troca de sementes, onde produtores poderiam adquirir sementes novas e deixar as suas. Desse modo, segundo a assentada, o museu, além de um ambiente de trocas, seria um espaço de conservação das sementes transmitidas de geração em geração, para que seus netos (as futuras gerações) possam conhecer que nos assentamentos existiam, e por conta do museu, existem, sementes crioulas compartilhadas socialmente e livres do controle da agroindústria. Reconhecemos que as pessoas assentadas vêm construindo seu repertório para o museu - seu estatuto conceitual situado e contextualizado, coerentemente, demarcando circunstâncias museais.

Maria Nilza mencionou que talvez seja interessante remover a ferrugem das peças. Ela e seu filho possuem diversos objetos expostos na entrada de sua casa, no assentamento Bonanza. Todos esses objetos foram pintados, envernizados (uma ideia de novo e de beleza) e protegidos da chuva e do sol (uma noção preventiva). Uma vez perguntamos a ela o motivo de expor tantos objetos que não lhe pertencem em seu lote e a assentada respondeu que é seu filho quem gosta de reunir e guardar objetos antigos, dos quais ela admira a beleza e sobre os quais aprecia contar histórias aos visitantes.

Ressalta-se que mesmo Maria Nilza enfatizando a beleza estética dos objetos, durante nossas conversas anteriores ela mostrou uma lamparina artesanal feita e utilizada por sua mãe. Nesse sentido, a atitude da assentada e seu filho vai além da beleza e antiguidade dos

objetos, e amplia-se para as lembranças carregadas de emoção, relação identificada com outras assentadas, como já exposto. O ato de curadoria se revela na conversa: em tom descontraído, afirmou que gostaria de um dos ferros do conjunto material do museu para sua “coleção”, ou seja, para compor seu conceito curatorial.

Diferentemente de Maria Nilza, Vanda Noronha sugeriu, também em tom de brincadeira, que queria um ferro a brasa guardado para o museu para usar em casa, com a desculpa de que gostaria economizar energia. A colocação de Vanda, sendo uma forma de descontração ou não, nos leva a refletir se o que entendemos por *musealia*, que se ao adentrar ao museu perderá sua função de uso e terá sua materialidade conservada, o que entendemos como sendo mais uma contribuição dos museus comunitários e da Museologia Social para questionarmos posições hegemônicas da museologia que perpetuam na *práxis* dos museus e no pensamento museológico, o que alcança uma formação em face de um paradigma. As assentadas, no sentido contrário, nos ajudam a ver que há muitas museologias, mesmo em um mesmo museu. Quem tira as funções de uso e atribui as funções de *musealia*, e vice-versa, são as pessoas da comunidade, pois o objeto e a musealidade são delas.

5. Considerações Finais

Durante nossas conversas, as assentadas trouxeram as principais bases do possível museu dos assentamentos de Rosana/SP, que se fundem com as circunstâncias locais: relembrar a luta pela reforma agrária e as pessoas que “tombaram”, representar e difundir o cotidiano dos assentamentos, fortalecer a participação dos jovens e quebrar preconceitos, para maior aceitação do movimento sem terra e das pessoas assentadas.

É inegável que os museus comunitários têm em sua essência uma vocação política, “pois quer ser um instrumento de desenvolvimento do território e da participação da comunidade e de seu patrimônio nesse desenvolvimento” (Varine, 2005, p. 9). No entanto, no começo da pesquisa, a maioria das assentadas nunca havia visitado um museu, e as que tinham, nunca foram a um museu comunitário. Por isso, o museu se insere neste contexto como mais uma ferramenta de luta, mas ninguém precisou dizer que o museu também serve para isso: elas

mesmas já se apropriaram desse conceito e o transformaram para suprir as suas necessidades.

Outra lição que trazemos das assentadas, além da complexidade do seu estatuto conceitual, é a simplicidade com a qual pensam seu museu, pois sabem, como diz Ana, que o museu precisa vir ao encontro da realidade local, ser “pé no chão”, pois as mensagens que buscam transmitir e sua representatividade para os grupos envolvidos não precisam de um prédio imponente com expografia luxuosa e objetos raros; para elas, a beleza está no simples e na mensagem. Temos que destacar que, perto da complexa história de luta das pessoas assentadas, suas formas de organização e conquistas, a organização de um museu pode parecer menos difícil, embora igualmente complexa, pois agrega a circunstância museal. O simples neste caso não está esvaziado de sentidos e significados, tampouco de empenho e articulação.

Mesmo apostando em uma expografia simples, as assentadas se preocupam com a autogestão desse espaço, pois também entendem que o principal recurso de um museu comunitário é a energia humana (Varine, 2014). Em função disso, refletiram sobre as possíveis formas de gestão, desde propostas com voluntários à participação efetiva por meio de associações comunitárias, mas também relações com instituições, parcerias com a participação da universidade e do Poder Público. Na possível relação com a universidade e/ou estrutura pública que a questão da sustentabilidade pode considerar as parcerias, considerando também as funções públicas. Assim, a participação civil das pessoas assentadas e das suas organizações se soma aos deveres do Estado quanto a uma ideia de sustentabilidade local inclusiva e legitimada pelas realidades que refletirão, como não poderiam deixar de ser, como nos ensinaram as mulheres assentadas.

Aprendemos que as pessoas assentadas possuem uma forte questão associativista e cooperativista, que nasce antes da formação dos assentamentos. Elas sabem que para continuar a existir precisam dar continuidade à organização, agora numa situação nova, o museu. Não devemos entender que a união representa homogeneidade: os assentamentos não compõem um grupo uniforme. Cada uma das pessoas que hoje são entendidas como assentadas tiveram uma vida antes, e essas experiências e visões conflitam muitas vezes, como

observamos nesta pesquisa com as diferentes reflexões sobre um mesmo assunto trazidas pelas assentadas.

Em síntese, foi possível averiguar as formas com as assentadas se organizam, se relacionam e se articulam (em associações rurais com lideranças eleitas, pequenos grupos femininos, masculinos ou mistos), porque participam, doam e guardam objetos (buscam deixar um legado para gerações futuras, difundir o patrimônio cultural dos assentamentos e se lembrar), a noção de território e patrimônio integral (o museu vinculado ao território, produções artesanais e culinárias, troca de sementes; o território, as histórias e saberes como *musealia*), a musealidade dos objetos (relacionados à luta, resistência e patrimônios afetivos), as configurações do(s) museu(s) e o que pensam para o museu comunitário, sendo este um lugar de afirmação social e política, empoderamento, luta contra as desigualdades e sobrevivência.

A ideia de um museu dos assentamentos está em aberto, sem um fim definido, metas executivas ou modelos dados, pois pode haver - ou não - um ou mais museus. Isso será decidido pelas articulações entre as pessoas que vivem nos quatro assentamentos em Rosana (SP). Sabemos que as ideias e narrativas trazidas pelas assentadas, por vezes, extrapolam os limites conceituais da museologia normativa, mas por exercitar a Museologia Social, sabemos que estamos plantando “sementes museológicas crioulas”.

Referências

Chagas, Mario S. & Pires, Vladimir S. (2018). Abertura: Território, Museus e Sociedade. In: Chagas, M. & Pires, V. (orgs.). *Território, Museus e Sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Instituto Brasileiro de Museus.

Cury, Marília Xavier. (2017). Circuitos museais para a visita crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo*, Penedo, 7.

Cury, Marília Xavier. (2021). Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. *Revista CPC*, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 165-191, 2021.

Feliciano, Carlos Alberto. (2020). A metodologia da lentidão planejada, a luta pela retomada das terras griladas e o plano de um novo golpe contra a reforma agrária no Pontal do Paranapanema. In: Oliveira, A. U. de. *A grilagem de terras na formação territorial brasileira*. São Paulo: FFLCH/USP.

Gonçalves, Leonardo Giovane Moreira. (2018). *Os saberes, fazeres e dizeres do campo: o futuro Museu do Assentado no município de Rosana*. 2018. 113f. Monografia (Bacharelado em Turismo), Universidade Estadual Paulista, Rosana.

Gonçalves, Leonardo Giovane Moreira. (2021). *Nova Museologia, Museologia Social e Colaboração: em discussão o museu dos assentamentos de reforma agrária de Rosana (São Paulo, Brasil)*. 2021. 198f. Dissertação (Mestrado em Museologia), Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Inventores de Memórias (2021). *Inventores de memórias*. São Paulo: Radio TV Mundo Novo, Condo Cultural, segunda temporada, ep. 8. Programa de Rádio. Disponível em: <https://archive.org/details/inventoresdememorias14..>

Iphan. (2014). *Educação Patrimonial: Histórico, conceitos e processos*.

Lersch, Teresa Morales & Ocampo, Cuauhtémoc Camarena. (2004). *O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história?* In: Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, Kansas City.

Lozano, Alberto Arribas. (2015). Antropología colaborativa y movimientos sociales: construyendo ensamblajes virtuosos entre sujetos en proceso. *Ankulegi*, 19, p. 59-73.

Melo, Susilene Elias de. & Pereira, Dirce Jorge Lipu. (2021). Museu Worikg e as mulheres Kaingang. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, 10 (19), p. 22-33.

Moreira-Gonçalves, Leonardo Giovane & Thomaz, Rosangela Custodio Cortez. (2021). A simbiose entre universidades e museus comunitários na extensão universitária: o Museu dos Assentados, metodologias, passado, presente e apontamentos futuros. In: Magalhães, F. *et al.* (Org.). *Museologia e Património*: volume 8. Leiria/ Portugal: Instituto Politécnico de Leiria, 8, p. 255-298.

Moreira-Gonçalves, Leonardo Giovane. (2022). *As formas e as funções de um museu comunitário*: em discussão o museu nos assentamentos de reforma agrária de Rosana, São Paulo, Brasil. In: Actas del XXVIII Encuentro Regional del ICOFOM LAM, Buenos Aires, ICOM/ICOFOM, 2020, 29, p. 270-289.

Oliveira, Carlos Augusto de. (2015). A musealização do território como estratégia de gestão do patrimônio e administração da memória. *Revista Memorare*, Tubarão, 2 (2), p. 34-51, jan-abr.

Santos, Boaventura de Sousa & Meneses, Maria Paula (Org.). (2010). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez.

Sobreiro Filho, José. (2012). A luta pela terra no Pontal do Paranapanema: história e atualidade. *Geografia em Questão*, Marechal Candido Rondon, 5 (1).

Varine, Hugues de (2005). *O museu comunitário é herético?* (Tradução: Odalice Priosti). Disponível em: <http://www.hugues-devarine.eu/book/view/53>. Acesso: 05 ago. 2020.

Varine, Hugues de (2014). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM*, Chapecó, 27 (41), p. 25-35.

Varine, Hugues de. (2020). *El ecomuseo singular y plural*: un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo. Chile: ICOM.

Investidas científicas da Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMus): experiências e perspectivas futuras

Luciana Ferreira da Costa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-5894-2741>

1 Reflexões iniciais

Neste capítulo apresentamos o frame da criação, da evolução e das investidas científicas da Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMus), enquanto grupo de pesquisa, integrado por doutores, mestres, doutorandos, mestrandos e estudantes de graduação. A REDMus se encontra certificada pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e consta do Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (DGP/CNPq), podendo seu espelho ser consultado no referido Diretório¹⁹².

Abordar os referidos aspectos acerca da REDMus assenta na necessidade de registrar e comunicar as repercussões deste grupo de pesquisa de modo a fazer memória de suas investidas científicas, visto que a REDMus vem atuando sob a égide da produtividade em torno da área da Museologia e campos que estabelecem balizas com a área, a exemplo dos museus, da memória e do patrimônio.

Um grupo de pesquisa se constitui espaço de aprendizagem e experiência para os membros. No caso da REDMus, em/sobre a área da Museologia e demais áreas transversais a esta, além de proporcionar interação entre pesquisadores experientes e neófitos, ou seja, os

¹⁹² Disponível em: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6285275721310405.

aprendizes de pesquisadores. Um grupo de pesquisa é, ainda, *locus* privilegiado de compartilhamento de saberes, produção de conhecimento, desenvolvimento de competências colaborativas e pensamento crítico-reflexivo.

Conforme conceito de grupo de pesquisa por parte do CNPq, este reflete um conjunto de indivíduos organizados de forma hierárquica sob a liderança/coordenação de um ou, eventualmente, dois pesquisadores com expertise na seara científica ou tecnológica, em que deve haver envolvimento permanente com a atividade de pesquisa e, ainda, envolvimento profissional. Para além disso, um grupo de pesquisa deve assentar em torno de linhas de pesquisa norteadora da atuação do grupo.

A partir dessas considerações, como estratégia de construção deste capítulo, optamos pela análise de conteúdo por categorização (Bardin, 2009) acerca das investidas científicas da REDMus, tendo como categorias de trabalho: a) reuniões; b) publicações científicas (dossiês temáticos em periódico científico eletrônico e publicação de livros); c); organização e realização de eventos acadêmico-científicos nacional e internacional; e) formação; e g) presença digital.

O presente capítulo, em jeito de relato de experiência, tem característica descritiva ancorado em abordagem qualitativa-narrativa, com aporte de dados históricos quantitativos (Richardson, 1999).

Em sequência, apresentamos a criação da REDMus e de sua atuação como experiência bem-sucedida do que se espera de um grupo de pesquisa, de fato, atuante, no contexto da área de conhecimento da Museologia em diálogo transdisciplinar com outras áreas, especialmente, com a Ciência da Informação e com as Artes Visuais.

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

A Rede de pesquisa em (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMus) foi criada no ano de 2014 com o objetivo de realizar estudos, desenvolver pesquisas, informar e formar no âmbito da área de conhecimento da Museologia em diálogo com outras áreas de conhecimento, sobretudo com a Ciência da Informação.

Inclusive, a integração das áreas supracitadas e “os indícios de convergências teóricas entre a Ciência da Informação e a Museologia”,

expressam uma particularidade do Brasil. De acordo com Pinheiro, diferentemente da literatura estrangeira inexistente ou escassa sobre a relação entre as áreas, “a situação brasileira se configura como exceção”, haja visto o número de pesquisas interdisciplinares, entre as duas áreas, amplamente desenvolvidas no âmbito de Programas de Pós-Graduação em Ciência da Informação (Pinheiro, 2012, p. 13) com tradicional existência no Brasil desde 1970.

No Brasil algumas escolas e departamentos de Ciência da Informação têm envidado esforços no sentido de estabelecer diálogo e aproximação entre as áreas da Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia não apenas no aspecto institucional, mas na formulação de um tronco comum de disciplinas e atividades acadêmico-científicas, a exemplo do que vem sendo desenvolvido em algumas IES do Brasil, a saber: na Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no Departamento de Ciências da Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e na Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UnB) (Ramos; Araújo, 2014).

Além da Ciência da Informação, outras áreas aliam seus conhecimentos “conceituais e/ou metodológicos” à trajetória da área da Museologia. Áreas como Administração (em museus), Comunicação, Diplomática, História das Ciências, Paleontologia, dentre outras (LIMA, 2003), aliam seus saberes ao “campo museológico ao longo do seu percurso (...), ora no contexto da formação acadêmica da Museologia, ora no quadro das pesquisas e demais estudos realizados no âmbito dos museus” (Lima, 2013, p. 58).

Especificamente, quanto à relação com a área da Ciência da Informação, Costa (2017) explicou que a Museologia foi inserida no Grupo de Trabalho (GT) da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB), sob a designação de Museu, Patrimônio e Informação. O GT 09 - Museu, Patrimônio e Informação³⁰ teve a sua criação alicerçada pelo interesse comum dos partícipes do então GT Debates em Museologia e Patrimônio do VIII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ENANCIB), realizado em Salvador, no ano de 2007, no cruzamento entre Museologia e Ciência da Informação. Assim, por ocasião do IX ENANCIB, ocorrido em São Paulo, houve a criação oficial do GT 9 em Assembleia Geral da ANCIB em 2008.

A autora supracitada expôs que a Museologia e a Ciência da Informação compartilham do mesmo espaço institucional em duas agências de amparo à pós-graduação brasileira: o CNPq e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). No CNPq, a Museologia integra o Comitê de Assessoramento de Artes, Ciência da Informação, Museologia e Comunicação (CA-AC) na área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. Na CAPES a Museologia integra a Grande Área Comunicação e Informação (que até 2016 se denominava Ciências Sociais Aplicadas I – CSA I) juntamente com a Ciência da Informação e a Comunicação (Costa, 2017).

A Museologia como área disciplinar, situada no limite entre as Ciências Humanas e Sociais e com outras áreas de conhecimento, é considerada por muitos uma área emergente, por outros uma área em construção e por tantos outros, até mesmo, uma área já consolidada. Muito ainda se discute acerca disso e não há consenso ou acordo a respeito, aliás algo que também se estende ao seu “objeto de estudo”: o museu. Contudo, a pesquisa de Costa (2017) dedicada à institucionalização da área, oferta formativa no ensino superior em nível de graduação e pós-graduação, interação entre os atores científicos, produção e comunicação científica e tendências temáticas ou frentes de pesquisa da área, concluiu que se trata de uma área de conhecimento institucionalizada ou consolidada, visto que a Museologia é uma área de conhecimento conformada enquanto disciplina científica no ensino superior, que congrega instituições (de ensino, de fomento à pesquisa, associações científicas), atores e investidas científicas como produção e comunicação científica, existência de periódicos científicos, redes de colaboração, trocas e circulação de saberes.

São essas investidas científicas que, segundo Costa (2017), vêm conformando a identidade da área de conhecimento da Museologia e contribuindo para o seu desenvolvimento sob a tônica das intercessões necessárias com outras áreas do conhecimento.

Reconhecendo esta consolidação da área, a REDMus atua na perspectiva disciplinar da transdisciplinaridade, tendo como suas frentes de pesquisa: História dos museus e da área da Museologia; formação graduada e pós-graduada em Museologia; Gestão museológica; Estudos de público; Produção e comunicação científica; Memória; e Educação patrimonial.

Por sua vez, entre os membros pesquisadores da REDMus estão pesquisadores do Brasil (Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia; Observatório Transdisciplinar de Pesquisa em Turismo da Universidade Federal de Alagoas), de Portugal (Universidade de Évora e Instituto Politécnico de Leiria) e da Espanha (Universitat de Girona e Universidad Complutense de Madrid), atuantes nas áreas da Museologia, Ciência da Informação, Biblioteconomia, Turismo, Antropologia, História, Ciências Sociais e Artes Visuais. Em números, a REDMus conta com sete doutores (sendo um pesquisador com pós-doutorado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia), um doutorando, cinco mestres, três mestrandos e 10 estudantes de graduação (destes dois em condição de bolsistas de iniciação científica em projetos coordenados pela líder da REDMus, financiados pelo CNPq e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESP). A formação do doutorando e dos mestres é vinculada, respectivamente, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB; ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB/Universidade Federal de Pernambuco e ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFPB.

No que toca as repercussões da REDMus, desde a sua criação, evidenciamos as seguintes investidas científicas: a) reuniões; b) publicações científicas (dossiês temáticos em periódico científico eletrônico e publicação de livros); c); organização e realização de eventos acadêmico-científicos nacional e internacional; e) formação; e g) presença digital. Estas repercussões representativas das investidas científicas da REDMus são detalhadas na seção seguinte.

3 As investidas científicas da REDMus

Nesta seção descrevemos as investidas científicas da REDMus ao longo dos seus nove anos de existência e plena atividade no tocante às reuniões, publicações científicas, eventos acadêmico-científicos (nacional e internacional), oferta de formação e sua presença digital.

Iniciando com relação às **reuniões**, que acontecem mensalmente, admitem a tipologia de estudo, de pesquisa e trabalho. As reuniões de estudo versam acerca da discussão de livros, capítulos de livros, artigos de revisão, relatos de pesquisa ou relatos de experiências que circundam a área da Museologia e o campo dos

museus, previamente designados para leitura. O objetivo das reuniões de estudo, que partiu precisamente da pesquisa de Costa (2017) sobre as tendências temáticas ou frentes de pesquisa na área, onde a autora categorizou a produção científica da Museologia em 17 categorias, é o aprofundamento das tendências e o conhecimento de outras em compasso com o que Primo (2022) denominou de temas insurgentes na área ou desafios contemporâneos da Museologia, como denominou Costa (2022).

Para além disso, as reuniões de estudo possibilitam que os membros do grupo de pesquisa tenham, ainda, conhecimento acerca dos protagonistas intelectuais dessa área de conhecimento que vêm influenciando, teórica e empiricamente, a construção do conhecimento museológico, tanto em âmbito nacional como internacional, ao que em termos de Brasil podemos citar, com base em Costa (2017): Waldisa Rússio, Maria Cristina Bruno, Tereza Scheiner, Maria Margaret Lopes, Mario Chagas, dentre outros.

Já as reuniões de formação perpassam pela oferta de capacitação aos membros da REDMus no que tange à o que é um grupo de pesquisa e suas exigências, elaboração de artigos científicos, elaboração, preenchimento e atualização do Currículo Lattes, submissão de pesquisa ao Comitê de Ética em Pesquisa, dentre outras questões formativas consideradas importantes e capacitadoras. Normalmente, a reunião de formação se dá a partir de conteúdos ministrados pela líder, mas também a partir de convidados/as com expertise para ministrar a formação necessária. Na Foto 1, em sequência, visualizamos registros fotográficos das reuniões:

Foto 1: Registos fotográficos das reuniões da REDMus



Fonte: Acervo da REDMus

Quanto às **publicações científicas**, a REDMus tem contribuído com a área da Museologia, em perspectiva inter e transdisciplinar, por meio da organização de Dossiês Temáticos e coletâneas de livros (para além da publicação científica da produção individual dos membros do grupo de pesquisa).

Sobre isso, em parceria com a Revista Iberoamericana de Turismo (RITUR), foram idealizados quatro Dossiês Temáticos sob o título de “Museus, Turismo e Sociedade”, os quais foram lançados em 2014, 2015, 2017, 2018 e, o mais atual, neste ano de 2023,¹⁹³ consolidando a cooperação científica da REDMus com a Universidade Federal de Alagoas, a Universidade de Évora, Portugal, e a Universitat de Girona, Espanha, responsáveis pela sua organização e publicação.

Já em cooperação internacional com o Instituto Politécnico de Leiria, Portugal e a Universidade Complutense de Madrid, Espanha, a

¹⁹³ Disponível em acesso aberto em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/>,

REDMus vem publicando as coletâneas “Museologia e Património” – Volumes 1 e 2 (2019), Volumes 3 e 4 (2020) e Volumes 5, 6, 7 e 8 (2021). As coletâneas estão disponíveis para download no site das Edições da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria¹⁹⁴. Na Figura 1, apresentamos as publicações, as quais têm repercutido entre a comunidade científica dedicada à Museologia e ao Patrimônio no reconhecimento das obras, vindo a compor bibliografias de disciplinas de Cursos de Graduação em Museologia e Programas de Pós-Graduação em Museologia:

Figura 1: Capas das coletâneas Museologia e Património



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

Para além destas coletâneas, houve, ainda, a publicação, também sob responsabilidade da REDMus em cooperação com o Instituto Politécnico de Leiria da obra intitulada “Os patrimónios culturais enquanto meios de reflexão e contestação pluridisciplinar da sociedade contemporânea”, lançada em agosto de 2019, e dos livros Ensaio sobre Memória – Volumes 1, 2 e 3, lançados em dezembro de 2020, sendo estes, ainda, com a colaboração da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro por meio do seu Programa de Pós-

¹⁹⁴ Disponível em: <https://www.ipleiria.pt/esecs/investigacao/edicoes/>.

Graduação em Memória Social. Na Figura 3, visualizamos as capas dos referidos livros:

Figura 2: Capas dos livros



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

No tocante aos **eventos acadêmico-científicos**, a REDMus estreou realizando um evento internacional. No caso, o 1º Colóquio Internacional sobre Museu, Patrimônio e Informação, realizado em novembro de 2018, na UFPB, com conferência principal do Professor Dr. Fernando Magalhães do Instituto Politécnico de Leiria. Na Foto 2 segue registro do evento:

Foto 2: Evento 1º Colóquio Internacional sobre Museu, Patrimônio e Informação



Fonte: Costa (2019)

No ano de 2019 criamos o REDMus Talks, evento que se constitui de uma série de palestras ministradas por especialistas sobre temas de interesse, com periodicidade trimestral. O REDMus Talks #1 teve como tema Educação Patrimonial, o REDMus Talks #2 Memória e Identidade e REDMus Talks #3 Museu e Arte, os quais foram realizados presencialmente na UFPB, conforme podemos observar nos cards em sequência na Figura 3:

Figura 3: Eventos REDMus Talks



Fonte: Acervo da REDMus

Devido a pandemia de COVID-19 no Brasil e no mundo, que causou e, ainda, vem causando grande impacto, visto os mais de 680.000 mortos no nosso país, tivemos que suspender a realização de outras edições do REDMus Talks para momento mais favorável, mesmo tendo conhecimento das potencialidades das TDIC e as plataformas para realizar de forma remota. Daí, consoante esta realidade de atividades remotas, passamos a realizar, desde o segundo semestre de 2020, o que denominamos de Palestras REDMus, online, com apenas um palestrante, sendo algumas das palestras alinhadas aos contextos comemorativos do Dia Internacional dos Museus, da Primavera dos Museus e Dia do Museólogo, com organização de informações, inscrições e certificação por meio da Plataforma Even3:

Figura 4: Palestras REDMus online



Fonte: Arquivo da REDMus

Assim, a partir do segundo semestre de 2020 passamos a investir em oferta de **formação**, idealizando também o denominado Workshop REDMus, que aconteceram de forma remota, consoante à situação de crise global de saúde causada pela pandemia de COVID-19. O primeiro foi “Memória, Patrimônio e Educação”, ministrado pelo pesquisador Átila Tolentino, que tem vasta experiência e produção no campo da educação patrimonial. O segundo workshop, “Planejamento e Gestão Museológica”, ministrado pela Museóloga Graciele Siqueira (Diretora do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC/UFC), aconteceu como atividade cadastrada pela REDMus na 15ª Primavera dos Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Já o terceiro workshop foi sobre “Inventário Participativo” ministrado por Lucas Neiva Peregrino, Mestre em Ciências Sociais pela UFPB. O exposto consta da Figura 5:

Figura 5: Workshops REDMus



Fonte: Costa (2022)

Os workshops também são organizados a partir da Plataforma Even3 para inscrição dos participantes e emissão de Certificados. A cada Workshop é disponibilizado formulário de presença, no qual temos a preocupação de que o participante avalie o workshop e também colabore conosco indicando temas de interesse para os próximos.

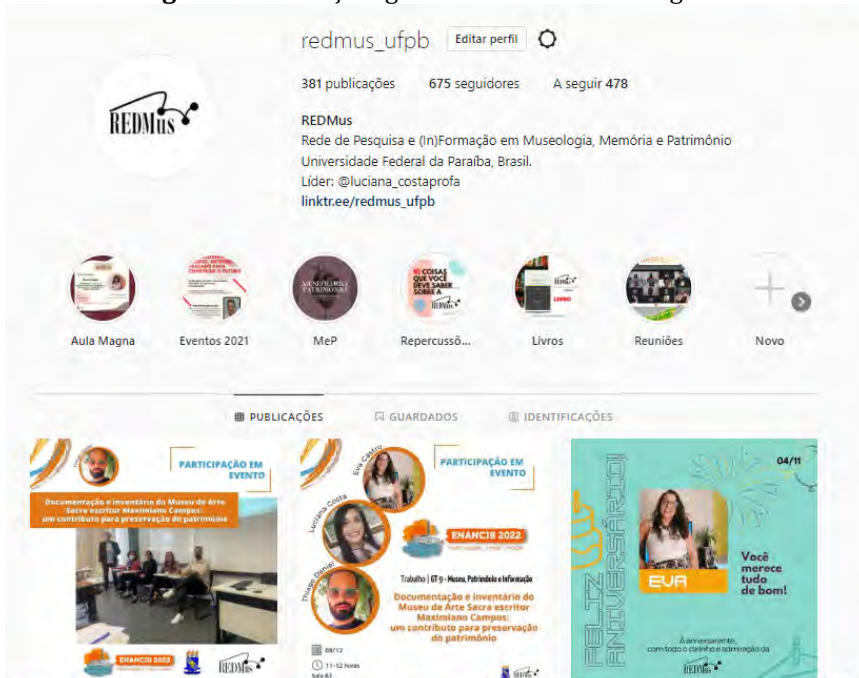
Ainda na esfera formativa, assinalamos, em 2020, a parceria da REDMus com o CitaliaRestauro¹⁹⁵, entidade formadora de Portugal que oferece cursos profissionais em regime de *e-learning*, tais como Patrimônio e Museologia, Gestão museológica, Análise da arte, Conservação e restauro, dentre outros. A partir da parceria, propiciamos aos membros da REDMus, especificamente aos estudantes de graduação, o curso Gestão museológica com carga horária de 40 horas.

Por fim, no que se refere à **presença digital**, entendendo esta como forma de se posicionamento de uma marca ou identidade visual e, ainda, forma de relacionamento relevante com o público por meio das mídias sociais, a REDMus dispõe de conta no Instagram e canal no YouTube. O canal REDMus_UFPB no Instagram contabiliza mais de 350 posts entre divulgação dos eventos que promove, *repost* de eventos e cursos que circundam a área da Museologia e o campo dos museus,

¹⁹⁵ Disponível em: <https://citaliarestauro.com/>

além de post com card da participação dos membros em eventos nacional e internacional (ex.: Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação - ENANCIB, *International Conference on Information Systems and Technology Management* - CONTECSI, Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ENANPAP, Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia – SiPeM, dentre muitos outros), card comemorativo dos aniversários dos membros da REDMus e também de informações sobre o próprio grupo de pesquisa, a exemplo do post “10 coisas que você deve saber sobre a REDMus”. O Instagram da REDMus soma mais de 600 seguidores. Inclusive, por ocasião do Dia do Patrimônio, 17 de agosto, em 2022, realizamos a primeira Live no Instagram com o especialista Adson Pinheiro, sob o título de “A arena do patrimônio cultural no Brasil: políticas públicas, práticas sociais e desafios contemporâneos”, com mediação do pesquisador da REDMus Átila Tolentino. O Instagram da REDMus segue na Figura 6:

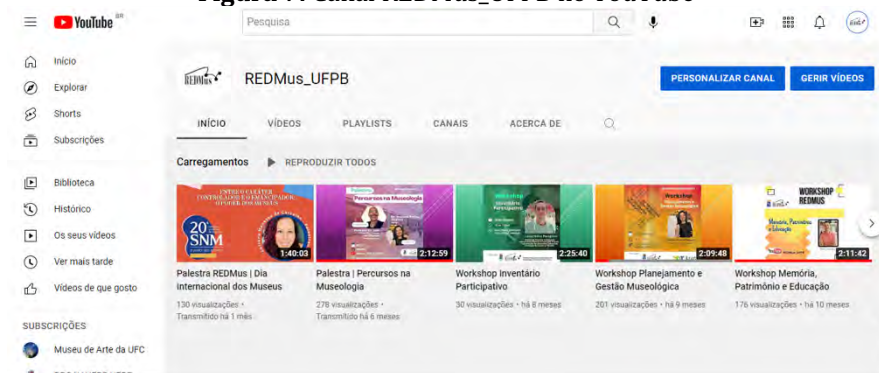
Figura 6: Presença digital da REDMus no Instagram



Fonte: Instagram @redmus_ufpb (2022)

No canal REDMus_UFPB no YouTube são disponibilizados vídeos dos eventos, das palestras e dos Workshops promovidos. Entre os vídeos, a palestra do Professor Dr. Fernando Magalhães do IPLeiria, sob o título de “Museologia e Museus: entendendo o passado para construir o futuro”, é o vídeo com mais *views*, somando mais de 420 visualizações, seguido da palestra “Percursos na Museologia” com o Professor Dr. José Cláudio Alves de Oliveira da UFBA com mais de 270 visualizações e, ainda, o Workshop “Gestão e Planejamento museológico” com 221 visualizações. Na Figura 7 apresentamos o canal REDMus_UFPB no YouTube.

Figura 7: Canal REDMus_UFPB no YouTube



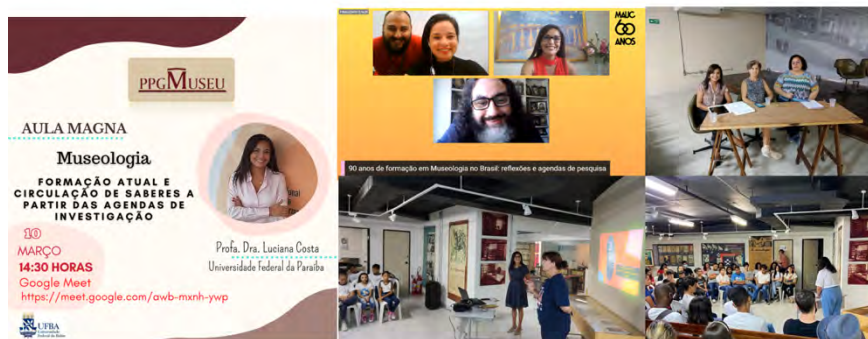
Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UCtWFMhukZ8BZy04X7VyKTfw>

Para além destas repercussões, merecem destaque a participação da líder da REDMus, autora deste capítulo, em ministrar a Aula Magna do Semestre Letivo 2022.1 do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMUSEU/UFBA) em 10 de março de 2022¹⁹⁶ e em diversos outros eventos para proferir palestras em datas comemorativas como o Dia Internacional dos Museus (comemorado anualmente em 18 de maio), a Primavera dos

¹⁹⁶ Divulgação disponível em: <http://www.ppgmuseu.ffch.ufba.br/pt-br/aula-magna-do-mestrado-em-museologia-semester-20221>

Museus, o Dia do Museólogo (comemorado em 20 de dezembro). Para ilustrar, no ano de 2022, por ocasião da 20ª Semana Nacional de Museus do IBRAM, tivemos uma participação profícua, ao que citamos: palestras em evento do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC) no dia 18 de maio¹⁹⁷, do Museu José Lins do Rego no dia 19 de maio; e do Memorial Aberlado da Hora no dia 20 de maio. Estas duas últimas presencialmente, com informações de divulgação constantes do Instagram da Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego (FUNESC) (@funescgovpb). Na Figura 8, apresentamos os registros do exposto sobre a participação em eventos, a convite:

Figura 8 – Card da Aula Magna e fotos da participação em eventos a convite



Fonte: Acervo da REDMus

Assim como vimos promovendo, em 2022, por ocasião do Dia do Museólogo, celebrado dia 20 de dezembro, teve lugar a palestra “A profissão de Museólogo/a: conquistas e desafios” proferida pelo Museólogo Saulo Moreno, Presidente do Conselho Regional de Museologia (COREM-1R) Gestão 2022, com transmissão pelo canal REDMus_UFPB no YouTube. Na Figura 9, é possível visualizar o exposto:

¹⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FGldP-XMpIk>

Figura 9 – Palestra pelo Dia do Museólogo em 2022



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXB7vjVYqTk>

Em síntese, as investidas científicas da REDMus, apresentadas nesta seção, dão a ideia do frame de sua criação, evolução e consolidação como grupo de pesquisa, que refletem sua atuação efetiva em torno dos campos que compõem a sua denominação: Museologia, Memória e Patrimônio, sem descurar da sua relação e diálogo com diversos outros campos.

Como perspectivas futuras e linhas de ação promissoras, destacamos o compromisso e a continuidade dos estudos, das pesquisas, das publicações (livros, artigos, capítulos e trabalhos em eventos), das reuniões, dos eventos, da presença digital e mais cooperações nacional e internacional, além das já firmadas e descritas neste capítulo, em compasso com as agendas de investigação tradicionais e insurgentes que perpassam as áreas que nos dedicamos.

4 Reflexões finais

Consideramos que as investidas científicas, entendidas como atividades que visam diretamente à concepção e realização de

pesquisas científicas, produção e comunicação científica, interação e cooperação científica entre pesquisadores, formação, dentre outras, devem ser desenvolvidas no âmbito dos grupos de pesquisa.

No caso da REDMus, tais investidas perpassam por estudos, pesquisas, publicações científicas, formação, eventos acadêmico-científicos, realizados em cooperações nacionais e internacionais, e sua presença digital com conta no Instagram e canal no YouTube, que se configuram em investidas científicas que visam fortalecer a área da Museologia e o campo dos museus na UFPB e no Estado da Paraíba, visto que estes ainda prescindem de formação graduada e pós-graduada na área da Museologia. Contudo, ainda sobre o contexto formativo, a autora deste capítulo atua no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE), como docente permanente, na perspectiva da área da Museologia, ministrando disciplinas (Estudo de público em museus; Estudo sobre patrimônio cultural e museus) e orientando dissertações nesta área de conhecimento e de suas tendências temáticas.

Todas estas investidas científicas da REDMus, aqui em relato, vão além, como práticas institucionais do grupo de pesquisa, das atividades individuais de produção e publicação científica, bem como participação em eventos científico-profissionais por parte de seus membros pesquisadores. Tais atividades individuais, muitas vezes orientadas ou supervisionadas, são incentivadas pela REDMus, enquanto coletivo em rede, favorecendo as trocas de pensamento.

Acreditamos, assim, que as investidas científicas da REDMus vêm suprimindo a demanda por informação, conhecimento e formação na área de conhecimento Museologia em diálogo com outras áreas de conhecimento tanto dos membros do grupo de pesquisa quanto de atores externos alcançados pelas atividades realizadas.

Referências

Bardin, Laurence. (2009). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, LDA.

Costa, Luciana Ferreira da. (2017). *Museologia no Brasil, século XXI: atores, instituições, produção científica e estratégias*. 360f. Tese (Doutorado em História e Filosofia da Ciência especialidade

Museologia) - Universidade de Évora, Portugal, 2017. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/21966/1/Doutoramento%20-%20Hist%C3%B3ria%20e%20Filosofia%20da%20Ci%C3%A2ncia%20-%20Museologia%20-%20Luciana%20Ferreira%20da%20Costa.pdf>.

Costa, Luciana Ferreira da. (2022). *Museologia no Brasil, 90 anos: caminhos da formação e agendas de investigação*. In: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 2022, Fortaleza. Palestra de 18 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FGldP-XMplk>.

Lima, Diana Farjalla Correia. (2003). *Ciência da informação, museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte um novo campo do saber*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Lima, Diana Farjalla Correia. (2013). Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: “tematizando” Bourdieu para um convite à reflexão. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 2(4), 35-47.

Pinheiro, Lena Vânia Ribeiro. (2012). Confluências interdisciplinares entre Ciência da Informação e Museologia. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(1), 7-31.

Ramos, José Alimatéia de Aquino & Araújo, Carlos Alberto Ávila. (2014). As possibilidades de aproximação e diálogo entre Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia via modelo formativo: o caso da ECI/UFMG. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 12(2), 59-80.

Richardson, Robert. Jarry. (1999). *Pesquisa social: método e técnicas*. 3. ed. São Paulo: Atlas.

Quando um museu inaugura a cidade: o Museu Histórico de Brasília como síntese da imaginação museal de Juscelino Kubitschek¹⁹⁸

Clovis Carvalho Britto

Universidade de Brasília, Brasil

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

Agora e aqui é a Encruzilhada Tempo-Espaço,
Caminho que vem do Passado e vai ao Futuro;
caminho do Norte, do Sul, do Leste e do Oeste;
caminho de ao longo dos séculos,
caminho de ao longo do mundo:
— agora e aqui todos se cruzam.
Guilherme de Almeida (1960, p. 20).

1 Introdução

Este trabalho examina alguns aspectos da imaginação museal de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), político brasileiro que foi prefeito de Belo Horizonte, deputado federal, governador de Minas Gerais e Presidente da República. Embora existam diversos estudos sobre a trajetória do ex-presidente do Brasil, o seu pensamento sobre museus e patrimônios ainda carece de análises aprofundadas. O intuito é compreender, a partir de uma análise retrospectiva, as estratégias de fabricação de legados e algumas das articulações em prol de consolidar uma concepção de museu que funde temporalidades, articulando passado e presente em prol de um projeto de futuro.

A partir das reflexões de Mario Chagas (2005) é possível compreender a imaginação museal como uma operação seletiva de

¹⁹⁸ Pesquisa financiada com Bolsa de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

intenções e de gestualidades para a produção de determinadas matrizes discursivas ou tendências de pensamento que podem gerar experimentações nos espaços museais. O autor a definiu como “narrativa poética das coisas”, ou uma narrativa construída na mobilização de imagens, formas e objetos, concebendo os museus enquanto espaços de produção, arquivamento e circulação de memórias erigidas a partir da interação com as coisas, em uma codificação compartilhada:

Um museu, seja ele qual for, só pode ser produzido e reconhecido como tal, quando está inserido numa codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum. Sobretudo nas sociedades complexas e contemporâneas essa experiência que denomino de participação museal é um dado concreto. Na raiz dessa experiência está aquilo que se denomina de imaginação museal. É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados. A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc., transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes (Chagas, 2005, p. 57).

A profusão e dispersão dos textos de Juscelino Kubitschek relativos à temática dos museus, as suas iniciativas institucionais e as singularidades de suas propostas, estimularam a pesquisa que integra um projeto mais amplo visando o mapeamento de fontes relacionadas à sua atuação no campo dos museus e patrimônios (Britto, 2021; 2022).

Este texto evidencia, por meio de análise documental e revisão bibliográfica, aspectos da atuação de Juscelino Kubitschek na concepção do Museu Histórico de Belo Horizonte, nos tombamentos da Igreja da Pampulha e do Catetinho e, em especial, na criação do Museu

Histórico de Brasília (Figura 1). Nossa hipótese é que o Museu Histórico de Brasília – também chamado de Marco Histórico, Marco de Brasília, Monumento, Memorial de Brasília, Museu de Brasília, Museu da Fundação de Brasília e Museu da Cidade – sintetizaria a imaginação museal de Kubitschek.

Figura 1 – Inauguração do Museu Histórico de Brasília



Fonte: NOV--D-4-4-B-2 (396), Fundo Novacap – 21 abr. 1960. Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal

2 “Encruzilhada Tempo-Espaço” ou museus como projetos de futuro?

O trecho do poema “Prece natalícia de Brasília” utilizado como epígrafe, de autoria de Guilherme de Almeida (1960), foi lido no dia da inauguração da nova capital do Brasil em frente ao Museu Histórico de Brasília, em 21 de abril de 1960. O poeta reconheceu a cidade nascente como uma “encruzilhada tempo-espaço”, se referindo ao cruzamento de pessoas vindas de diferentes regiões e, aqui nos interessa assinalar, entre passado, presente e futuro.

Seguindo essa leitura é possível pensar na encruzilhada como fundamento epistêmico ou em uma pedagogia das encruzilhadas, conforme leitura apresentada por Luiz Rufino (2021). De acordo com o

autor, “a encruzilhada é o tempo-espaço que comporta sete saídas, seja pra frente, pra trás, para os lados, para cima e para baixo. Há uma sétima saída, dentro de nós. A encruzilhada plasma o primado ético fundamentado em Exu” (p. 25).

A encruzilhada e sua relação com o tempo espiralar também é assinalada por Leda Maria Martins (2021), ao concebê-la como conceito e como operação semiótica. Portanto, “como um lugar terceiro, é geradora de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais”, reconhecendo que “Esú é o que apresenta e que assenta a ontologia do tempo na cosmogonia Iorubá, pois é, em si mesmo, a própria ontologia, tempo que simultaneamente curva-se para a frente e para trás” (p 51-53).

Nesse aspecto é estimulante pensar em Brasília como uma cidade fruto de uma encruzilhada, conforme o relatório do plano piloto elaborado por Lúcio Costa: “a ideia nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse, dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Relatório... 2018, p. 30). A cidade foi planejada, assim, a partir de uma encruzilhada, repercutindo as suas contradições e a fusão de temporalidades: “Brasília é, de fato, uma síntese do Brasil com seus aspectos positivos e negativos, expressando assim, ao vivo, as contradições da sociedade brasileira. [...] O chamado ‘Plano Piloto’ pode ser considerado uma antecipação” (In: Pessoa, 2004, p. 291-292).

A ideia de Brasília como antecipação do futuro, apresentada por Lúcio Costa, também comparece em diversos documentos e textos produzidos por seus contemporâneos, demarcando um discurso assentado em um ideal de progresso e desenvolvimento. Discurso presente no projeto político de Juscelino Kubitschek (2000), que reafirmava ser Brasília o “começo de um novo Brasil”, uma “nova era para o seu progresso” e um “futuro muito próximo”:

A despeito do entusiasmo com que me dediquei à empresa, não tinha, no início, uma ideia formada sobre o gênero da cidade que iria construir. Ocorriam-me expressões conceituais – ‘metrópole do futuro’, ‘*urbis* interplanetária’, ‘cidade do ano 2000’ - as quais, sobrecarregadas de inegável acento fantasmagórico, não se cristalizavam numa realidade concreta de representar, em síntese, o que, desde muito, tinha em mente. Ao

contemplar o Plano Piloto de Lúcio Costa, verifiquei que se refletia nele a plenitude do que não conseguia traduzir em palavras. No entanto, o Plano Piloto, com o qual Lúcio Costa havia ganhado o concurso no Rio, não passava de um traçado simples, de um esboço, acompanhado de uma exposição de motivos, em cujo texto ele desenvolvera a tese do que deveria ser a futura capital (Kubitschek, 2000, p. 69).

Aqui nos interessa visualizar o lugar dos museus como uma das instituições responsáveis por materializar esse projeto de futuro, em especial evidenciando marcas da imaginação museal de Juscelino Kubitschek. Se nesse aspecto os primeiros museus criados em Brasília podem ser visualizados como síntese dessa imaginação, é importante recuperar na longa duração o modo como essa imaginação foi delineada enquanto uma “Encruzilhada Tempo-Espaço”.

Desse modo, compreender o museu como lugar de antecipação do futuro consiste em visualizá-lo não apenas como um lugar de memória, conforme o entendimento de Pierre Nora (1993), mas como espaço de produção de conhecimento e de utopia. Leitura em sintonia com as interpretações de Ingridde Santos (2020) em sua pesquisa sobre os museus e suas relações com os projetos de futuro, demonstrando como esses espaços de experiência, até então determinados pelo passado, se transformaram em projetos de futuro. Ao contextualizar o campo dos museus, no final do século XIX e início do XX, a pesquisadora reconhece que, especialmente os museus históricos e os museus de ciência, tiveram um papel importante para “alcançar o futuro” a partir do discurso de progresso, atingindo o auge “com a realização das exposições universais, que se constituíam como celebrações dos avanços alcançados pela indústria, como apogeu de um processo evolutivo na história” (p. 38). Portanto, os museus não expressariam somente imagens de futuro, ou o que se entende como sentimento de futuridade, mas seriam espaços de projeção de utopias:

Na modernidade, a imagem de futuro se apresentava como combustível da maquinaria museológica, em que a potência histórica hegemônica do progresso pôde ser percebida até nas brechas dos museus, nem sempre seguindo os seus passos, mas resistindo, conflitando com

ele - resistência que, assim como a aderência, também aparece como um sintoma, como um efeito da maneira como o futuro estava sendo construído (Santos, 2020, p. 99).

Essas reflexões são importantes por desconstruírem a leitura majoritária de museus como lugares do passado ou de “coisas velhas” (Chagas, 1987), apontando para uma experiência também produtora de narrativas em torno do futuro, de fabricação e circulação de imagens de futuro ou futuridade:

O senso de futuro está, portanto, engendrado em diversos campos sociais: materializado em discursos, refletido em práticas, produzido por tecnologias, reforçado por normas. Perpassando esferas sociais distintas, aparece também em diversos tipos de museus, públicos e privados, e até mesmo nos planos e projetos museais nunca colocados em prática. Senso que pode ser analisado a partir de imagens heterogêneas que tanto aparecem no interior dos museus – nos temas de exposição, nos modos como elas são organizadas, nas peças escolhidas para as coleções permanentes, nos textos curatoriais, por exemplo –, como também nas narrativas que circulam socialmente acerca dessas instituições e de seu papel, nas reportagens da imprensa, nas propagandas dos museus, nas obras literárias. Nos atravessamentos e nos vínculos diversos entre essas peças heterogêneas nos parece possível investigar de que maneira os museus não apenas refletem um certo senso de futuro, mas igualmente, participam de sua produção. Cabe ressaltar que, como tratou Valéry, de fato o futuro já não é o mesmo. Suas imagens se deslocaram, inclusive aquelas que o museu inventa ou deixou de inventar. Os museus acompanharam essas mudanças, transformações das formas como lidamos com o que já passou e com o que está por vir, surgindo em determinados contextos em função das necessidades da época, possibilitando, acima de tudo, uma relação, ao mesmo tempo, entre a experiência e a expectativa. Dessa forma, esses lugares carregam – seja nitidamente ou nas entrelinhas – a imagem do futuro de seu tempo (Santos, 2020, p. 12-13).

Seguindo essas reflexões, é importante perceber alguns dos contornos da imaginação museal de Juscelino Kubitschek entre experiência presente e expectativa de futuro. Em sua primeira experiência museal em Minas Gerais, apresenta uma oscilação entre temporalidades, mesclando imagens do passado e do presente para delinear um projeto de futuro, o que configurou uma leitura museal singular entre seus contemporâneos.

Esse argumento pode ser visualizado com a criação do Museu Histórico de Belo Horizonte, inaugurado em 1943 quando Kubitschek era prefeito da capital mineira, concebendo-o em conjunto com o historiador Abílio Barreto. Para essa finalidade, mantiveram estreito diálogo com Rodrigo Melo Franco de Andrade e os técnicos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), embora apresentassem uma perspectiva diferente. No caso do Museu Histórico de Belo Horizonte, apesar do SPHAN ter restaurado o prédio da antiga Fazenda do Leitão (fazenda remanescente do Arraial do Curral del Rei, povoação mineradora do século XVIII) e orientado a sua concepção museológica, houve uma discordância no que diz respeito à narrativa apresentada. Kubitschek (1976) reconheceu que a restauração do imóvel e a sua transformação em museu consistiram em uma forma de evitar sua demolição. Desse modo, solicitou a Rodrigo Melo Franco de Andrade a restauração e o tombamento do imóvel, que ocorreu em 1951:

Quando os engenheiros me falaram da necessidade de se demolir a Fazenda Velha, fiquei preocupado. Na mesma hora telefonei a Rodrigo Melo Franco de Andrade, responsável pela Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional, solicitando-lhe que viesse a Belo Horizonte. Uma semana mais tarde expliquei-lhe o problema, manifestando minha apreensão de que, no futuro, outro prefeito pudesse sacrificar a Fazenda Velha. Rodrigo Melo tranquilizou-me. 'Não se preocupe. Vou providenciar imediatamente o tombamento do imóvel'. Enquanto se processava no Rio o tombamento, procurei restaurar a fazenda. Não só restaurá-la, mas proporcionar-lhe a perspectiva a que fazia jus, em face de sua importância histórica. Desapropriei a área circundante, de forma a

deixa-la isolada, no centro de um parque. Quanto à Fazenda Velha, em si, mandei restaurá-la, devolvendo-lhe a característica novecentista, com o assoalho em diversos níveis, os moirões à mostra nas paredes e o forro de telha vã em algumas de suas peças. Em seguida, assinei um decreto, convertendo-a em museu (Kubitschek, 1976, p. 53).

Embora pareça similar com outras experiências museais do contexto, em especial com os museus criados pelo SPHAN, ao observar o tombamento e a restauração de um imóvel em uma fazenda remanescente do antigo Curral del Rei e a criação de um museu nas dependências do velho casarão construído em 1883, a experiência do Museu Histórico de Belo Horizonte apontou para uma outra concepção de patrimônio que incluía fatos recentes da nova capital mineira e, portanto, inseria no museu objetos que destoariam da temporalidade acionada pela fazenda e pelo imóvel. Desse modo, a imaginação museal acionada no Museu Histórico de Belo Horizonte extrapolava a preservação de elementos exclusivos do período colonial, ao valorizar a cultura material¹⁹⁹ relacionada à construção de Belo Horizonte: “Juscelino Kubitschek, ao absorver a metodologia estado-novista de preservação, também criava seus próprios critérios na valorização da memória da cidade. [...] Conciliou a memória belo-horizontina com o ideário de progresso e modernidade” (Cedro, 2007, p. 140-141).

¹⁹⁹ Referimos à cultura material que integra a coleção do Museu Histórico de Belo Horizonte e a inserção das memórias do tempo presente na exposição museológica juntamente com objetos remanescentes do Arraial de Curral del Rei. Desde as primeiras tentativas de implantação do museu, matérias de jornal destacaram a intenção de apresentar um discurso linear que contemplasse a trajetória do território que deu lugar a nova capital, do arraial até a contemporaneidade, além de informações de todo o Estado: “Conterá tudo que possa interessar ao visitante. Coisas do Curral Del Rey, da Cidade de Minas, de Bello Horizonte, Coisas de todo o Estado” (Um museu..., 1937, p. 1). Célia Alves (2008) destacou que o percurso de visitação iniciava pela Sala Ouro Preto (29 objetos), vinculando o museu à história de Minas Gerais, seguia pela Sala arraial do Curral del Rei (60 objetos) e Sala arraial de Belo Horizonte (50 objetos), passando pela Sala Comissão Construtora da Nova Capital (65 objetos) e concluindo na Sala Belo Horizonte (406 objetos), sendo notório o destaque dado à história do tempo presente.

De acordo com Clovis Britto (2022), a criação de um museu histórico nas primeiras décadas da cidade de Belo Horizonte contribuiu para a sistematização e a legitimação de uma determinada versão da história local e nacional, tornando-se um campo de forças em torno de múltiplos processos de atribuição de sentido visando estabelecer uma coerência na narrativa e mitos fundadores para a cidade recém criada: “forjar um nexo para o passado, transformar fatos recentes em ‘preciosidades históricas’ e fabricar sua vocação como símbolo da modernidade” (p. 6).

Em virtude dessas questões, a insistência de Juscelino Kubitschek, prefeito no quinquênio 1940-1945, em criar um museu histórico em Belo Horizonte causou estranhamento. O próprio Juscelino, no discurso de inauguração do museu, em 1943, destacou essa excepcionalidade ao salientar que ‘era um acontecimento especial, porquanto nenhuma outra cidade, com apenas 45 anos, tem um museu’ (Britto, 2022, p. 7).

Segundo Célia Alves (2008), o Museu Histórico de Belo Horizonte consolidou a versão oficial do passado da capital mineira construída por Abílio Barreto nas obras *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva: história antiga e história média*, publicadas, respectivamente, em 1928 e 1936. Para tanto, mobilizou objetos e documentos seguindo uma perspectiva evolucionista, cuja cronologia surge no arraial do Curral del Rei, passa pelo arraial de Belo Horizonte, atravessa a Comissão Construtora da Nova Capital e atinge o ápice na capital Belo Horizonte:

Desse modo, é possível visualizar em Abílio Barreto e em Juscelino Kubitschek uma imaginação museal no entre-lugar. Apesar de não romperem com os discursos da maioria dos museus brasileiros de sua época, ao apresentar uma leitura celebrativa do passado, reconhecer os objetos enquanto ‘reliquias’ (‘preciosidades históricas’), selecionar determinados marcos e personagens proeminentes e enfatizar aspectos custodiais e tecnicistas, efetuaram uma opção pela inserção da história

recente, reconhecendo o museu como um espaço central na disputa por projetos de futuro. É evidente que isso se deveu, em grande medida, ao fato de o museu ter ‘nascido quase ao mesmo tempo que a cidade’, conforme explicitado no documento elaborado por Mário Lúcio Brandão, segundo diretor do Museu Histórico de Belo Horizonte, em 12 de agosto de 1947, fator que exigiu uma reelaboração do imaginário sobre museus e do que deveria ser objeto de sua salvaguarda (Britto, 2022, p. 12-13).

A experiência do Museu Histórico de Belo Horizonte mobilizou uma fusão de temporalidades em que a imaginação museal evidenciou cruzamentos do passado com o presente. Essa imaginação inseriu o museu como mais uma das obras características do projeto de modernização e, nesse aspecto, “propunha a valorização do passado da cidade, que, a partir da modernização no presente, prepararia Belo Horizonte para o futuro” (Cedro, 2009, p. 147). É por essa razão que concebeu o museu como um projeto de futuro, “encruzilhada tempo-espaço” produtora de “ruínas precoces”, perspectiva também aplicada por Juscelino Kubitschek ao campo do patrimônio.

3 “Ruínas precoces”: os tombamentos da Igreja da Pampulha e do Catetinho

“Ruínas precoces” é a expressão escolhida pelas pesquisadoras Maria Inez Cândido e Silvana Cançado Trindade (2004) para explicitar uma das leituras empreendidas no Museu Histórico de Belo Horizonte. De acordo com essa interpretação, o museu mesclaria “objetos relíquias” remanescentes do antigo arraial e “ruínas precoces” oriundas das alterações urbanas da capital nascente. Essa associação é relevante quando observamos a criação do Museu Histórico como integrante de um projeto mais amplo das políticas culturais marcado pela modernização de Belo Horizonte, o que implica considerar também a criação do complexo da Pampulha no mesmo contexto: “ao mesmo tempo em que o prefeito Juscelino Kubitschek fazia construir na cidade o complexo arquitetônico da Pampulha, arrojada obra de traço modernista” (Pimentel, 2004, p. 14), também tomou “a decisão, ousada e certamente controvertida, de criar um museu histórico numa

cidade de 44 anos foi demonstração de uma sensibilidade pouco comum” (p. 14).

Marcelo Cedro (2009) reconhece que a construção da Pampulha significou a inserção da capital mineira no rol das cidades modernas, decorrente das transformações na estética, na circulação e no traçado da cidade, ao cumprir as normas contidas na Carta de Atenas: “O Cassino, a Casa do Baile, a Igreja de São Francisco de Assis, as avenidas construídas e a grande área verde estavam inseridos em um complexo que pode ser considerado símbolo da modernidade tardia instaurada na cidade de Belo Horizonte” (p. 82).

O fato é que a Pampulha foi inaugurada oficialmente em 16 de maio de 1943, ainda em construção, três meses depois da inauguração do Museu Histórico de Belo Horizonte. As ações simultâneas contribuem para a compreensão da imaginação museal nascente: o museu histórico construiria sua narrativa articulando passado e presente, com vistas ao futuro, e, para tanto, legitimaria as ações da municipalidade ao legitimar as ‘ruínas precoces’ como parte de um projeto de modernização. [...] Como destacou José Neves Bittencourt, a criação do museu estava articulada ao processo de modernização e expansão da cidade, não por acaso a sede estava localizada no Bairro Cidade Jardim, criado a partir dos princípios modernistas (Britto, 2022, p. 14).

Neste texto mobilizamos a expressão “ruínas precoces” para designar o estado de conservação da Igreja de São Francisco de Assis, integrante do complexo da Pampulha em Belo Horizonte, e do Catetinho, em Brasília, ambos projetados por Oscar Niemeyer. Em 1954, por exemplo, o *Correio da Manhã* publicava a matéria “A Pampulha não está perdida, mas é quase uma ruína” (Maurício, 1954), denunciando que a Igreja de São Francisco corria risco de desabamento. No caso do Catetinho, a justificativa de evitar o arruinamento se encontra na documentação que integra o processo de tombamento: “a construção foi feita com materiais ligeiros por se destinar a simples ‘barracão’, [...] recomenda-se à D. P. H. A. N. providenciar desde logo o estudo dos meios adequados à sua proteção, considerando-se que seria inadmissível reconstruir a edificação

periodicamente”. Visando evitar e/ou salvar do arruinamento, Juscelino Kubitschek solicitou o tombamento dessas duas construções modernistas, inaugurando, assim, um novo repertório no campo do patrimônio.

Em pesquisa sobre o descritivo histórico das intervenções e o estado de conservação da Igreja da Pampulha, Otávio Starling (2018) sublinha que a Capela Curial São Francisco de Assis – conhecida como Igrejinha da Pampulha – integra o Complexo de Turismo e Lazer idealizado na década de 1940 por Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte. Destaca que a igreja foi construída entre 1942 e 1945 tendo como arquiteto chefe Oscar Niemeyer em conjunto com Cândido Portinari, Alfredo Ceschiatti, Paulo Werneck e Burle Marx, que contribuíram substancialmente no projeto e execução da construção, além dos cálculos realizados pelo engenheiro Joaquim Cardozo. O pesquisador informa que a igreja foi inaugurada em 1943, ainda inacabada, e foi consagrada apenas em 1959: “devido a um longo conflito de recusa das autoridades eclesiásticas a ousada arquitetura e as obras integradas de Portinari” (p. 13).

A igreja foi concluída em 1945 e tombada em 1.º de dezembro de 1947. No parecer solicitando o tombamento, Lúcio Costa justifica a medida em decorrência do “estado de ruína precoce [...] devido a certos defeitos de construção e ao abandono a que foi relegado esse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas”; de que inúmeras peças “foram irresponsavelmente abandonadas ou utilizadas em outras igrejas, de modo inconveniente, porque em desacordo com o seu estilo peculiar”; do “louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo”; e do “valor excepcional desse monumento” (*In*: Pessoa, 2004, p. 67-68). A ideia de “ruína precoce” consistiu em um dos principais argumentos para justificar o tombamento preventivo solicitado e a patrimonialização se tornou uma das formas de “sacralização do moderno”: “A engenhosa ideia de tombamento preventivo solucionava o eventual desconforto com a proposta de proteção jurídica de algo que pouco existia como tal, ou daquilo que estava fadado à ‘ruína precoce’” (Nascimento, 2012, p. 177).

Aliás a mesma justificativa mobilizada para o tombamento da Igreja da Pampulha foi utilizada por Octacílio Negrão de Lima, então prefeito de Belo Horizonte, para não aceitar o tombamento do imóvel

da Fazenda do Leitão, sede do Museu Histórico de Belo Horizonte. Em resposta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 20 de junho de 1950, o prefeito discordou do tombamento e concluiu: “a Prefeitura tem zelado e pretende continuar zelando, evitando-lhe venha a sofrer a sorte da Igreja da Pampulha que, tombada pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, encontra-se no mais completo abandono”.

Os desentendimentos entre alguns representantes da DPHAN²⁰⁰, da Prefeitura de Belo Horizonte e da Igreja Católica contribuíram para que a Igreja da Pampulha estivesse em estado de ruína durante alguns anos, mesmo após o seu tombamento em 1947. Isso não impediu que Juscelino Kubitschek promovesse articulações para que a Igreja Católica consagrasse o templo, conforme carta enviada para o arcebispo de Belo Horizonte em 1948, e destinasse recursos para a sua preservação em 1952:

Não ousaria discutir a questão enquadrando-a estritamente no julgamento do bom ou mau gosto que presidiu a orientação artística do templo. [...] O estágio atual da arte contemporaneamente denominado moderno, já passou pelo longo crivo das análises candentes. A estrada de espinhos já fez sangrar os pés dos renovadores e estes, hoje, já se alinham nas salas silenciosas e consagradoras de todos os famosos museus do mundo. [...] O bairro da Pampulha vai se desenvolvendo e pelo declive de suas encostas desdobra-se numerosa população. A igreja porém, silenciosa e fechada, não lhes abre ainda as portas. Não sei se seria lícito dirigir ao eminente arcebispo um apelo humano no sentido de permitir que o pequeno e lindo templo se integrasse na sua missão. [...] Tenho-a visitado sempre e a minha desolação é grande ao vê-la deserta (Kubitschek, 1948, p. 2).

Belo Horizonte, 25 de setembro de 1952. Prezado amigo
Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, enviando-lhe

²⁰⁰ Em 1946 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), nomenclatura vigente até 1970 quando foi alterada para Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

cordiais cumprimentos, transmito ao prezado amigo cópia da lei que acabo de sancionar relativamente à contribuição do Estado para as obras de conservação e restauração do nosso patrimônio histórico e artístico. Há dias lhe escrevi sobre a Igreja da Pampulha e desejo, nesta oportunidade, renovar ao prezado amigo meu interesse pela solução do caso. A referida igreja, que é um documento artístico do mais alto valor, localizada em um centro de atração turística, encontra-se, infelizmente, em péssimo estado de conservação, ameaçada mesmo de dano definitivo em partes essenciais à sua composição como obra de arte. Com o crédito decorrente da lei de que estou enviando cópia poderão ser realizadas ali obras de reparo, tão urgentes e necessárias. [...] Se fizer necessário o tombamento da igreja como bem integrante do patrimônio artístico nacional, peço-lhe tomar as devidas providências nesse sentido. [...]. Juscelino Kubitschek (*In: Starling, 2018, p. 94*).

É interessante perceber as articulações de Juscelino Kubitschek visando a preservação da Igreja da Pampulha. O documento transcrito anteriormente demonstra, inclusive, que ele não recordava ou desconhecia que o imóvel havia sido tombado há cinco anos, aventando essa possibilidade ao diretor da DPHAN.

O caso da Igreja da Pampulha é significativo para a compreensão dos argumentos a favor e contra o reconhecimento das obras modernistas, em especial sobre o tombamento de edificações recém criadas. Tornou-se o primeiro monumento moderno a receber proteção federal no Brasil, legitimando outras iniciativas de salvaguarda:

Três dos quatro tombamentos que se seguiram ao da Igreja da Pampulha foram guiados por essa mesma lógica nostálgica de perda. A Estação de Hidroaviões, a Catedral de Brasília e o Parque do Flamengo, todas tombadas durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, e estiveram, por razões diversas, sob o risco de destruição e incompletude. O Catetinho foge a essa regra. Foi a primeira construção de Brasília, projeto de Oscar Niemeyer para residência de Juscelino Kubitschek quando

estivesse na cidade inspecionando as obras da nova Capital. O pedido partiu da presidência da república em 1959, e visava marcar o início do grande feito que era a cidade planejada de Brasília. O tombamento fundamentava-se não exatamente na arquitetura, embora fosse de Niemeyer, mas nas razões históricas, entrando no quadro das ‘casas históricas’, ou residências de personalidades ilustres do país. Chama a atenção o fato de que dentre as proteções de bens do século XX, desse primeiro momento, essa é a única obra a ser inscrita exclusivamente no Livro de Tombo Histórico; todas as demais foram inscritas no Livro das Belas Artes (Nascimento, 2012, p. 178).

No caso do Catetinho, Juscelino Kubitschek interferiu diretamente para o seu tombamento, determinando ao Ministro da Educação que fossem tomadas as medidas necessárias para a salvaguarda da edificação conhecida como R. P. 1 ou Catetinho (nome dado em referência ao Palácio do Catete, então sede do governo federal no Rio de Janeiro), construção de tábuas projetada por Oscar Niemeyer e edificada em dez dias. A justificativa apresentada consistiu no imóvel ser a primeira construção erigida em Brasília e primeira sede da administração pública no local e, além do tombamento, solicitou a preservação do mobiliário e das instalações do prédio.

Em ofício encaminhado para Niemeyer, em 15 de outubro de 1958, Rodrigo Melo Franco de Andrade manifestou a necessidade de criar uma justificativa para o tombamento de uma edificação inaugurada dois anos antes, em 10 de novembro de 1956. Informou, nesse documento, que Juscelino “tinha a intenção de promover o tombamento da construção, pelo interesse histórico que já adquiriu no desenvolvimento do plano da nova capital. [...] Mas o tempo decorrido ainda é curto para considerá-la na perspectiva histórica”. Concluindo, todavia, ser necessário o cumprimento da determinação presidencial.

O tombamento do Catetinho foi realizado no Livro do Tombo Histórico, em 1959, motivado por ser a unidade inicial do empreendimento urbanístico e arquitetônico de Brasília:

Estranhar-se-á que tão cedo, enquanto o empreendimento grandioso ainda se encontra distante da conclusão, já se

lhe pretenda comemorar a história. E objetar-se-á que se tenha procurado converter em monumento duradouro para as gerações posteriores uma construção que, pela própria fragilidade, não possui as condições necessárias para subsistir. [...] Garantir e cultivar a memória luminosa da identidade do Brasil do futuro com o do passado (Andrade, 1987, p. 168).

O trecho transcrito anteriormente integra o discurso de Rodrigo Melo Franco de Andrade na cerimônia de tombamento do Catetinho e remete a ideia de “encruzilhada tempo-espaço” ao considerá-lo como mescla do futuro e do passado. Não por acaso Thiago Perpétuo (2015) reconhece que entre o Catetinho e a Igreja da Pampulha existe “a semelhança da aplicação de ações de preservação de objetos cuja consagração discursiva haveria precedido a temporalidade do porvir que lhe daria o peso da ancianidade: obras ao gosto do Movimento Moderno ainda inacabadas ou recém-inauguradas” (p. 138).

Curioso é o fato de constar no processo de tombamento do Catetinho, um ofício de Rodrigo Melo Franco de Andrade, encaminhado a Oscar Niemeyer em 25 de outubro de 1958, associando a preservação do Catetinho à criação do Museu de Brasília: “desejado também pelo Presidente e em cujo projeto você me falou aqui. O que me ocorre não é fazer do Catetinho o museu pretendido e sim a iniciativa de convertê-lo em dependência do museu, sob a mesma administração”. Embora essa sugestão não tenha se concretizado naquele contexto, o documento demonstra as articulações em torno da criação do Museu Histórico de Brasília que, conforme nossa argumentação, sintetiza a imaginação museal de Juscelino Kubitschek.

4 “Ano I, dia 1.º de Brasília”: um museu inaugura a cidade

No dia 21 de abril de 1960 ocorreu a inauguração de Brasília. O Museu Histórico de Brasília foi a quarta obra inaugurada por Juscelino Kubitschek, após o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Palácio do Supremo Tribunal Federal, todos na Praça dos Três Poderes. Juscelino Kubitschek descreveu a inauguração do “marco histórico” em seu livro de memórias:

A uma hora da tarde, encerrei o programa das solenidades daquela histórica manhã, inaugurando o marco que assinalava o nascimento de Brasília como capital da República. Tratava-se de um bloco de concreto, vestido de mármore, tendo em seu interior um modelo da cidade, assim como um repositório de opiniões, emitidas pelas mais diversas personalidades, sobre Brasília. Ao monumento se incorporou, por iniciativa da generosidade de meus amigos, uma escultura, em granito, da minha cabeça e, ao lado, foi gravada uma inscrição. Discursou na ocasião o poeta Guilherme de Almeida. Fê-lo, porém, em versos, lendo a sua *Prece Natalícia a Brasília*, composta especialmente para o ato (Kubitschek, 2000, p. 383).

Curioso visualizar que o museu histórico foi um dos primeiros espaços a serem inaugurados na nova capital do Brasil. Na verdade é importante perceber, conforme destacamos anteriormente, uma imaginação museal que une passado e se projeta para o futuro e a escolha da tipologia traduz o intuito de evidenciar que Brasília e seus idealizadores já assinalavam um lugar na história do Brasil, como antecipadora de um futuro de “progresso”. Não por acaso o museu também era constantemente referido como marco histórico, ao ponto de ser escolhido para receber a “Prece Natalícia de Brasília” elaborada e declamada por Guilherme de Almeida que, ao final do poema, inseriu a datação: “Ano I, dia 1.º de Brasília”.

Desse modo, o museu histórico inauguraria um novo tempo, a nova capital e uma vertente de leitura sobre a cidade. Oficializaria, assim, a construção de uma coerência na narrativa sobre uma cidade recém-criada: forjar um nexos para o passado, transformar fatos recentes em “preciosidades históricas” e fabricar sua vocação como símbolo da modernidade. Gravava em mármore os discursos que pretendiam eternizar e, ao mesmo tempo, silenciava versões concorrentes.

No Relatório do Plano Piloto de Brasília, elaborado por Lúcio Costa em 1957, não existia a previsão de um museu na Praça dos Três Poderes. Essa informação é relevante quando observamos que a ideia de um museu histórico ou de um museu transformado em marco consistiu em uma adaptação posterior ao projeto original, sendo um desejo pessoal de Juscelino Kubitschek, conforme relatou Rodrigo Melo

Franco de Andrade em ofício encaminhado a Oscar Niemeyer no dia 25 de outubro de 1958.

De acordo com Eduardo Moreira Soares (2017), o museu foi projetado por Oscar Niemeyer em 1958, com acervo indissociável de sua arquitetura, constituído por textos gravados em mármore relacionados à transferência da capital para o Planalto Central e por homenagens aos principais expoentes desse intento. Informa a existência de croquis e que as obras foram realizadas de agosto de 1959 a abril de 1960 (Figuras 2 e 3), sob a responsabilidade da Construtora Rabello S. A.: “constituído por um par de vigas que forma um bloco longitudinal de concreto armado com 5,00 m x 35,00 m de dimensões apoiado em um cubo que abriga a escada”, e que “internamente o vão, situado entre duas vigas apoiadas em colunas-parede, receberia iluminação adequada devido à abertura no teto” (p. 1).

O Museu abriga em sua base pequeno depósito e sanitário de acesso restrito aos funcionários. Estreita escada leva à sala no pavimento superior onde está o acervo. Diferente da proposta original, a sala de exposições não conta mais com iluminação zenital. [...] tem estrutura de concreto armado e revestimento em mármore branco de Cachoeiro do Itapemirim. Seu principal acervo é a efígie de Juscelino Kubitschek em pedra sabão de autoria de José Alves Pedrosa, os três textos esculpidos nas fachadas e os 16 esculpidos na sala interna. Não há registro da autoria da seleção dos textos que compõe a narrativa do museu (Soares, 2017, p. 1).

Em consulta as atas do Conselho de Administração da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, sob a guarda do Arquivo Público do Distrito Federal, identificamos que em 26 de agosto de 1959, o Conselho “autorizou a Diretoria da NOVACAP a executar, por administração contratada, a construção do edifício do Museu da Cidade de Brasília, em aditamento ao contrato para construção do Supremo Tribunal Federal” (p. 5).

Figura 2 – Construção do Museu Histórico de Brasília



Fonte: NOV--D-4-4-B-2 (393), Fundo Novacap – 3 set. 1959. Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal

Figura 3 – Construção do Museu Histórico de Brasília



Fonte: NOV--D-4-4-B-2 (403), Fundo Novacap, 1959-1960. Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal

Segundo Simone Neiva Loures Gonçalves (2010), o museu consiste em uma escultura habitável e, “embora elevado do solo, como o MAM e o MASP, não segue a vertente miesiana [Mies van der Rohe] do grande volume transparente. Nesse pequeno museu predominam os planos opacos, o que o aproxima da arquitetura dos museus criados por Le Corbusier e Wright [Frank Lloyd Wright]” (p. 76). Para a pesquisadora, o museu consistiu em uma das primeiras experimentações estruturais de Niemeyer “com edifícios de parede-viga em uma arquitetura de programa ínfimo, que nada restringe. Cinco anos mais tarde, a viga-parede reaparece no projeto para o Museu da Civilização (1962), não construído” (p. 123).

Se do ponto de vista arquitetônico o Museu Histórico de Brasília consistiu em um experimento, do ponto de vista museal é possível considerá-lo como síntese das experiências anteriores de Juscelino Kubitschek:

Em um lado da praça, erguia-se o edifício, que é o Museu de Brasília. Suas paredes, cobertas de mármore branco, cintilavam, refletindo as luzes que inundavam a cidade. Nas suas duas faces, estavam gravadas frases minhas e, à entrada, a minha cabeça, esculpida em granito. O museu destinava-se a guardar todos os documentos referentes à epopeia de Brasília. Tudo quanto se escrevera a favor ou contra a nova capital já ali estava depositado, aguardando o julgamento frio da História (Kubitschek, 2000, p. 388).

Em publicação na *Revista Módulo*, Oscar Niemeyer (1959) reafirma os dizeres de Kubitschek destacando que o museu visava preservar documentos relativos à transferência do governo federal para o centro do país e que o programa exigia um museu no interior das conveniências arquitetônicas de um monumento. Além disso, informa que a concepção inicial era que o museu abrigasse “painéis, fotos, desenhos, maquetes, manuscritos – abrangendo desde o concurso para o Plano Piloto, a construção de estradas, edifícios, aos problemas materiais e econômicos que vão surgindo durante a construção da Nova Capital” (p. 36).

Com relação ao acervo, matérias de jornal relatam que o museu atendeu essa concepção inicial apresentada por Niemeyer. Nelas é notória a preocupação em evidenciar que o museu possuía e recolheria

livros, pronunciamentos e matérias sobre a construção da nova capital, além de uma maquete de Brasília. O motivo do museu incorporar essa documentação foi apresentado por Juscelino Kubitschek em diversas entrevistas, que repetiam o argumento: “Todos os ataques à rapidez com que empreendemos essas obras – esclareceu o presidente – serão colecionados no museu de Brasília para que os posteriores possam julgá-los” (Inaugurada... 1959, p. 4). Um dos documentos evidencia que Israel Pinheiro, então prefeito de Brasília, teve a ideia da criação do “arquivo especial” no museu:

O prefeito Israel Pinheiro teve a ideia de mandar fazer um arquivo especial, no futuro Museu de Brasília, para guardar os artigos, comentários, crônicas e o mais que for escrito contra a nova capital, a fim de expô-los a seu tempo, e assim mostrar a luta que teve de empreender no sentido de vencer a má vontade revelada por tais escritos. Acho que, por um sentimento normal de gratidão, o prefeito Israel deveria construir outro arquivo onde guardasse os elogios à obra por ele executada (Crônica... 1960, p. 4).

Com o tempo, os documentos, os livros e a maquete foram retirados da exposição, o que contribuiu para que o museu não apresentasse os depoimentos contrários à construção de Brasília. Todavia, os registros em defesa da nova capital permanecem grafados no mármore. Certamente essa era a intenção de Juscelino: garantir que os mitos fundadores de Brasília por ele mobilizados permanecessem registrados para a posteridade. Não sem razões, por exemplo, solicitou que a frase de sua autoria gravada no Palácio da Alvorada também fosse reproduzida no Museu Histórico de Brasília: “Vou repetir a frase porque a que estava gravada no Palácio do Alvorada poderá ser retirada no futuro... Aqui, entretanto, em praça pública eles não poderão tirar porque o povo fiscaliza” (Mauro, 1960, p. 3). Um dos trechos da frase reconhece Brasília como antecipação do futuro: “[...] lanço os olhos, mais uma vez, sobre o amanhã de meu País e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino”.

Os dezesseis trechos (Figura 4) evidenciam a transferência da capital do país para o Planalto Central como uma aspiração secular e,

ali reunidos, forjam uma coerência entre as diferentes aspirações mudancistas, do século XVIII até a construção de Brasília.

Figura 4 – Detalhe do Museu Histórico de Brasília

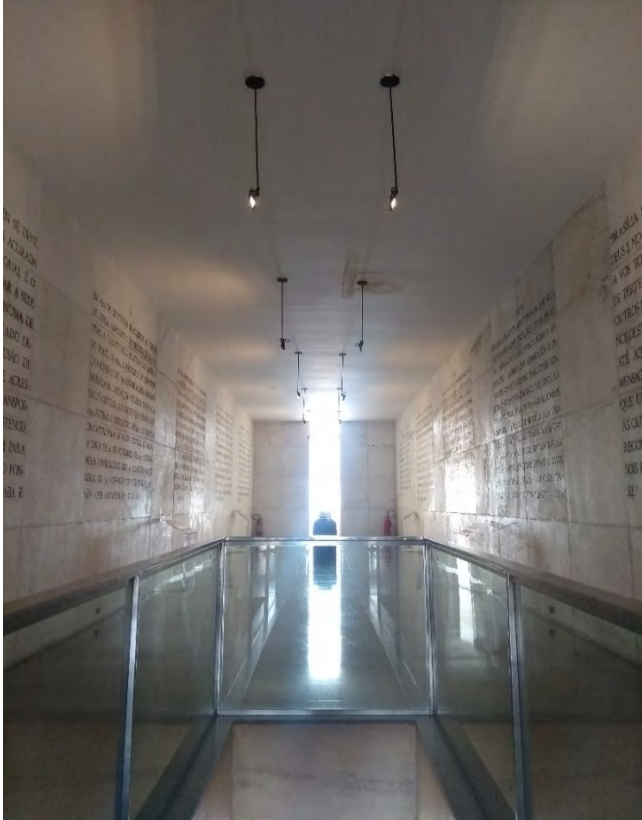


Foto: Clovis Britto (2022)

Ao analisar os distintos projetos mudancistas, Laurent Vidal (2009) destaca que as propostas ocorreram em momentos de ruptura social e que todas se caracterizaram pela formulação sistemática de um projeto de uma capital (com a proposta de transferência e significação geopolítica), um projeto de cidade (a construção de uma nova cidade) e um projeto de sociedade (marcado pela ideia de um “Brasil moderno”). Elenca, assim, seis projetos em diferentes contextos e que apresentavam seis nomes de cidade (Nova Lisboa, Cidade Pedrália,

Imperatória, Tiradentes, Vera Cruz e Brasília): de uma capital para a corte em exílio (1808-1821); de uma capital para o Brasil independente (1821-1824), em torno de Joaquim Bonifácio; o projeto de Francisco Adolfo de Varnhagen durante o Império (1839-1878); o de uma nova capital para a República (1889-1895); um projeto de capital da conciliação nacional, entre o Estado Novo e a Nova República (1930-1955); e, finalmente, a obra de Juscelino Kubitschek (1956-1960).

O Museu Histórico de Brasília condensaria esse acúmulo de tentativas, tendo Brasília como aspiração e seus idealizadores como responsáveis por reatualizar e materializar em “pedra e cal” o secular desejo de interiorização da capital do país, agregando personagens distintos cujo ponto de contato seria a vontade de reinventar a nação. Provavelmente, por essa razão, o museu era também nomeado como marco ou marco histórico, convertendo-se em testemunho dos movimentos de interiorização da capital e em espaço difusor das versões oficiais (e de combate às versões concorrentes) dos mitos de origem de Brasília.

Essa chave de leitura demonstra a pertinência do verso de Guilherme de Almeida, ao declamar na inauguração do museu o seu poema/prece, reconhecendo a cidade como “Encruzilhada Tempo-Espaço”. Na verdade consideramos que o museu também se tornou essa encruzilhada, construindo aquilo que Ana Lúcia de Abreu Gomes (2008) destacou como um espaço formado por bases atemporais visto que a história do Brasil e da construção de sua capital “apresentados nas paredes do Museu são um dado a-histórico e não resultado da vontade e intenção de atores sociais que compartilhavam um mesmo projeto político numa determinada conjuntura” (p. 23). Nesse aspecto, o museu borraria as temporalidades, demonstrando Brasília como um devir. Talvez, por essa razão, a estratégia dele inaugurar a cidade e, concomitantemente, gravar em mármore e em praça pública uma determinada narrativa sobre a capital nascente, entre o passado e o futuro.

5 Considerações finais

As reflexões recuperam itinerários no campo dos museus e do patrimônio no Brasil, entre as décadas de 1940 e 1950, que evidenciam

aspectos da imaginação museal de Juscelino Kubitschek de Oliveira nas cidades de Belo Horizonte e Brasília. Para tanto, com o intuito de compreender as estratégias em torno da criação do Museu Histórico de Brasília, reconheceu a importância de visualizar as experiências anteriores, considerando que “a posterior construção da cidade moderna – Brasília – representou a continuidade de um projeto menor de modernização urbana, iniciado em Belo Horizonte, com as mesmas personagens” (Souza, 1998, p. 24).

No trabalho apresentamos as articulações em torno da concepção e organização de museus, além de agenciamentos visando os tombamentos da Igreja da Pampulha e do Catetinho, alguns dos primeiros bens modernos tombados no Brasil. Especificamente no campo dos museus, o texto demonstra como Kubitschek mobilizou uma imaginação museal singular. No caso do Museu Histórico de Belo Horizonte, explicita o modo como traduz a opção pela inserção da história recente ao reconhecer o museu como um dos espaços na disputa por projetos de futuro (Britto, 2022). Proposta que, conforme acreditamos, atingiu o ápice com a criação do Museu Histórico de Brasília, inaugurado juntamente com a nova capital como testemunho das mudanças delineadas no tempo presente e como espaço para a extroversão de leituras de futuro. Surgiu, assim, uma coleção de narrativas forjadas em torno de uma determinada imagem de nação, fator que de algum modo contribuiu para a reelaboração do imaginário sobre museus e dos objetos sob sua salvaguarda.

Esse exercício investigativo possibilitou a compreensão de diferentes dramaturgias da memória, reconhecendo “como determinados intelectuais oriundos de áreas de conhecimento distintas da Museologia pensam e operacionalizam o que pensam (quando a operacionalização acontece) no campo dos museus e da Museologia” (Chagas, 2015, p. 24). Portanto, é importante evidenciar a necessidade de análises aprofundadas sobre as imaginações museais delineadas nos primeiros anos da nova capital do Brasil, além de perceber as distintas facetas da imaginação museal de Kubitschek na longa duração e nas outras cidades em que ele atuou. Em especial, o modo como essa imaginação propiciou a extroversão de um projeto de nação calcado em uma “Encruzilhada Tempo-Espaço”, utilizando o museu como uma das experiências de projeção de narrativas entre o passado e o presente, vislumbrando determinadas imagens de futuro.

Referências

Almeida, Guilherme de (1960). Prece natalícia de Brasília. *Revista Brasília*, Brasília, n. 41, ano 4, maio, p. 20.

Alves, Célia Regina Araújo (2008). *Preciosas memórias, belos fragmentos*: Abílio Barreto e Raul Tassini: a ordenação do passado na formação do acervo do Museu Histórico de Belo Horizonte (1935-1956). 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Andrade, Rodrigo Melo Franco de (1987). *Rodrigo e o SPHAN*: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura.

Britto, Clovis Carvalho (2022). Monumentalizando “ruínas precoces”: o Museu Histórico de Belo Horizonte e a imaginação museal de Juscelino Kubitschek. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 30, p. 1-47.

Britto, Clovis Carvalho (2021). “Arrematai essas horas guardadas pelos ponteiros”: Ouro Preto, o relógio de Tiradentes e as ressonâncias da imaginação museal de Juscelino Kubitschek. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 54, p. 1-20.

Cândido, Maria Inês; Trindade, Silvana Cançado (2004). O acervo de objetos do MHAB: formação, caracterização e perspectivas. In: Pimentel, Thaís Velloso Cougo (Org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade* (1993-2003). Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, p. 143-166.

Cedro, Marcelo (2009). *JK desperta BH (1940-1945): a capital de Minas Gerais na trilha da modernização*. São Paulo: Annablume.

Cedro, Marcelo (2007). A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960. *ArtCultura*, n. 9, v. 14, p. 127-142.

Chagas, Mario (2015). *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. 2 ed. Chapecó: Argos.

Chagas, Mario (1987). *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro: Unirio.

Crônica do Rio (1960). A Tribuna, Rio de Janeiro, 27 abr., p. 4.

Gomes, Ana Lúcia de Abreu (2008). *Brasília: de espaço a lugar, de sertão a capital (1956-1960)*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília.

Gonçalves, Simone Neiva Loures (2010). *Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Inaugurada a exposição o 11.º Congresso Internacional de Estradas de Rodagens (1959). *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 set., p. 4.

Kubitschek, Juscelino (2000). *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal.

Kubitschek, Juscelino (1976). *A escalada política*. Rio de Janeiro: Bloch.

Kubitschek, Juscelino (1948). Um apelo do deputado Juscelino Kubitschek à Igreja. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 dez., p. 2.

Martins, Leda Maria (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Maurício, Jayme (1954). A Pampulha não está perdida, mas é quase uma ruína. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 maio, p. 15.

Mauro, José (1960). A frase do Alvorada. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 16 mar., p. 3.

Nascimento, Flávia Brito do (2012). Preservando a arquitetura do século XX: o Iphan entre práticas e conceitos. *Cadernos Proarq*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 172-193.

Niemeyer, Oscar (1959). Museu de Brasília. *Revista Módulo*, v. 2, n. 12, p. 36-37.

Nora, Pierre (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28.

Perpétuo, Thiago Pereira (2015). *Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília*. 2015. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília.

Pessoa, José (Org.) (2004). *Lúcio Costa: documentos de trabalho* (2. ed.). Rio de Janeiro: Iphan.

Pimentel, Thaís Velloso Cougo (2004). Crônica da revitalização de um museu público: dez anos no MHAB. In: Pimentel, Thaís Velloso Cougo (Org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade* (1993-2003). Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, p. 13-34.

Reis, Carlos Madson; Vasques, Claudia Marina; Ribeiro, Sandra Bernardes (Orgs.) (2018). *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: Iphan-DF.

Rufino, Luiz (2021). Epistemologia na encruzilhada: política do conhecimento por Exu. *Abatirá – Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, Eunápolis, BA, v. 2, n. 4, p. 19-30.

Santos, Ingridde Engel Alves dos (2020). *Imagens do futuro nos museus: das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.

Soares, Eduardo Moreira (2017). A narrativa do Museu da Cidade: Brasília inscrita na pedra. *V!RUS*, São Carlos, n. 15.

Souza, Eneida Maria de (1998). Imagens da modernidade. *In*: Souza, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: UFMG, p. 19-30.

Starling, Otávio Augusto de Sá (2018). *Igrejinha da Pampulha*: descritivo histórico das intervenções e estado de conservação atual. 2018. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Um museu na Prefeitura para guardar as relíquias da capital mineira. (1937, novembro 26). *Jornal não identificado*, p. 1.

Vidal, Laurent (2009). *De Nova Lisboa a Brasília*: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX). Brasília: Editora da UnB.

MUSEU AXÉ PRATAGY: VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO DAS RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA

Silvana Pirillo Ramos

Universidade Federal de Alagoas, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-3006-8076>

Fabiana de Oliveira Lima

Universidade Federal de Alagoas, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-6114-9242>

1 Apresentação

A preservação de memórias é uma forma de respeito e incentivo a continuidade das referências culturais de um grupo. Atentar para quais memórias são preservadas é enxergar o que é determinado para ser lembrado ou esquecido conforme beneficie a cultura hegemônica, conseqüentemente, museus são os espaços apropriados para a identificação das lembranças e apagamentos escolhidos ao longo da história. Ao contemplar os espaços cedidos às memórias afro-brasileiras e africanas, recorrentemente são encontradas imagens que remetem à escravidão/trabalho escravo com seus feitos abordados de modo pretérito, o que diminui ou anula a importância de sua arte, música, dança, religião e saberes presentes na construção da cultura brasileira.

Para contar sobre o Museu Axé Pratygy, situado em Maceió, Alagoas, e a história de resistência e resiliência que o contornam, contextualiza-se sobre como as memórias afro-brasileiras e africanas são expostas, com destaque a forma violenta e discriminatória como a cultura negra, de modo geral, tem sido tratada no Brasil. Por sua vez, o Estado de Alagoas promoveu o Quebra de Xangô, em 1912, com o intuito de exterminar os terreiros, espaços sagrados para religiões de matriz africana e apagar séculos de sabedoria tradicional, transmitida oralmente através dos ensinamentos de seus ancestrais. Apesar do

propósito de negação de sua cultura, de sua religião e do Xangô Rezado Baixo (resiliência) por décadas, em 2012, o evento Xangô Rezado Alto (resistência) exalta a persistência e força de seus saberes.

O babalorixá Célio Rodrigues, filho de Iemanjá, é historiador, professor e militante pelas causas das religiões de matriz africana e fundou esse museu vivo em 2020. Situado no litoral norte, em frente à Praia da Sereia, no bairro de Riacho Doce, o museu é um terreiro de candomblé em pleno funcionamento, com uma área de 3,7 mil hectares, um ambiente formado por árvores e plantas diversas sacralizadas, espaço dinâmico, tradicional, de acolhimento, de enfrentamento dos preconceitos e de religião. Pai Célio é quem recepciona os visitantes e narra as suas memórias religiosas e políticas enquanto desvenda sobre as plantas, os orixás e todos os demais elementos de seu rico acervo vivo, componentes do museu, um reduto de conhecimento para o combate à intolerância religiosa e ao racismo.

Portanto, ao conhecer o Axé Pratagy é reforçada a premência de que sejam discutidas as políticas sociais concernentes aos direitos em exercer uma religião, qualquer religião, bem como, às políticas de preservação, a fim de que seja alcançada “a preservação e rememoração inclusivas”, pois “o patrimônio começa e termina nas pessoas” (Cunha, 2017). Os museus são espaços propícios para o início de uma ressignificação do que é escolhido para ser lembrado ou esquecido em consideração a quem pertence as memórias.

2 Intolerância religiosa e racismo estrutural

O Brasil é oficialmente um país laico e tem a liberdade e a igualdade religiosa assegurada pelo artigo 5º da Constituição Federal de 1988. O Inciso VI do referido artigo estabelece: “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias” (Constituição, 1988). Há ainda leis que preveem punição aos crimes resultantes de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional como a Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989, alterada pela Lei nº 9.459, de 15 de maio de 1997 que considera crime a prática de discriminação ou preconceito contra religiões.

Por outro lado, inúmeros crimes motivados por intolerância religiosa, em maioria cometidos contra as religiões de matriz africana e que envolvem questões raciais, tem feito parte do cotidiano da população brasileira. Tal fato revela que a garantia dessa liberdade e igualdade religiosa estabelecida na própria Constituição Federal não tem se efetuado em termos práticos.

Em tentativa de colocar na prática os preceitos da liberdade e igualdade religiosa foi instituído no Brasil o dia 21 de janeiro como “Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa”, pela [Lei Federal nº 11.635](#), de 27 de dezembro de 2007. A data é uma homenagem a babalorixá Gildásia dos Santos e Santos, conhecida como mãe Gilda de Ogum, fundadora do Ilê Asé Abassá de Ogum, em Itapuã, na Bahia. Mãe Gilda foi mais uma das inúmeras vítimas da intolerância com relação aos cultos de matriz africana. Ela e seu esposo foram agredidos verbal e fisicamente por um grupo de fiéis Igreja Universal do Reino de Deus que, em outubro de 1999, invadiu o terreiro após a publicação de uma matéria difamatória, uma fake news, intitulada “Macumbeiros e charlatões lesam o bolso e a vida dos clientes”, no jornal “Folha Universal”. O crime trouxe sérias consequências para a líder religiosa, sua saúde foi se deteriorando e ela faleceu três meses depois do ocorrido, em 21 de janeiro de 2000, vítima de um infarto.

Embora a intolerância religiosa seja um fenômeno que ocorre com relação a todas as religiões são as de matriz africana que mais sofrem preconceito e discriminação no país e se constituem em alvo de ataques de ódio com motivações racistas presentes desde os tempos da colonização brasileira. “O racismo não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre as práticas, sobre as crenças e sobre os rituais” (Nogueira, 2020, p. 89).

A sociedade brasileira se estrutura historicamente com base na prática da discriminação que privilegia alguns grupos em detrimento de outros por sua etnia ou cor. São inúmeras as práticas excludentes a que esses grupos são submetidos, no âmbito do trabalho, da educação, da política, das relações cotidianas e da religião. Segundo Marinho (2022, p.505):

A intolerância religiosa nacional bebe da mesma fonte epistemologicamente racista que enunciou as elaborações

ideológicas coloniais, que foram concebidas, executadas e compelidas sobre os alicerces da diferença racial como marca da inferioridade espiritual, moral, intelectual e cultural dos povos colonizados/escravizados – uma concepção epistêmica que está igualmente encravada no racismo estrutural de nossa sociedade.

A intolerância religiosa se traveste por uma luta contra os saberes de uma ancestralidade negra que vive nos ritos, na fala, nos mitos, na corporalidade e nas artes de sua descendência (Nogueira, 2020, p.55). Saberes ancestrais, manifestações culturais diversas, artes, conhecimento sobre ervas medicinais, práticas curativas, concepções sobre a vida e a morte e o próprio sentido da existência se entremeiam, perpassam e muitas vezes se decodificam nos rituais religiosos. Espaços de sociabilidade, de organização e mobilização, esses rituais das religiões de matriz africana são elementos estruturantes da própria identidade de um grupo. Dessa forma, discriminar, desmerecer, rebaixar, calar, invisibilizar destruir a religião de um povo é uma estratégia para enfraquecê-lo, provocando a desorganização da comunidade, exercendo sobre ela o controle social e podendo levá-la ao extermínio.

3 O Quebra de Xangô

Alagoas, Estado da região nordeste do Brasil, tem marcas profundas da discriminação e da intolerância com relação aos cultos de matriz africana. Trata-se de uma população que vivenciou um verdadeiro trauma que deixou sequelas como a transformação dos traços originários dos cultos realizados e provocou a quase extinção de várias das manifestações culturais diretamente ligadas às práticas dos terreiros.

Esse trauma tem sua origem na própria configuração populacional de Maceió, capital do Estado que, no início do século XX, menos de duas décadas depois da assinatura da lei Áurea, que libertou os escravos, tinha sua população de negros libertos como maioria. Essa população fundava terreiros em grande número pelos bairros mais populares estimando-se, na época, em torno de cinquenta. Esses terreiros também eram espaços de sociabilidade, território das

referências culturais, onde se organizavam os blocos de carnaval, grupos de maracatus e marujadas, folguedos populares (Rafael, 2012). A população local, mais especificamente, a elite agrária, não via com bons olhos o crescimento desses terreiros e, de imediato, queixava-se dos batuques que se arrastavam até altas horas da noite, mas na realidade, vivenciava um certo temor com relação aos cultos afro associando-os a feitiçaria ou bruxaria, que também simbolizavam a organização e mobilização da população negra e se constituía em uma ameaça.

A cidade era multicolorida, com seus negros, brancos e pardos, o mando era senhorial e a mentalidade desse grupo mantinha os mesmos princípios de exclusão que foram praticados e fundados no contexto do escravismo. As transformações ocorridas na área econômica, não deslocaram o complexo senhorial do preconceito e nem a engenharia política de manter o negro em seu lugar, exercício estratégico de dominação. (Almeida, 2014, s/p)

Embora a constituição de 1889 estabelecesse a liberdade religiosa, o Código Penal de 1890 possibilitava brechas para o exercício da intolerância incriminando o que essa elite considerava “o curandeiro”, “o feiticeiro”, juntamente com outras categorias, como espíritas e cartomantes, etc. Segundo Mandarino (2007, p. 97) “as religiões afro-brasileiras eram e continuam sendo vistas como curandeirismo, magia negra, exploração de credulidade pública e exercício ilegal da medicina, estando os seus praticantes incorrendo em crimes previstos no Código Penal”.

Por outro lado, o governador de Alagoas, Euclides Malta, mesmo sendo um representante dessa elite agrária, tinha uma atuação de tolerância com relação aos cultos de matriz africana e afirmava que suas ações tinham sustentação nas Constituições Federal e Estadual. O governo Malta, procurava manter um bom relacionamento com os líderes religiosos de matriz africana, concedia autorização para o funcionamento dos cultos, garantindo a integridade física dos seus praticantes que era constantemente ameaçada pela população (Tenório 2019; Rafael, 2012). Essa posição do governador vai gerar uma manobra da oposição que podemos caracterizar como um golpe de estado e provocar uma verdadeira devassa nos terreiros de Alagoas.

Na madrugada do dia 02 de fevereiro de 1912, Alagoas foi palco de um dos mais violentos e cruéis atos de intolerância religiosa da história do Brasil, conhecido como “Quebra do Xangô”. Na ocasião, os terreiros de Maceió estavam lotados celebrando a festa de Oxóssi e foram invadidos pela Liga dos Republicanos Combatentes, um grupo de milicianos insuflados pela campanha de oposição à Euclides Malta, comandados pelo tenente Manoel Luiz da Paz.

Os Babalorixás, Ialorixás e demais membros dos terreiros foram agredidos; a líder religiosa Dona Marcelina, negra fundadora do candomblé em Maceió, conhecida como conselheira do governador Euclides Malta, foi espancada e tornou-se uma mártir do acontecimento. Os terreiros foram incendiados, os objetos ritualísticos dos cultos foram quebrados, apreendidos e expostos durante desfiles organizados pela capital que visavam promover a ridicularização das religiões de matriz africana (Pacheco, 2015).

A Quebra de Xangô tem sua origem em conflitos do cenário político alagoano. O Estado vivia o que ficou conhecido como “Era Malta”, sendo que Euclides Malta ocupou o cargo de governador por três mandatos (1900/1903, 1906/1909 e 1910/1912) e seu irmão Joaquim Vieira Malta o sucedeu no poder pelo período de 1903/1906. A permanência por tanto tempo no poder conduzia a oposição a questionar o modo suspeito como ocorriam essas eleições, visto que Malta ganhava sempre por unanimidade de votos.

Esse movimento de oposição ao governador, descontente com sua reeleição em 1909, cria uma série de estratégias para desestabilizar seu governo, entre elas a produção de notícias falsas, de caráter sensacionalista, nos jornais da época como Correio de Maceió e Jornal de Alagoas.

Embora Malta se declarasse católico e frequentasse fielmente as missas domingueiras, tinha recebido o título de Papa do Xangô Alagoano pelo terreiro do babalorixá Chico Foguinho. Os boatos que se propagavam nos jornais da época diziam que ele frequentava o terreiro de Tia Marcelina, em Maceió a fim de realizar trabalhos para se livrar de seus inimigos políticos e que Tia Marcelina também era frequentadora do Palácio dos Martírios, sede do governo. No início de 1912, ela era chamada frequentemente por Malta para realizar trabalhos que o fortalecessem diante das crescentes ameaças dos adversários.

Esses boatos foram suficientes para que a oposição o acusasse de envolvimento com o que considerava bruxaria e magia negra e para incitar o ódio da população alagoana que, em maioria, repudiava o que considerava “o atraso e a barbárie” das religiosidades de matriz africana (Lorena de Menezes, 2021). Esses boatos adquirem ressonância em uma população racista, “a estratégica de vinculação da imagem de Euclides Malta aos terreiros só frutifica pois encontra, na sociedade alagoana, um terreno fértil em desprezo, vergonha, negação e omissão das referências africanas” (idem, p. 37);

Após o terrível episódio da madrugada de 02 de fevereiro de 1912, os terreiros destruídos foram fechados, muitos babalorixás e lalorixás mudaram-se para Sergipe, Pernambuco, Bahia e até para o Rio de Janeiro. Aqueles que permaneceram em Alagoas iniciaram a fase do candomblé em silêncio, uma nova forma de liturgia nos terreiros de Maceió (Fernandes, 1941), conhecida como “Xangô Rezado Baixo” com os cultos realizados em locais escondidos, os fundos de quintais em bairros periféricos, sem canções e tambores (Brandão, 1973).

Tenório (2019) caracteriza essa fase como um “terrorismo político-religioso” contra os adeptos dos cultos de matriz africana, impedindo a sua reorganização. São inúmeras as consequências desse silenciamento para a cultura popular; com a repressão as cantigas e tambores, muitas manifestações culturais deixaram de ser realizadas e até se perderam no tempo, a exemplo dos Fandangos, Congos, Reisados, Presépios, Marujada e do próprio Maracatu que era uma marca do carnaval alagoano e praticamente foi dizimado precisando de um trabalho de recuperação nos anos 2000 (Brandão, 1973; Lima, 2016).

Esse silenciamento se deu também na academia alagoana. O Quebra de Xangô de 1912 foi “esquecida” pelos historiadores e demais intelectuais alagoanos sendo praticamente nula a produção acadêmica sobre o assunto. Para Rafael (2010, s/p)

Essa desconsideração, termo que se aplica sobremaneira à compreensão da atitude dessa intelectualidade alagoana, vem incrementar o repertório de agressões a que se viram sujeitos os atores sociais envolvidos com essas práticas religiosas tidas por periféricas, para não dizer marginais.

O silêncio dos intelectuais foi mais uma contribuição para o esquecimento forçado e pode ser visto também como uma forma de violência simbólica, que vai compor as estruturas de uma política do esquecimento por meio da manipulação das memórias.

4 Memória, Esquecimento e Resistência: O Xangô Rezado Alto

Nem Alagoas e nem em qualquer outro local do país o Quebra de Xangô é citado nos livros de história ou faz parte dos assuntos discutidos em sala de aula no ensino fundamental ou médio. A própria população alagoana, em maioria, desconhece o fato que aconteceu em seu Estado e parece ter sofrido os resquícios de um processo de apagamento da história oficial.

Para Gabriela Dias (2019, p. 178) “o silenciamento do Quebra de Xangô, não deve ser encarado como fato isolado, mas como sintomático de um controle de memória exercido pelas classes dominantes na elaboração da história alagoana e brasileira”. O esquecimento foi forçado como estratégia política, no caso de Alagoas a omissão do fato poderia se configurar como uma política pública do esquecimento, afinal trata-se de um passado ameaçador para a própria imagem do Estado. A memória do Quebra de Xangô é, em certo sentido, vexatória e o caminho mais fácil parece ser o da negação do acontecimento. Assim, não permitir sua inserção de fato nos livros de história, excluí-lo da história oficial, é uma forma de garantir uma imagem idealizada e consensual da ordem nacional, colocando ataduras em verdadeiras feridas coletivas.

É notório o fato de que em vários casos de guerras, chacinas, atos violentos que infringem os direitos humanos e podem abalar a imagem do estado “a memória pública oficial, produzida pelas autoridades públicas legítimas, negou trechos inteiros da história coletiva em benefício, na maior parte dos casos, de outras lembranças que tornaram a realidade mais apaziguadora ou mais aceitável” (Michel, 2010, p.17).

Mas essa tentativa de manipulação da memória e imposição do esquecimento foi fadada ao fracasso, basta lembrar que o Xangô continuou sendo rezado, mesmo mais baixo, que os terreiros continuaram com seus rituais mesmo nos fundos dos quintais mais periféricos, e o sentimento coletivo de injustiça permeou todas essas

ressignificações forçadas que foram imputadas aos cultos de matriz africana, construindo as estratégias de resistência. As palavras de Tia Marcelina proferidas no dia do Quebra de Xangô ilustram o fenômeno da resistência da memória mesmo diante da violência: “bate moleque, lasca cabeça, quebra perna, quebra braço, tira sangue, mas não tira saber” (Almeida, 1987, p. 3).

Essa memória excluída da história oficial foi passada de geração a geração apenas com o recurso da oralidade, com elementos da cultura como respeito e valorização da ancestralidade e se manteve pela coesão de uma “comunidade afetiva” que é o que “permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo” (Halbwachs, 2003, p. 32).

Observa-se que o silenciamento imputado pelo Estado não tinha o mesmo significado do silenciamento para a comunidade afro, mas era apenas uma estratégia de resistência ao discurso oficial

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).

Dessa forma essas cartas políticas e ideológicas de que nos fala Pollak começaram a ser gradativamente redistribuídas pelas lideranças religiosas, acadêmicos e grupos artístico-culturais de expressão afro-alagoana e organização de federações de cultos afro-brasileiros. Um dos protagonistas desse processo é o babalorixá Célio Rodrigues (Babá Omitoloji), um militante reconhecido por sua atuação junto às comunidades tradicionais de matriz africana que fundou, em 1984, a primeira ONG e Ponto de Cultura do Brasil dentro de um terreiro de candomblé com a institucionalização da Casa de Iemanjá, tornando-a de natureza jurídica, sem fins lucrativos, com o nome de Núcleo de Cultura Afro Brasileira Iyá Ogun-té (Sales, 2021).

Em 2012 a atuação desse Núcleo junto a diversas lideranças religiosas e a Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL) com apoio da

Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e da Fundação Municipal de Ação Cultural (FMAC) na comemoração dos 100 (cem anos) do Quebra de Xangô em Alagoas levou a realização do evento intitulado “Xangô Rezado Alto” que culminou na assinatura de um documento de pedido de perdão oficial pelo governador do Estado de Alagoas, Teotônio Vilela Filho, que também reconheceu a responsabilidade do estado, nas atrocidades e no silenciamento oficial que envolveu o Quebra de Xangô.

5 Núcleo de Cultura Afro Brasileira Iyá Ogun-té- Museu Axé Pratygy

Pai Célio Rodrigues, iniciou sua trajetória ainda criança quando vivenciava as práticas tradicionais de matriz africana ao lado de sua avó, a Iyalorixá Maria Garanhuns, fundadora da Casa de Iemanjá, na década de 1940. Primeiro neto a conviver com Maria, foi anunciado pelo Orixá da Casa, Iemanjá, como o herdeiro religioso do axé. Em 1984, já comprometido com um trabalho de reconhecimento e valorização da cultura afro brasileira e combate ao preconceito étnico-religioso, ele inicia a institucionalização da Casa de Iemanjá, tornando-a de natureza jurídica, sem fins lucrativos, com o nome de Núcleo de Cultura Afro Brasileira Iyá Ogun-té, um espaço para realização de atividades diversas, como oficinas, palestras e cursos, perpetuação dos saberes e organização das comunidades tradicionais e do movimento negro local. Em 2005, a partir de um edital do Ministério da Cultura o Núcleo passa a ser “Ponto de Cultura”.

Com o crescente reconhecimento social o Núcleo se tornou protagonista de um sistema de organização e mobilização das comunidades tradicionais de matriz africana. Assumiu a coordenação do Comitê de Distribuição das Cestas Alimentares – CGMAF/AL, e a coordenação da Rede Nacional de Religiões Afro Brasileiras e Saúde – AL. Tornou-se parte do Comitê Gestor do Parque Memorial Quilombo dos Palmares e conquistou a cadeira no Conselho Estadual de Cultura, contribuindo para a criação da Rede Alagoana de Povos e Comunidades Tradicionais, apresentando propostas de minuta de lei do dia de Combate à Intolerância Religiosa, Municipal e Estadual e a minuta da lei do Dia Estadual de Resistência da Religiosidade Afro brasileira – Dia de Iemanjá, representando a Rede Alagoana de Pontos de Cultura na Comissão Nacional de Pontos.

A participação do Núcleo em diversos editais resultou em várias premiações: edital Ponto de Leitura, Capoeira Viva, Telecentro Br, Patrimônio Imaterial do IPHAN, Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro, Prêmio Nacional Afro de Comunidades Tradicionais da Fundação Cultural Palmares.

Segundo Pai Célio a ideia do Museu Axé Pratagy começou a ser gestada em 2014. Um espaço concebido para ser religioso, educativo, turístico e cultural de acolhimento, formação e preservação e manejo das tradições de Matriz africana:

Há tempos eu alimentava o sonho de construir um terreiro de candomblé onde a nossa história fosse contada e desse acesso à cultura afro. Um primeiro museu a céu aberto. Museu com o objetivo de desmistificar e combater os preconceitos e as ideologias negativas em relação às religiões de matriz africana (Pai Célio Rodrigues, comunicação pessoal, 21 de setembro de 2022)²⁰¹.

Com formação em História, Pai Célio ressalta a importância e a responsabilidade social desse Museu em um Estado, que além do Quebra de Xangô sofreu o que caracteriza como “outras três quebras”:

Nós tivemos a primeira quebra em 1695 com a eliminação total dos nossos ancestrais em Palmares, na Serra da Barriga. Em 1817, um segundo quebra com a separação de Alagoas e Pernambuco e a saída de nosso polo cultural, enfraquecendo muitas manifestações culturais. Em 1912 ocorre a devassa do Quebra de Xangô e o quarto quebra ocorre com a perseguição do governo de Getúlio Vargas. Além dessas quebras os terreiros de candomblé foram muito perseguidos durante a ditadura militar (Pai Célio Rodrigues, comunicação pessoal, 21 de setembro de 2022)²⁰².

A estrutura do museu é composta por um espaço com árvores e demais plantas sagradas, como Baobá, Jaqueira, Mangueira,

²⁰¹ Pai Celio Rodrigues, em entrevista às autoras deste artigo, durante visita ao Museu Axé Pratagy, em 21 de setembro de 2022.

²⁰² Idem.

Tamarindo, Obi, Canela, Orobô, Imbé; Iroko (gameleira branca) cada uma com placa-legenda indicando seu respectivo nome e representatividade para o candomblé; uma fonte da labás que consiste em um espaço dedicado as energias femininas das diversas águas com esculturas de Iyewa, Oxumaré, Oxum, Iemanjá Nanã Iansã e casas diversas, cada uma construída para um ou para um grupo de orixás: Exu, Ogum e Oxossi, Oxum, Oxalá, Obaluaiê e Bessem, Xangô.

Figura 1 - Arco de entrada para o salão e jardim



Fonte: Acervo próprio, setembro de 2022

Figura 2 - Fonte das Iabás



Fonte: Acervo próprio, setembro de 2022

Há também um espaço afro-ameríndio: uma sala de culto a Jurema, tradição religiosa de origem indígena que se misturou com ritos africanos e europeus e, de forma sincrética, caracteriza as manifestações dos credos brasileiros, onde os saberes e fazeres populares são usados para solucionar questões do cotidiano da população, através do uso da água fluidificada, da fumaça do cachimbo, das folhas, sementes, cascas, orações e passes, entre outros rituais. Nessa sala estão várias estátuas e respectivas oferendas aos chamados “encantados da jurema sagrada” que são caboclos, pretos velhos, boiadeiros, marujos, ciganos, mestres e mestras, entre outros.

Figura 3 – Pai Célio e a Festa de Oxum 2022, no salão casa



Fonte: Acervo do museu, julho de 2022

O Museu tem um salão amplo onde os orixás dançam estimulados pelos atabaques e reverenciam os cânticos. Nesse espaço são realizados os eventos, festas das comunidades tradicionais como Olubajé, Festa de Oxum, Festa de Xangô, Festa de Ogum e Oxossi, Festa das Águas de Oxalá, Festa da Mestre Luzia entre outros e apresentações de manifestações culturais diversas, a exemplo de Maracatu Alagoano, Sambalelê e Afro Zumbi.

O funcionamento do Axé Pratagy ocorre por agendamento e quem conduz os grupos é o próprio Pai Célio, que, com trajes típicos da cultura africana, realiza um exímio trabalho de interpretação de seu próprio patrimônio cultural, percorrendo, em uma verdadeira aula de história, sobre cada elemento que compõe o Museu.

Inaugurado em fevereiro de 2020, o Museu ainda não conseguiu um pleno funcionamento porque atravessou os anos da pandemia de Covid-19, sem condições de atender ao público em função das determinações sanitárias. O próprio plano de construção ainda não foi concluído, estando previsto um espaço fechado e que irá abrigar coleção pessoal de materiais e peças de cultura afro, com réplicas do espaço interno das casas dos orixás as quais os visitantes não podem

ter acesso por questões do próprio ritual, já que é um “espaço vivo” de celebração.

O Núcleo de Cultura Afro Brasileira Iyá Ogun-té tem um projeto de educação que envolve uma série de ações culturais que se estendem para toda a comunidade do entorno, sempre com a ideia de que a educação é transformadora e habilita o sujeito a se mobilizar para defender seus direitos.

Quadro 1: Ações culturais educativas do Núcleo de Cultura Afro Brasileira Iyá Ogun-té

Afoxé Odô Iyá	<p>Entre as manifestações culturais desenvolvidas pelas comunidades tradicionais, onde são agregados o canto, a dança e os ritmos afro-brasileiro, se destaca o Afoxé, cortejo cultural realizado nas ruas ou nos palcos das cidades, onde as cores do orixá gerente são utilizadas, suas músicas misturam a orins (cânticos) do sagrado com melodias que valorizam a beleza negra, seus heróis e seus deuses, tendo como ritmo predominante o Ijexá.</p> <p>O Afoxé Odô Iyá, realiza um trabalho de formação continuada para a valorização da autoestima do cidadão afrodescendente através da percepção e desenvolvimento de talentos tendo como participantes crianças, jovens e adultos.</p>
Capoeira Odô Iyá	<p>Originada no século XVII, em pleno período escravista, a capoeira desenvolveu-se como forma de sociabilidade e solidariedade entre os africanos escravizados, estratégia para lidarem com o controle e a violência.</p> <p>A capoeira Odô Iyá, foi constituída com o objetivo de atender a uma demanda da comunidade, bem como de promover diálogos entre a luta/dança e o cidadão no processo formativo, atividade que como as comunidades tradicionais é pura resistência da cultura afro brasileira, não é apenas realizar uma roda, tocar, ou dar saltos, é preciso agregar valor, possibilitando aos participantes novas descobertas, constituindo desafios e promovendo saber de forma inclusiva e colaborativa, uma metodologia baseada no respeito aos limites e a individualidade de cada um, usando uma pedagogia circular com atividades que garantam o diálogo e as interfaces. Temos a capoeira como elemento transformador, que deve contribuir para o protagonismo na formação escolar, propondo</p>

	concentração e o respeito mútuo.
Jornal Odô Iyá	Foi criado em 2003, com o objetivo de promover um diálogo entre as tradições orais e a produção textual, tornou-se um veículo de comunicação que tem como meta promover o acesso ao saber e às tradições culturais, apresentando a história das comunidades tradicionais de matriz afro-brasileira, seus ensinamentos, curiosidades, os itans (histórias), a culinária, a educação e principalmente a memória de muitas das lideranças afro de Alagoas. O Jornal é apresentado como um mix cultural afro, garantindo dicas de filmes e de lazer, espaço democrático que possibilita ao leitor conhecer as tradições, interagindo, deixando sua opinião e sugestões. Premiado no edital Patrimônio Imaterial do IPHAN edição 2014,
Biblioteca	Com o objetivo de propiciar acesso as diversas publicações sobre os mais variados temas, partindo de uma coleção particular, o babalorixá/historiador, Pai Célio defini um espaço de leitura, aberto a comunidade para pesquisa e consulta. A institucionalização, levou o Núcleo a firmar parcerias, entre elas as ações de leitura desenvolvidas pelo serviço Social do Comercio-SESC, aderindo ao projeto Bibliosesc, que leva uma biblioteca itinerante às comunidades. Vencedora do edital de Ponto de Leitura foi contemplada com equipamentos e novas publicações, hoje seu espaço estruturado recebe alunos das redes públicas de ensino, universitários e pesquisadores da temática afro-brasileira.
Cine axé	Buscando desenvolver atividades de cunho formativo, o núcleo utiliza seus equipamentos de multimídia constituído nas ações de Ponto de Cultura, promovendo exibições gratuitas de filmes e documentários que tratam da temática afro-brasileira, para promover momentos de entretenimentos, rodas de diálogos, reflexões e debates, as exibições iniciaram no espaço de convivência do Axé Pratygy, passando as escolas do entorno e a outras comunidades tradicionais. Tendo sempre como contrapartida do anfitrião a distribuição do odôburu (pipoca) para os participantes.
Telecentro	Aproximar as comunidades tradicionais das novas

Odô Iyá	linguagens e o uso de tecnologia é mais um desafio para o Núcleo, este é o mais um projeto da casa de Iemanjá, aprovado através do edital do Ministério da Tecnologia, o qual foi estruturado o espaço do telecentro, com equipamentos em funcionamento, buscamos oferecer para a comunidade do axé e seu entorno, aulas de inclusão digital, para crianças, jovens e pessoas da melhor idade.
---------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: adaptado de Museu Axé Pratagy, disponível em <https://www.casadeiemanja.com/ações>, acesso em 23 set. 2022

Pai Célio acredita que a educação é o caminho para a superação das injustiças e que as ações além de emponderar a própria comunidade aproxima as pessoas de todo um patrimônio cultural afro-brasileiro rompendo com anos de repressão e silenciamento forçado e principalmente, desmistificando a imagem deturpada que a sociedade tem dos cultos de matriz africana.

6 Algumas Considerações Finais: Museu Axé Pratagy e a ressignificação das religiões de matriz africana

A religiosidade é a força espiritual de um povo. Eles buscavam na religiosidade a fortaleza para suportar a dor da escravidão.
Babalorixá Célio Rodrigues

Todo espaço museológico é sempre uma representação de cultura, mais especificamente de uma memória coletiva que quiseram caracterizar como oficial. Em geral são os grupos hegemônicos que estruturam os museus e escolhem como contar não apenas a sua história, mas também a história dos grupos hegemonzados, constituindo-se em agentes do processo de patrimonialização. Dessa forma, é preciso considerar que não existe neutralidade nas políticas que envolvem as narrativas, práticas e instituições da memória.

O que diferencia o Museu Axé Pratagy são os narradores e os “construtores do cenário”. A considerar que são eles as vozes contadoras de sua história, trazem os seus recortes, reforçam o sentido de suas identidades e assim ressignificam a força de seus símbolos culturais. Quando há a oportunidade de ouvir aqueles que fizeram/fazem a história e cultura afro-brasileiras uma outra perspectiva é acessada e bem por isso, há quebra de paradigmas, como

destaca o Pai Célio em sua fala durante a recepção aos visitantes. As portas abertas desse museu vivo constituem saída de uma ‘perspectiva genérica’ sobre as memórias afro-brasileiras e africanas.

O processo “oficial” de patrimonialização seleciona e consagra determinados bens ligados a cultura dominante, promovendo uma espécie de hierarquização da cultura. Os bens patrimonializados representam os valores arbitrários que são sustentados pela classe dominante e tem a capacidade de se impor como cultura legítima. É notório o fato de que determinados bens culturais, que são considerados por determinando grupos fundamentais em sua cultura nunca serão inscritos, inventariados e muito menos considerados como patrimônio cultural.

Ao observar que as memórias afro-brasileiras e africanas ainda sofrem com apagamento, manipulação e deturpação (Cunha, 2017), compreende-se o quanto espaços museológicos inclusivos, como o Axé Pratygy, mais do que preservarem o patrimônio, contribuem para transformações sociais, pois “os museus refletem as sociedades às quais pertencem, ao tempo em que podem também influenciar e contribuir para transformação das mesmas” (Idem, p. 82). A participação do negro nos museus inicialmente se destinava em registros etnográficos que visavam às representações de costumes de povos vistos como primitivos ou registros de documentos, como cartas de alforria ou a relação do negro com o trabalho e a escravidão. Do mesmo modo, no Brasil as representações destinadas ao negro eram restritas aos registros do período de escravidão e colonização do país. Por outro lado, “os movimentos sociais lutaram para que as imagens dos povos africanos e de seus descendentes, não fossem resumidas somente às representações de um passado escravista, se assim, que sejam destacadas as lutas contra o sistema” (Freitas, 2005, s/p).

A partir desse contexto, em que ainda reverberam com força os séculos de apagamento e distorção das narrativas afro-brasileiras, a celebração de sua religião imprime um ato de resistência e enfrentamento. Abrir um terreiro enquanto museu enriquece e elucida as urgentes discussões sobre políticas voltadas para a comunidade negra. Enriquece por trazer elementos contundentes para a desconstrução de ideias corrompidas sobre religiões de matriz africana; elucida por agregar peças indispensáveis para a compreensão de que as diferenças sociais são reforçadas pelas diferenças étnicas,

vice-versa, por serem imbricadas e alimentadas por políticas excludentes de caráter hegemônico.

O patrimônio cultural afro-brasileiro é fruto de processos de lutas e negociações, conflitos e acordos, vivenciado no campo material e simbólico, portador de valores, expresso através da materialização dos fragmentos da memória desta herança, através da busca de elementos africanos nos rastros perdidos de uma memória negada e sequestrada, expressa numa possível raiz comum, que mesmo diante da diversidade, aparece nos sinais diacríticos com base nas celebrações, na religiosidade, nas lutas por liberdade, nas linguagens, na cor da pele etc. (Freitas, 2005, s/p).

No estado de Alagoas essa resistência tem seu sentido e força ampliados, pois na Quebra de Xangô a tentativa foi de destruir séculos de história, fé, tradição e cultura. Contudo, as vivências do Xangô Rezado Alto trazidas pelo museu demonstram que o saber prepondera, como disse Tia Marcelina, ele não pode ser destruído. Mesmo que tenha sido silenciado em algum momento, não significa que tenha perdido a voz. Hoje, outras histórias estão sendo construídas, outras memórias em busca de uma relação mais justa entre o que é escolhido para ser lembrado e também para ser esquecido.

Aqueles que fazem o Axé Pratagy, enquanto agentes, protagonistas do processo de patrimonialização, escolhem o que lembrar e como lembrar. Essa memória não é linear e vive um processo de interligação com o presente, comprometendo a própria autoestima e identidade do grupo e gerando subsídios para a resistência e o enfrentamento das adversidades cotidianas. “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” (Halbwachs, 2003 p. 29). A memória reconstruída se transforma em uma ferramenta para constantes transformações. Le Goff (1996, p. 478) pontua que “a memória procura salvar o passado para servir o presente e o futuro”, o que remete ao movimento circular, uma das bases para a compreensão dos sentidos da vida nas religiões de matriz africana.

Referências

- Almeida, L. S. de. (2014). Meu velho diário e a macumba em Alagoas *Blog do Sávio Almeida: ensaios sobre Alagoas, Maceió*. Disponível em: <http://luizsaviodealmeida.blogspot.com/2014/06/luiz-savio-de-almeida-meu-velho-diario-7.html>. Acesso em: 28 mar. 2022.
- Almeida, L. S. de. (1987). Uma lembrança de amor para Tia Marcelina. *Leitura: revista do Departamento de Letras clássicas e vernáculas da UFAL, Maceió*, (2), 49-55.
- Brandão, T. (1973). *Folgedos Natalinos*. Coleção folclórica da UFAL. Maceió – AL: Museu Théo Brandão, Conselho Federal de Cultura
- Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. (1998). Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Recuperado em 22 set. 2022.
- Cunha, M. N. B. (2017) Museus, memórias e culturas afro-brasileiras - *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. No. 5.
- Dias, G. T. (2019). *Os intelectuais alagoanos e o Quebra de Xangô de 1912: uma história de silêncios (1930-1950)*. EDUFAL.
- Fernandes, G. (1941). *O Sincretismo Religioso no Brasil*. Gauíra.
- Halbwachs, M. (2003). *A memória coletiva*. Centauro.
- Le Goff, J. (1996). *História e Memória*. 4ª ed. Editora da Unicamp.
- Lima, C. E. A. C. de. (2015) *A sensaboria dos indefectíveis e detestáveis maracatus: consequências do Quebra de Xangô sobre essa expressão popular no carnaval de 1912*. [Dissertação de Mestrado em Antropologia - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE]. <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/9292>.

Lorena de Menezes, A. P. S. (2022). *Reverberações contemporâneas do Quebra de Xangô de 1912: continuidades e desdobramentos da devassa aos terreiros em Maceió/AL*. [Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Instituto de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL] <http://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/8782>.

Mandarino, A. C. D. S. (2007). deu na primeira página: macumba, loucura e criminalidade. *São Cristovão: Editora UFS*.

Marinho, P. M. D. C. (2022). Intolerância religiosa, racismo epistêmico e as marcas da opressão cultural, intelectual e social. *Sociedade e Estado* (37) 489-510.

Michel, J. (2010). Podemos falar de uma política do esquecimento? *Revista Memória em Rede*, 2(3).

Museu Axé Pratygy. (2022). Disponível em <https://www.casadeiemanja.com/ações>. Acesso em 23 set. 2022

Nogueira, S. (2020). *Intolerância religiosa*. Sueli Carneiro/Pólen.

Pacheco, L. C. (2015). Racismo e Intolerância Religiosa: representações do Xangô nos jornais de Maceió entre 1905 e 1940. *Sankofa*. 8(15), 80-109. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.1983-6023.sank.2015.102435>.

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, 2(3), 3-15.

Rafael, U. N. (2012). *Xangô rezado baixo: religião e política na primeira república*. Editora UFS/EDUFAL.

Rafael, U. N. (2010). Muito barulho por nada ou o “xangô rezado baixo”: uma etnografia do “Quebra de 1912” em Alagoas, Brasil. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, 14(2), 289-310.

SALES, T. (2021). A resistência da religiosidade de matriz africana em Alagoas. *Jornalismo Junior, São Paulo*, 23.

Tenório, D. A. (2009). *Metamorfose das oligarquias*. EDUFAL.

