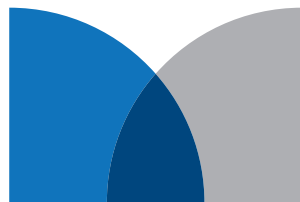


# EL PENSAMIENTO MUSEOLÓGICO CONTEMPORÁNEO O PENSAMENTO MUSEOLÓGICO CONTEMPORÂNEO



## II Seminário Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española



INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS  
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES  
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO



INTERNATIONAL COMMITTEE  
FOR MUSEOLOGY

Documentos de trabajo seleccionados para el “II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española” realizado en Buenos Aires, Argentina conjuntamente con la Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, Portugal del 27 al 29 de septiembre de 2010.

Documentos en portugués y español. Resúmenes en inglés, español y portugués.

**Dirección y Coordinación general**

Nelly Decarolis

**Compilación y compaginación de textos**

Gimena Dappiano

**Comité de evaluación y selección de documentos**

Documentos en portugués: Alice Semedo y Tereza Scheiner

Documentos en español: Elvira Pereyra Larsen y Carol Vitagliano

**Traducción de resúmenes**

Armida Córdoba

Yvonne Fisher

Florencia Penas

Margaret Sauvé

**Diseño y armado de la publicación**

Emiliano Dappiano

**Diseño de logo**

Ariel López

© Publicado por el Consejo Internacional de Museos – ICOM

Editado por el Comité Internacional del ICOM para la Museología – ICOFOM

Buenos Aires - Argentina 2011

ISBN 978-92-9012-404-7

## INDICE

<b>PRÓLOGO / PRÓLOGO / FOREWORD</b> Tereza Scheiner – ICOM	9
<b>INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION</b> Nelly Decarolis – ICOFOM	15
<b>APRESENTAÇÃO / PRESENTACIÓN / PRESENTATION</b> Alice Semedo – Universidad de Oporto	21
<b>PRESENTACIÓN DEL ICOFOM LAM</b> Gladys Barrios	25
<b>PALABRAS DE BIENVENIDA / WELCOME WORDS</b> María del Carmen Maza - ICOM ARGENTINA	26
<b>CONFERENCIA MAGISTRAL</b> Scheiner Tereza Cristina	
PATRIMÓNIO, MUSEOLOGIA E SOCIEDADES EM TRANSFORMAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE O MUSEU INCLUSIVO	28
PATRIMONIO, MUSEOLOGÍA Y SOCIEDADES EN TRANSFORMACIÓN REFLEXIONES SOBRE EL MUSEO INCLUSIVO	42
<b>PROGRAMA DEL SEMINARIO</b> Español / Português	56
<b>DECLARACIÓN DE BUENOS AIRES</b> Español	77
<b>FOTO GRUPAL</b>	87
<b>DOCUMENTOS DE TRABAJO</b>	88
<b>Astudillo Loor, Lucía</b> EL SEPTENARIO CUENCANO- ESTUDIO DE CASO	89
<b>Azevedo Hamoy Idanise Sant’Ana</b> RETÁBULO DO ALTAR MOR DA IGREJA DE SANT’ANA: Memoria de Belém do século XVIII	98
<b>Barthez Maria</b> ASCENSÃO, DECADÊNCIA E REINVENÇÃO DE UM MUSEU: O MUSEU DE ARTE POPULAR (1948-2010)	109
<b>Bartolomé, Olga-Giosa, Mariano- Osuna, Romina</b> PENSAR EL PATRIMONIO Y LAS IDENTIDADES ENTRE PALABRAS, HISTORIAS Y OFICIOS	121
<b>Baubier Arlete Sandra e Maria Amélia Reis</b> O MUSEU E A DIVERSIDADE CULTURAL NA AMAZÔNIA: UM OLHAR SOBRE O BRINQUEDO INDÍGENA COMO OBJETO DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL	134
<b>Bittencourt César Pedro de Alcântara, Caon Daniela, Jéssica de Sousa Monteiro, Michele Zorzi Baptista e Raquel Marcon</b> ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE	146

<b>Britto Rosangela e Borges Luiz C.</b> DESAFIOS NA FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO FRENTE À DEMANDA SOCIAL DOS MUSEUS DA REGIÃO AMAZÓNICA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – BRASIL	<b>157</b>
<b>Byrro Ribeiro Marina</b> DESAFIOS DA ARQUITETURA DE MUSEUS ADAPTADA AO MEIO AMBIENTE	<b>169</b>
<b>Carrera Mejía, Mynor</b> PARTICIPACION SOCIAL DEL MUSEO DE HISTORIA DE JALAPA, GUATEMALA. LO DIFICIL DE CAMBIAR ESTRUCTURAS:ENFRENTAMIENTOS Y CAMBIOS	<b>177</b>
<b>Cohen Regina , Cristiane Rose Duarte e Brasileiro Alice</b> ACESSIBILIDADE E SENSORIALIDADE NAS AMBIÊNCIAS MUSEAIS BRASILEIRAS	<b>187</b>
<b>Correia Lima Diana Farjalla e Berquó Carneiro Ferreira Ana Fátima</b> MUSEU, INCLUSÃO SOCIAL E PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL	<b>202</b>
<b>Costa Heloisa Helena</b> A SOCIEDADE E OS MUSEUS SE TRANSFORMAM, BUSCANDO EQUILIBRAR A COMPLEXA RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO, TEMPO, RESPONSABILIDADE DO MUSEU E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO: O CASO DO MUSEU RODIN NA BAHIA	<b>211</b>
<b>Cuty Jeniffer</b> MUSEUS UNIVERSITÁRIOS EM REDE: DO ETHOS DE SABERES AO HABITUS DE COMPARTILHAR CONHECIMENTO COM A SOCIEDADE	<b>221</b>
<b>Dalla Zen Ana Maria</b> MUSEU DE RUA, INCLUSÃO E HARMONIA SOCIAL: REFLEXÕES EM TORNO DE UMA METODOLOGIA PARA MUSEUS COMUNITÁRIOS	<b>231</b>
<b>Dalla Zen Ana Maria, Lucas Antonio Morates, Silva de Araújo Thiago</b> CAMINHOS DOS MUSEUS: PESQUISA E DIVULGAÇÃO DO CONHECIMENTO MUSEAL NO RIO GRANDE DO SUL	<b>242</b>
<b>Damasceno de Oliveira Karla Cristina e Luiz Carlos Borges</b> PAJELANÇA, MEIO AMBIENTE E COTIDIANO: INTERAÇÃO DOS PAJÉS COM A NATUREZA – CACHIEIRA DO ARARI / PA	<b>252</b>
<b>Dhein Cintia Elisa, Pablo César Uez e Bittencourt César Pedro de Alcântara</b> OS MUSEUS DA ROTA ROMÂNTICA, SUA LÓGICA MEMORIAL E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO IDENTITÁRIA ENTRE A CULTURA ALEMÃ E O PROCESSO MIGRATÓRIO	<b>263</b>
<b>dos Santos Alves José Augusto</b> O MUSEU COMO ESFERA DE COMUNICAÇÃO	<b>274</b>
<b>Duarte Alice</b> O “PATRIMÔNIO” ENQUANTO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO O CASO DOIS MUNICÍPIOS PORTUGUESES	<b>285</b>
<b>Friedrichs, Juan - Patricia Noemi Raffellini</b> <b>Jose Adrian Friedrichs - Graciela Susana Buiatti</b> MUSEO PROVINCIAL DE CIENS NATURALES DE VILLA ESCOLAR, PCIA. DE FORMOSA. EI MUSEO COMO GENERADOR DE CAMBIOS LOCALES Y REGIONALES	<b>300</b>

<b>Ganga Rafaela</b>	<b>310</b>
INSTITUIÇÕES CULTURAIS EUROPEIAS COMO <i>GLOCALISMOS</i> OS CASOS DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES E DO <i>CONTEMPORARY ART CENTRE</i>	
EUROPEAN CULTURAL INSTITUTIONS AS <i>GLOCALISMS</i> THE CASES OF THE FUNDAÇÃO DE SERRALVES AND THE CONTEMPORARY ART CENTRE	<b>327</b>
<b>Garcia Fernandez Isabel María</b>	<b>343</b>
¿LA NUEVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?	
<b>Gilabert González, Luz María</b>	<b>355</b>
EL PATRIMONIO Y LOS MUSEOS: UNA RELACIÓN PARA EL DESARROLLO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO DE LAS CIUDADES	
<b>Gomes da Cruz Júnior, Eurípedes e Lena Vânia Ribeiro Pinheiro</b>	<b>366</b>
MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: AÇÕES, DESAFIOS E POTENCIALIDADES PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	
<b>Gonçalves de Souza Bianca e Eduardo Ismael Murguia</b>	<b>380</b>
REPRESENTAÇÃO E BIOGRAFIA DE OBJECTOS VOTIVOS	
<b>Gonçalves Michele de Lima (Orientadora Moema de Rezende Vergara)</b>	<b>393</b>
O ESPAÇO COPPE <i>MIGUEL DE SIMONI</i> NA DISCUSSÃO ENTRE MUSEUS E CENTROS DE CIÊNCIA	
<b>Hernández Hernández, Francisca</b>	<b>407</b>
MUSEOS, MULTICULTURALIDAD E INCLUSIÓN SOCIAL	
<b>Martins Luciana Conrado e Manuelina Maria Duarte Cândido</b>	<b>418</b>
PROCESSOS DE INCLUSÃO MUSEAIS: EM BUSCA DE UMA TEORIZAÇÃO SOBRE AS AÇÕES INCLUSIVAS NOS MUSEUS E SUAS PERSPECTIVAS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	
<b>Mendoza, María Laura</b>	<b>433</b>
MUSEO Y OCIO Nuevos paradigmas para el museo del siglo XXI -	
<b>Menezes de Carvalho Luciana (orientadora Tereza Cristina Scheiner)</b>	<b>446</b>
CONSTRUINDO O “DISCURSO” DO PATRIMÓNIO: DAS ORGANIZAÇÕES INTERNACIONAIS E INSTITUTOS NACIONAIS A UMA RELAÇÃO PROFUNDA ENTRE O HOMEM E O PATRIMÓNIO O CASO DO MAROLO, EM PARAGUAÇU, MINAS GERAIS	
<b>Miranda Maria Arminda e Maria do Rosário Martins</b>	<b>461</b>
LINZUNGU –TRATADO DE DEVERES E DIREITOS	
<b>Montero, Ana María</b>	<b>474</b>
LA RAIZ PREHISPÁNICA DE LA CULINARIA EN LA REGIÓN CORIANA	
<b>Moraes Camila</b>	<b>488</b>
O PROGRAMA DE ACELERAÇÃO DO CRESCIMENTO E O MUSEU DE FAVELA: MUSEUS, POLITICAS PÚBLICAS E INCLUSÃO SOCIAL	
<b>Noronha Nascimento Elisa</b>	<b>500</b>
MUSEU, ARTISTAS E AFINS	
<b>Pérez Mateo, Soledad</b>	<b>509</b>
LAS CASAS MUSEO COMO SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO INMATERIAL: EL MOBILIARIO COMO EXPONENTE DE UNA CULTURA YA DESAPARECIDA	

<b>Piazza Julio Ribeiro Cleodes Maria e Patrícia Pereira Porto</b> O CANCIONEIRO POPULAR NA IMIGRAÇÃO ITALIANA	<b>526</b>
<b>Possamai Zita Rosane</b> O MUSEU E AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM PROJETO DE AÇÃO AFIRMATIVA	<b>536</b>
<b>Pougy Elizabeth</b> PROGRAMA SALA DO ARTISTA POPULAR	<b>546</b>
<b>Reis Lima Maria do Socorro</b> ALÉM DOS MUROS DOS MUSEUS: PRESERVAÇÃO DE PAISAGEM CULTURAL NA ÁREA DA DENPASA (SANTA BÁRBARA DO PARÁ).	<b>558</b>
<b>Ribeiro Castilho Emerson (orientadora: Tereza Scheiner)</b> ABORDAGENS DO MUSEU COMO ATO CRIATIVO: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO GÊNESE E LUGAR NA MUSEOLOGIA BRASILEIRA	<b>569</b>
<b>Ribeiro Silveira Carlos Eduardo e Matheus Loureiro José Mauro</b> ESPAÇOS NA ARQUITECTURA: A MUSEOGRAFIA DO MUSEU JUDAÍCO (BERLIM) E DO “RUSSIAN JEWISH MUSEUM OF TOLERANCE” (MOSCOU)	<b>578</b>
<b>Rocha de Oliveira Ana Karina, Ribas Amazonas Archimedes, Silva Doria Rita da Cássia</b> ENTRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA E A CONGADA DO CENTRO- OESTE: DOIS MOMENTOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO	<b>588</b>
<b>Rodrigues Bruno Cesar; Giulia Crippa</b> NOVAS PROPOSTAS E DESAFIOS DAS MEDIAÇÕES CULTURAIS EM MUSEUS VIRTUAIS	<b>599</b>
<b>Roque Martins Patrícia</b> MUSEUS E PÚBLICOS COM DEFICIÊNCIA VISUAL: UM ESTUDO DE CASO NO CENTRO DE ARTE MODERNA DE LISBOA	<b>609</b>
<b>Sá de Sousa Marcelo (orientadora Tereza Cristina Scheiner)</b> SOBRE O MUSEU DA PAZ	<b>623</b>
<b>Salcedo Fidaldo, Diego</b> CIRCUITOS, INSTITUCIONES Y GLOBALIZACIÓN DEL ARTE	<b>635</b>
<b>Sancho Querol, Lorena</b> INVENTARIOS DE PATRIMONIO INMATERIAL: BUSCANDO UN SISTEMA DE GESTIÓN DE LA MEMORIA	<b>646</b>
<b>INVENTARIOS DE PATRIMONIO INMATERIAL: BUSCANDO UN SISTEMA DE GESTIÓN DE LA MEMORIA</b>	<b>659</b>
<b>Semedo Alice e Ferreira Inês</b> IMPACTOS SOCIAIS: QUE VISÕES E QUE VALORES? APRESENTAÇÃO DE PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO	<b>669</b>
<b>Teixeira Lopes João</b> MUSEUS E TERRITÓRIOS EDUCATIVOS DE INTERVENÇÃO PRIORITÁRIA:UM TRIPLO JOGO	<b>682</b>
<b>Valle, María Ytati</b> MUSEOS LOCALES, PROMOTORES DEL TRABAJO EN RED	<b>695</b>

<b>Vasconcellos Camilo de Mello</b>	<b>707</b>
MUSEUS ANTROPOLÓGICOS NA CONTEMPORANEIDADE: PERFIL, PERSPECTIVAS E NOVOS DESAFIOS	
<b>Veroneze Stigliano Beatriz, Patricia Kreuzburg Marques; Bittencourt César Pedro de Alcântara</b>	<b>716</b>
IDENTIDADE ITALIANA E MEMÓRIA DA IMIGRAÇÃO: ESTUDO DE MUSEUS DA SERRA GAÚCHA	
<b>Vitagliano Carol</b>	<b>728</b>
LA RESPONSABILIDAD DE LA MUSEOLOGÍA Y EL MUSEO	
<b>Xavier Cury Marília e Carla Gibertoni Carneiro</b>	<b>734</b>
BELEZA E SABER: EXPOSIÇÃO E RECEPÇÃO	
<b>LOS AUTORES</b>	<b>748</b>
Astudillo Loor, Lucía	749
Azevedo Hamoy, Idanise Sant'Ana	749
Barthez, Maria de	749
Bartolomé, Olga	750
Baubier, Arlete Sandra	750
Berquó Carneiro Ferreira, Ana Fátima	751
Bittencourt César, Pedro de Alcântara	751
Borges, Luiz C.	751
Brasileiro, Alice	752
Britto, Rosangela	752
Buiatti, Graciela Susana	752
Byrro Ribeiro, Marina	753
Caon, Daniela	753
Carrera Mejía, Mynor	753
Cohen, Regina	753
Correia Lima, Diana Farjalla	753
Costa, Heloisa Helena	754
Crippa, Giulia	754
Cuty, Jeniffer	754
Dalla Zen, Ana Maria	755
Damasceno de Oliveira, Karla Cristina	755
Dhein, Cintia Elisa	755
dos Santos Alves, José Augusto	755
Duarte, Alice	756
Duarte Cândido, Manuelina Maria	756
Duarte, Cristiane Rose	757
Ferreira, Inês	757
Friedrichs, José Adrián	757
Friedrichs, Juan	758
Ganga, Rafaela	758
García Fernandez, Isabel María	759
Gibertoni Carneiro, Carla	759
Gilbert González, Luz María	759
Giosa, Mariano	760
Gomes da Cruz Júnior, Eurípedes	760
Gonçalves de Souza, Bianca	760
Gonçalves, Michele de Lima	761
Hernández Hernández, Francisca	761
Kreuzburg Marques, Patricia	761
Marcon, Raquel	761
Martins, Luciana Conrado	762
Martins, Maria do Rosário	762
Matheus Loureiro, José Mauro	762
Mendoza, María Laura	763
Menezes de Carvalho, Luciana	763

Miranda, Maria Arminda	764
Montero, Ana María	764
Moraes, Camila	765
Morates, Lucas Antonio	765
Murguia, Eduardo Ismael	765
Noronha Nascimento, Elisa	766
Osuna, Romina	766
Pereira Porto, Patrícia	767
Pérez Mateo, Soledad	767
Piazza Julio Ribeiro, Cleodes Maria	767
Possamai, Zita Rosane	767
Pougy, Elizabeth	768
Raffellini, Patricia Noemi	768
Reis Lima, Maria do Socorro	769
Reis, Maria Amélia	769
Rezende Vergara, Moema de	769
Ribas, Amazonas Archimedes	770
Ribeiro Castilho, Emerson	770
Ribeiro Pinheiro, Lena Vânia	770
Ribeiro Silveira, Carlos Eduardo	771
Rocha de Oliveira, Ana Karina	771
Rodrigues, Bruno Cesar	771
Roque Martins, Patrícia	771
Sá de Sousa, Marcelo	772
Salcedo Fidalgo, Diego	772
Sancho Querol, Lorena	773
Scheiner, Tereza Cristina	773
Semedo, Alice	774
Silva de Araújo, Thiago	774
Silva Doria, Rita da Cássia	775
Sousa Monteiro, Jéssica de	775
Teixeira Lopes, João	775
Uez, Pablo César	775
Valle, María Ytati	776
Vasconcellos, Camilo de Mello	776
Veroneze Stigliano, Beatriz	776
Vitagliano, Carol	776
Xavier Cury, Marília	777
Zorzi Baptista, Michele	777



É com prazer que apresento o livro "**O pensamento museológico contemporâneo nos países de língua portuguesa e espanhola**", produzido com apoio do ICOM e resultante de uma iniciativa conjunta da Universidade do Porto com o ICOFOM.

O livro traz um importante conjunto de textos inéditos, produzidos por especialistas europeus e latino-americanos para o *II Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, realizado em Buenos Aires, Argentina, de 27 a 30 de setembro de 2010. Os textos revelam a importância das interfaces de pesquisa e desenvolvimento em Museologia, nos países participantes do evento (Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, Espanha, Guatemala, Portugal, Venezuela) - e comprovam a qualidade do estado da arte do pensamento teórico no campo, nesses países.

Os temas apresentados para debate se desenvolvem em torno de questões emblemáticas da Museologia contemporânea: o patrimônio imaterial, a ética, a responsabilidade social dos museus e a inclusão social. Merecem especial destaque as referências à valoração, registro e salvaguarda do patrimônio imaterial, bem como o debate sobre as estratégias para promoção e proteção desse patrimônio; e a análise das responsabilidades e compromissos dos museus frente às mudanças sociais - tendo como marco deontológico e fundamento absoluto os valores éticos, aqui compreendidos de maneira 'integral'.

A teoria e a prática do Museu, hoje essencialmente influenciadas pelas políticas e estratégias em prol do desenvolvimento sustentável das populações, abrangem o compromisso com a redução de barreiras sociais, econômicas e educacionais em todos os grupos sociais.

A proposta ética da Museologia contemporânea inclui a percepção do meio ambiente enquanto patrimônio da Humanidade; o respeito pelas comunidades e sociedades, como responsáveis pelos cuidados com seu patrimônio; a ênfase na propriedade comum, sob a responsabilidade de grupos sociais específicos; o respeito pela escolha comunitária sobre os destinos do patrimônio; e uma ideia renovada de democracia, onde se considera igualmente importantes os valores e crenças de todos os grupos e se busca, como meta, a harmonia social.

Para que tal proposta se transforme em realidade é preciso que os museus adotem o conceito de *inovação* (teórica e metodológica) e passem a atuar como agentes efetivos de mudança, ocupando um espaço participativo na arena dos interesses públicos, especialmente no que se refere às questões sócio-ambientais. E isto só se torna possível quando se percebe teoricamente o Museu em processo, como fluxo, espaço provocativo, instância de cambio e participação.

Esta nova maneira de pensar o Museu permite que a Museologia defenda, como parâmetro para a prática, na contemporaneidade, a inclusão social: é preciso que os museus se tornem verdadeiramente acessíveis a todos. Tornar mais inclusivos os museus de todo o mundo, permitindo que atuem em pluralidade, como agentes da diversidade cultural, contribuirá para que as diferenças do humano subsistam na essência, e não mais no preconceito - contribuindo para realizar, na prática, as propostas que fundamentam a existência do ICOM.

Destaco o empenho dos colegas que organizaram o II Seminário e sua integral dedicação à proposta, que ora se materializa, de realizar o registro acadêmico desta produção e dos debates suscitados. Entre os muitos profissionais que tornaram possível a realização do evento e a edição deste livro, menciono especialmente a Nelly Decarolis, então Presidente do ICOFOM e uma das criadoras do ICOFOM LAM, coordenadora do II Seminário e desta edição; a Alice Semedo, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade de Porto, Portugal, e responsável pela produção em língua portuguesa; e Gimena Dappiano, dedicada colega que tornou possível, ao largo de dois anos, toda a dinâmica de organização prática e acadêmica do evento e também deste livro. Finalmente, agradeço ao ICOM o apoio financeiro que tornou possível este trabalho, que certamente ficará como registro marcante da produção de profissionais de museus de língua portuguesa e espanhola.

Prof. Dra. Tereza Scheiner  
*Vice-presidente*  
*Conselho Executivo do ICOM*

Tengo el agrado de presentar el libro **"El pensamiento museológico contemporáneo en los países de lengua portuguesa y española"**, producido con apoyo del ICOM y resultante de una iniciativa conjunta de la Universidad de Oporto y el ICOFOM.

El libro contiene un importante conjunto de textos inéditos, producidos por profesionales europeos y latinoamericanos para *el II Seminario de investigación en Museología de los países de habla portuguesa y española* que tuvo lugar en Buenos Aires, Argentina, del 27 al 30 de septiembre de 2010. Dichos textos revelan la importancia de las interfaces de investigación y desarrollo de la Museología en los países participantes (Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, Guatemala, Portugal, Venezuela) y son prueba fidedigna de la calidad del estado del arte del pensamiento teórico de dichos países en este campo del conocimiento.

Los temas presentados para debate se desarrollan alrededor de cuestiones emblemáticas de la Museología contemporánea: el patrimonio inmaterial, la ética, la responsabilidad social de los museos y la inclusión social. Merecen ser destacadas especialmente las referencias a la valoración, el registro y la salvaguardia del patrimonio inmaterial, el debate sobre las estrategias para la promoción y la protección de ese patrimonio y el análisis de las responsabilidades y compromisos de los museos frente a los cambios sociales, teniendo como marco deontológico y fundamento absoluto los valores éticos, comprendidos de manera 'integral'.

La teoría y la práctica del museo, hoy esencialmente influenciadas por las políticas y estrategias del desarrollo sustentable de las poblaciones, implican su compromiso con la reducción de las barreras sociales, económicas y educacionales en todos los grupos sociales.

La propuesta ética de la Museología contemporánea incluye la percepción del medio ambiente como patrimonio de la humanidad; el respeto por las comunidades y sociedades, como responsables de cuidar su patrimonio; el énfasis en la propiedad común bajo la responsabilidad de grupos sociales específicos; el respeto por la decisión comunitaria sobre los destinos del patrimonio y una idea renovada de la democracia, donde se consideran igualmente importantes los valores y las creencias de todos los grupos y se busca, como meta, la armonía social.

Para que dicha propuesta se transforme en realidad, es necesario que los museos adopten el concepto de innovación (teórica y metodológica) y pasen a actuar como agentes efectivos de cambio, ocupando un espacio participativo en la arena de los intereses públicos, especialmente en lo que se refiere a los temas socio-ambientales. Y esto sólo se hace posible cuando se percibe teóricamente al museo en proceso y como flujo, espacio provocativo, instancia de cambio y de participación.

Esta nueva manera de pensar al museo permite que la Museología contemporánea defienda, como parámetro para la práctica, la inclusión social, ya que es preciso que los museos se vuelvan verdaderamente accesibles a todos. Tornar más inclusivos a los museos del mundo, permitiendo que actúen en pluralidad, como agentes de la diversidad cultural, contribuirá a que las diferencias de lo humano subsistan en esencia y no más en prejuicios,

contribuyendo a llevar a cabo, en la práctica, las propuestas que fundamentan la existencia del ICOM.

Destaco el empeño de los colegas que organizaron el II Seminario y su integral dedicación a la propuesta -que ahora se materializa- de realizar el registro académico de esta producción y de los debates suscitados. Entre los muchos profesionales que han hecho posible la realización del evento y la edición de este libro, menciono especialmente a Nelly Decarolis, entonces Presidenta del ICOFOM y una de las creadoras del ICOFOM LAM, coordinadora del II Seminario y de esta edición; a Alice Semedo, Coordinadora del Programa de Postgrado en Museología y Patrimonio de la Universidad de Oporto, Portugal y responsable por la producción de lengua portuguesa y a Gimena Dappiano, dedicada colega que ha tornado posible, a lo largo de dos años, toda la dinámica de organización práctica y académica del evento y de este libro. Finalmente, agradezco al ICOM el apoyo financiero que hizo posible este trabajo, que ciertamente quedará como marco de la producción de los profesionales de museos de lengua portuguesa y española.

Prof. Dra. Tereza Scheiner  
*Vicepresidente*  
*Consejo Ejecutivo del ICOM*

It is a pleasure to present the book *"El pensamiento museológico contemporáneo en los países de lengua portuguesa y española"* (Contemporary museological thought in Portuguese and Spanish-speaking countries), which is the outcome of a joint University of Porto/ICOFOM initiative and was produced with the support of ICOM.

It contains an important set of unpublished articles written by European and Latin American professionals attending the *Second Museology Research Seminar for Portuguese and Spanish-speaking countries*, which was held in Buenos Aires, Argentina, on 27-30 September 2010. These articles unveil the importance of the interface between museology research and development in the participating countries (Argentina, Brazil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Portugal, Spain, and Venezuela) and are a true evidence of the quality of state-of-the-art theoretical thinking within this field of knowledge, in the above countries.

The topics submitted to discussion relate to emblematic issues of contemporary museology: immaterial heritage, ethics, museums and their social responsibility, and social inclusion. It is especially worthwhile highlighting the references to appraisal, recording and safeguarding of immaterial heritage, the debate on strategies to promote and protect heritage, and the analysis of the museums' responsibilities and commitments vis-à-vis social changes, considering ethical values -in an integrated manner- as the absolute foundation and deontological framework.

Museum theory and practice which are nowadays essentially influenced by the populations' sustainable development policies and strategies entail a commitment to the reduction of social, economic and educational barriers in all social groups.

The ethical proposal of contemporary Museology includes the perception of the environment as heritage of mankind; respect for the communities and societies as those responsible for preserving such heritage; an emphasis on common property under the responsibility of specific social groups; respect for community decisions on the fate of heritage and a renewed idea of democracy, in which the values and beliefs of all groups are equally important and the ultimate goal is social harmony.

In order to make this proposal come true, it is necessary for museums to adopt the notion of innovation (theoretical and methodological) and start acting as effective agents of change, playing a participatory role to favour public interests, especially as regards social and environmental issues. This is only possible when museums are theoretically perceived as a flowing process, a provocative space, an instance of change and participation.

This new way of thinking about museums allows contemporary museology to defend social inclusion as a practice parameter, since museums must become indeed accessible to all. Making the world's museums more inclusive, allowing them to act in a pluralistic manner, as agents of cultural diversity, will help human differences subsist in essence and no longer in prejudice, supporting the implementation -in practice- of the proposals that underpin the existence of ICOM.

I wish to thank my colleagues for their great efforts in organizing the Second Seminar and for their full-time work that resulted in the academic register of

this publication and of the debates at the conference. Among the many professionals that made the seminar and publication possible, I would especially like to mention Nelly Decarolis, who was at the time President of ICOFOM and one of the creators of ICOFOM LAM, coordinator of the Second Seminar and of this publication; Alice Semedo, Coordinator of the Post-graduate Programme on Museology and Heritage, University of Porto, Portugal, and responsible for the Portuguese language version; and Gimena Dappiano, a dedicated colleague who throughout two years supported the practical and academic organization of the Seminar and of this book. Finally, I wish to thank ICOM for their financial support to this publication, which will certainly become a reference framework for Portuguese and Spanish-speaking museum professionals.

Prof. Dr. Tereza Scheiner  
*Vice-President*  
*ICOM Executive Council*

## INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar esta breve presentación deseo destacar la relevancia científico-académica del *II Seminario de Museología de los países de habla portuguesa y española* que hoy reúne a integrantes de la comunidad museológica, académica y universitaria de Portugal, España y América latina.

Al finalizar la primera década del siglo XXI nos encontramos conviviendo con nuevas experiencias y sabemos que aún nos esperan muchas más... Casi sin darnos cuenta, nos hemos visto compelidos a enfrentar un mundo en constante cambio, donde hasta las coordenadas del tiempo y del espacio no son las mismas que conocimos, alteradas por el desafío de *Internet* y de las *Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación*, convertidas hoy en parte constitutiva de nuestras vidas.

Somos conscientes de la realidad del mundo cambiante y contradictorio en que nos ha tocado vivir, del lugar en que actuamos e interactuamos, del acá y el ahora donde se desarrolla nuestra existencia y donde nuestro compromiso vital nos impulsa por caminos insospechados.

Para lograr los objetivos propuestos en nuestra lucha por un mundo mejor, sustentado en el respeto hacia la diversidad y hacia la alteridad, es necesario abrir espacios interactivos que contemplen procesos de planificación estratégica basados en un diálogo abierto y orientador, donde la preservación del patrimonio constituya una empresa constante e interdisciplinaria y las comunidades estén preparadas para acceder a una filosofía museal, nutrida en los principios de una nueva ética global.

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que un encuentro de culturas que trasciende fronteras como el que hoy comienza, marca un hito en nuestra disciplina. Es éste el momento propicio para desarrollar procesos capaces de señalar rumbos a través del conocimiento y la acción conjunta de la teoría y la praxis museal. La formación y la capacitación obtenidas en las aulas universitarias o en acreditados centros de estudios museológicos ofrecen, precisamente, un horizonte promisorio a nuestra juventud. Es allí donde calificados profesionales planifican y transmiten conocimientos y experiencias interdisciplinarios en beneficio de la preservación y la difusión del patrimonio cultural, tangible e intangible.

En el programa científico preparado por el *ICOM/ICOFOM* y la *Facultad de Letras de la Universidad de Oporto* se han tenido en cuenta tres ejes de reflexión sumamente polémicos que son objeto de investigación y estudio de la museología contemporánea y de sus disciplinas concurrentes. Siguiendo la línea de pensamiento que incluye la investigación como factor decisivo para el futuro de las instituciones culturales -y en especial para los museos como depositarios de la memoria de la humanidad- se tuvieron en cuenta temas cruciales que hoy debate nuestra disciplina. El primero, la *Función del Museo en el Desarrollo Ético de la Comunidad*, destaca la influencia del patrimonio cultural y la experiencia histórica en las concepciones emanadas de los diversos grupos sociales; asimismo, otorga prioridad a la profundización del conocimiento y al respeto por los principios morales, sustento de una nueva ética a nivel mundial. El segundo, *Museos Inclusivos, Pluralidad y Diversidad Cultural*, se encuentra íntimamente vinculado con la ética y la deontología profesional. En el tercero, *Investigación y Preservación del Patrimonio*

*Inmaterial*, se evalúan aspectos que permiten reconocer al patrimonio cultural intangible como fuente de identidad y de diversidad de cada grupo social.

Existe en la actualidad una profunda interacción entre el *patrimonio material e inmaterial* que se ha dado en llamar *patrimonio mixto*, conformado por objetos que reúnen lo tangible y lo intangible de manera indisoluble: valioso legado de un ayer más o menos lejano, rescatado por el museo para transmitirlo a las generaciones venideras. En todo momento, el patrimonio inmaterial se encarna en las manifestaciones materiales que le ofrecen el marco adecuado dentro del cual adquiere forma y significado. Sustentado en la memoria individual y colectiva, construye símbolos que afirman la identidad de las comunidades, asigna valores a los objetos y a la intangibilidad de sus significados y genera respuestas adecuadas a la perspectiva de cada grupo. De este modo, el espacio simbólico de las representaciones resulta decisivo allí donde la cultura actúa como fuente de apertura y de integración. A pesar de todo, las sociedades contemporáneas, inmersas en la globalización y la mercantilización de la cultura, siempre se encuentran sujetas a múltiples mutaciones. Precisamente, es en este contexto donde surge la necesidad de considerar más que nunca la importancia del museo como construcción permanente en conjunción con la dinámica social de un momento y un espacio dados.

Se ha procurado que tanto el tema como los subtemas seleccionados para este Seminario permitan explorar y establecer vínculos entre los respectivos discursos, poniendo especial énfasis en los puntos de inflexión que se perciban en el desarrollo teórico de los conocimientos. Estamos plenamente convencidos que la sensibilidad manifestada en el tratamiento interdisciplinario de los temas contribuirá a la ampliación del *corpus* teórico de la disciplina museológica en los países de lengua portuguesa y española aquí presentes.

Asimismo, es nuestra intención que las visitas a los museos y a los espacios culturales, las conferencias de los pensadores reunidos en el encuentro y los debates que se generen propicien reflexiones destinadas a integrar una declaración final, síntesis del pensamiento de todos los participantes, la cual será difundida en importantes foros internacionales.

Damos a todos los presentes nuestra más cordial bienvenida y los invitamos a compartir estas jornadas de reflexión y debate que a partir de hoy reunirán a representantes de países de habla portuguesa y española, interesados en los avances realizados por la teoría museológica, nutrida en la interdisciplinariedad de importantes trabajos de investigación y estudio.

De este modo, en forma mancomunada, nuestros respectivos países lograrán conformar, día tras día, el marco adecuado para el avance de la capacitación permanente de profesionales de museos preparados para rescatar, interpretar, presentar, preservar y comunicar la riqueza que encierra el patrimonio cultural, material e inmaterial de nuestros pueblos.

*Buenos Aires, septiembre de 2010*

Lic. Nelly Decarolis  
*Presidente ICOFOM*



## INTRODUCTION

Before starting with this brief introduction, I would like to highlight the scientific and academic relevance of the *Second Seminar on Research in Museology for Portuguese and Spanish Speaking Countries* that on this day brings together members of the museological, academic and university communities of Portugal, Spain and Latin America.

At the end of the first decade of this 21st Century, we are coexisting with new experiences and know that there is still a lot more in store for us.... Practically without realizing, we have been compelled to facing a permanently changing world, in which even time and space coordinates are not the same as before, having been altered by the challenge of the *Internet* and the *New Information and Communication Technologies*, which have nowadays become a part of our lives.

We are aware of the reality of our changing and contradictory world, a place in which we act and interact, the here and now of our existence and where our essential commitment drives us along unsuspected paths.

In order to achieve the proposed objectives in our struggle for a better world, based on respect for diversity and otherness, it is necessary to provide for interactive forums that take into account strategic planning, supported by an open and guiding dialogue, where the preservation of heritage is a constant, interdisciplinary enterprise, and communities are ready to access a museal philosophy, nurtured by the principles of a new global ethics.

We may say without fear of being mistaken that a meeting of cultures that goes beyond borders like the one that convenes us here today, is a milestone in our discipline. This is the right time to develop processes that are capable of opening paths through knowledge and a joint action between museal theory and practice. Training in university classrooms or accredited centres of museological studies offers our youths a promissory horizon. That is where skilled professionals plan and convey interdisciplinary knowledge and experiences to benefit preservation and dissemination of cultural heritage, both tangible and intangible.

The scientific programme prepared by ICOM/ICOFOM and the *School of Literature*, Oporto University, took into consideration three very problematic topics for reflection that are the object of research and study of contemporary museology and its related disciplines. Following the line of thought that includes research as a decisive factor for the future of cultural institutions –and particularly for museums as depositories of the memories of mankind- it took into account critical topics discussed by contemporary museology. The first topic on *How Museums operate in the Ethical Development of a Community* highlights the influence of cultural heritage and historical experience on the notions arising from the different social groups; furthermore, it grants priority to deepening knowledge and respect for moral principles to support a new ethics worldwide. The second topic on *Inclusive Museums, Plurality and Cultural Diversity* is closely related to professional ethics and deontology. The third topic, *Research and Preservation of Immaterial Heritage* assesses those aspects that lead to recognizing intangible cultural heritage as the source of identity and diversity of each social group.

There is currently a deep interaction between *material and immaterial heritage* which is the so-called *mixed heritage*, comprising objects that bring together

the tangible and intangible in an indissoluble manner: a valuable legacy of a more or less remote past rescued by museums for its transmission to future generations. At all times, immaterial heritage appears in the material expressions that provide the appropriate framework to give it a shape and meaning. Based on individual and collective memory, it builds symbols that assert the identity of the communities, assigns values to the objects and to the intangibility of their meanings, providing appropriate responses to each group's perspective. In this manner, the symbolic space of representations becomes critical where culture acts as a source of openness and integration. Despite the above, contemporary societies – which are embedded in the globalization and commercial exploitation of culture- are always subject to many changes. It is within this context that the need arises to consider more than ever the importance of museums as permanent construction processes, together with the social dynamics of a given time and space.

Within the selected topic and sub-topics of this Seminar, an attempt was made to explore and establish links between the pertinent discourses, particularly emphasizing the turning points noted in the theoretical development of knowledge. We are fully convinced that the sensitivity expressed when addressing knowledge from an interdisciplinary standpoint will contribute to enhancing the theoretical corpus of the museological discipline in the Portuguese and Spanish speaking countries present here today.

Furthermore, our idea is that visits to museums and cultural centres, the conferences of scholars attending the meeting and the discussions that will take place, will help to promote reflections that will be included in a final declaration, thus summarizing the thoughts of all participants. Such declaration shall be disseminated at important international fora.

We wish to warmly welcome all participants and we invite you to share these days of reflection and debates with representatives from Portuguese and Spanish speaking countries, who are interested in hearing about progress made in museological theory, nurtured by the interdisciplinary nature of important research work and studies.

Day after day, our countries will thus be able to have an appropriate framework to advance the permanent training of museum professionals who are willing to rescue, interpret, present, preserve and communicate the wealth of our peoples' cultural heritage, both material and immaterial.

*Buenos Aires, September 2010*

Prof. Nelly Decarolis  
*President ICOFOM*

## APRESENTAÇÃO

O Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal) e o seu Curso de Museologia tem a honra de se associar ao Comité Internacional de Museologia (ICOFOM), participando na organização do II *Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. Consciente, não só das lacunas de investigação nesta área nos países em questão mas também da necessidade urgente de facilitar a construção de espaços colaborativos de formação e investigação internacionais, este Seminário pretende contribuir para o desenvolvimento de uma verdadeira *comunidade de prática* que inclua investigadores e profissionais oriundos de países de língua espanhola e portuguesa.

Com o ICOFOM objectivamos o aprofundamento da reflexão e das práticas de investigação no campo da museologia, implicando diferentes saberes e diferentes olhares, participando activamente na construção de uma *comunidade de prática* que apoie a discussão e o desenvolvimento de projectos de investigação comuns. Assim e num contexto profundamente reflexivo, este Seminário propõe-se explorar temas relacionados, essencialmente, com a condição contemporânea do museu, o *fenómeno museológico*. *Fenómeno* aqui compreendido no contexto dos processos que têm sido caracterizados como pós-industriais, pós-capitalistas, de modernidade tardia ou pós-modernos a que normalmente se aliam (entre outras) motivações e ansiedades relacionadas com a amnésia social, procura de autenticidade e antídotos em relação à sociedade de consumo, tentativas de lidar com a fragmentação da identidade e individualização, desejos de aprendizagem ao longo da vida e de aprendizagem vivencial. Os temas propostos afirmam uma visão que envolve a centralidade quer da missão quer dos impactos sociais, como factores fundamentais deste paradigma museológico, implicando investigadores, profissionais e públicos enquanto “fazedores do artefacto museu”. É nestes contextos que os museus se procuram reinventar, experimentando ou redescobrimo outros territórios, procurando estabelecer-se como parceiros sociais e culturais que recusam posições de exclusividade e que se reinventam enquanto instituições receptivas e pró-activas ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. O museu deixou de ser um território sagrado e intocável; tem sido tema central de discussão pública, discussão que tem conduzindo a uma extraordinária reflexão sobre os seus princípios e missões. Revêem-se princípios e missões e estabelecem-se novas *agendas* que envolvem agora questões de democracia cultural (e já não de democratização cultural como muitas vezes se continua a advogar) de cidadania e relevância. Quer como metáfora social quer como instrumentos de representação histórica os museus são, sem qualquer margem de dúvida, barómetros cruciais de mudança social. São, igualmente, *agentes* e *arenas* onde o espaço público ganha uma outra dimensão, oferecendo espaços abertos de discussão e significados, podendo oferecer espaços de co-curadoria e de interpretações alternativas.

Assim, este Seminário alargará o âmbito destas questões, incluindo temas relacionados com as críticas de representação e identidade e considerações éticas, numa tentativa de expandir e aprofundar quer as abordagens metodológicas quer a nossa base empírica. Estas questões sobre a representação fazem, aliás, parte de abordagens críticas mais amplas sobre questões de marginalização e exclusão social na esfera pública de certos grupos sociais e devem ser ainda compreendidas nesse contexto (por

exemplo, a multiculturalidade; ou as necessidades e direitos de reconhecimento de identidades).

As questões e temas a tratar por este Seminário não são simples pois trata-se aqui de pensar em verdadeiros reposicionamentos em torno quer dos papéis profissionais quer da definição do *objecto de investigação / da disciplina*. Esta é uma reinvenção ainda em curso e que deve ser também compreendida em relação à crescente exigência por parte de diferentes sectores em participar activamente na *reconstrução / reprodução* destas práticas de significação; pressionando os museus para se responsabilizarem não só pelos recursos à sua guarda mas também pelos resultados conseguidos através desses recursos. Embora o estudo, documentação e preservação sejam mais do que nunca, uma preocupação fundamental e condição básica para o desenvolvimento de qualquer projecto museológico, a atenção concentra-se cada vez mais noutros aspectos, expressando a sua ansiedade em demonstrar uma consciência social e talvez mesmo a amadurecimento da profissão.

Prof. Dra. Alice Semedo  
*Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal*

## INTRODUCCIÓN

El *Departamento de Ciencias y Técnicas del Patrimonio* de la *Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, Portugal* y su *Curso de Museología*, tienen el honor de asociarse al *Comité Internacional de Museología (ICOM/ICOFOM)* con el objeto de participar en la organización del *II Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española*. Consciente, no sólo de las lagunas existentes en los trabajos de investigación que se realizan en los países en cuestión, sino también de la urgente necesidad de facilitar la construcción de espacios conjuntos destinados a la formación y a la investigación internacionales, este *Seminario* procurará contribuir al desarrollo de una verdadera *comunidad de práctica* que incluya investigadores y profesionales oriundos de todos los países de lengua portuguesa y española.

Conjuntamente con el *ICOFOM*, nos proponemos profundizar la reflexión y las prácticas de la investigación en el campo de la museología, incluyendo saberes y puntos de vista diferentes y participando activamente en la construcción de una *comunidad de práctica* que apoye el debate y el desarrollo de proyectos de investigación en común. De este modo y en un contexto profundamente reflexivo, este *Seminario* se propone explorar esencialmente temas relacionados con la condición contemporánea del museo: el *fenómeno museológico*. *Fenómeno* comprendido en el contexto de los procesos post-industriales, post-capitalistas, de la modernidad tardía o posmodernos a los cuales se agregan, normalmente, las motivaciones y ansiedades relacionadas con la amnesia social, la búsqueda de autenticidad y antidotos vinculados con la sociedad de consumo, las tentativas de lucha con la fragmentación de la identidad y la individualización, el deseo de aprender a lo largo de la vida. Los temas propuestos afirman una visión que involucra la centralidad, ya sea la de la misión como la de los impactos sociales, factores fundamentales de este paradigma museológico que incluye investigadores, profesionales y públicos en su calidad de “hacedores del producto museo”. Es en estos contextos donde los museos procuran reinventarse, experimentando o redescubriendo otros territorios, buscando establecerse como compañeros sociales y culturales que rehúsan posiciones de exclusividad, reinventándose como instituciones receptivas y proactivas al servicio de la sociedad y de su desarrollo. El museo ya ha dejado de ser un territorio sagrado e intocable. Convertido en tema central de debate público, conduce a extraordinarias reflexiones donde se revén sus principios y sus misiones y se establecen nuevas *agendas* que involucran cuestiones sobre la democracia cultural (ya no la democratización cultural de la ciudadanía, por la que muchas veces se pretende abogar). Ya sea como metáfora social o como instrumento de representación histórica, el museo constituye, sin margen de duda, un barómetro crucial del cambio social. Del mismo modo, es *agente* y es *arena*, allí donde el espacio público gana otra dimensión al ofrecer lugares de debate abiertos y también de co-curaduría y de interpretaciones alternativas.

Al incluir temas relacionados con la crítica de la representación, la identidad y las consideraciones éticas, el presente *Seminario* ampliará el ámbito de dichas cuestiones en una tentativa de expandir y profundizar tanto los abordajes metodológicos como su base empírica.

La problemática de la representación forma parte, además, de aproximaciones críticas más amplias sobre la marginalización y la exclusión social dentro de la esfera pública de determinados grupos sociales y también debe ser

comprendida en este contexto (por ejemplo la multiculturalidad o las necesidades y los derechos de reconocimiento de las identidades).

Las cuestiones y los temas a tratar en este *Seminario* no son simples. Se trata aquí de pensar en verdaderos re-posicionamientos en torno al papel de los profesionales como a la definición del *objeto de investigación / de la disciplina*. Es ésta una reinención todavía en curso que debe ser entendida en relación con la creciente exigencia, por parte de diferentes sectores, de participar activamente en la *reconstrucción/reproducción* de las prácticas de resignificación, presionando a los museos para que se responsabilicen no sólo por los recursos a su cargo, sino también por los resultados conseguidos a través de dichos recursos. No obstante el estudio, la documentación y la preservación son más que nunca una preocupación fundamental y una condición básica para el desarrollo de cualquier proyecto museológico. La atención se concentra cada vez más en otros aspectos, expresando su ansiedad por demostrar una conciencia social y también la maduración de la profesión museal.

Prof. Dra. Alice Semedo  
*Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, Portugal*

## INTRODUCTORY STATEMENT

The *Department of Heritage-related Science and Technology, School of Letters, University of Porto, Portugal, and its Museology Course* have had the honour of joining the International Committee for Museology (ICOM/ICOFOM) in the organization of the Second Museology Research Seminar for Portuguese and Spanish-speaking Countries. Aware not only of the existing vacuums in research work in these countries but also of the compelling need to facilitate the building of common spaces for international training and research, this *Seminar* aims at helping to develop a true *practice community*, with researchers and professionals from all Portuguese and Spanish-speaking countries.

Together with ICOFOM, we propose to address in further detail research practices in the field of museology, encompassing knowledge and different viewpoints, and to reflect on the topic as well as actively participate in the building of a practice community that can support the discussion and development of joint research projects. Within this context, the Seminar proposes to essentially explore topics related to the contemporary condition of museums: *the museological phenomenon*. This *phenomenon* can be placed within the framework of post-industrial, post-capitalistic, late modernity or post-modern processes, which usually combine motivations and anxieties related to social amnesia, the quest for authenticity and antidotes connected with a consumer society, the attempts to struggle with identity fragmentation and individualization, the wish for life-long learning. The proposed subjects assert a view that embodies centrality of the mission and of the social impact, which are fundamental factors of this museological paradigm that includes researchers, professionals and publics at large, in their capacity of “museum product makers”. Museums try to reinvent themselves within such contexts, experiencing or discovering other territories, seeking to become social and cultural companions that reject exclusivity and, moreover, try to become receptive, proactive institutions to serve societies and their development. Museums are no longer sacred, untouchable territories. At the core of public debate, they lead to extraordinary reflections that review their principles and missions, and establish new *agendas* that involve cultural democracy issues (and no longer the very much advocated cultural democratization of citizenship). Either as a social metaphor or as an instrument of historical representation, museums are undoubtedly a crucial barometer of social change. Likewise, they are *agents* and *arenas* in which the public space achieves a different dimension, by offering open debate fora and co-curatorships, as well as alternative interpretations.

By including themes related to representation criticism, identity and ethical considerations, this *Seminar* enhances the scope of these matters in an attempt to expand and reinforce methodological approaches and their empirical basis. Furthermore, the problem of representation is also a part of broader and more critical approaches to marginalization and social exclusion of certain social groups within the public sphere, and must also be encompassed in this framework (for instance, multiculturalism and the need for and rights of identity recognition).

The issues and topics to be addressed at this *Seminar* are not at all simple. It is a matter of thinking about a re-positioning of the role of professionals and the definition of the *object of research / of the discipline*. This is still an ongoing re-invention process that must be considered in the light of growing

demands from different sectors to actively participate in the rebuilding/reproduction of resignification practices, exerting pressure on museums so that they take responsibility not only for their resources but also for the outcomes achieved by using such resources. Nonetheless, study, documentation and preservation actions are more than ever an essential concern and a basic condition for carrying out any sort of museological project. Attention is focused increasingly on other aspects, expressing the urge to demonstrate social awareness as well as the maturity of the museal profession.

Prof. Dr. Alice Semedo  
*School of Letters, University of Porto, Portugal*



## PRESENTACIÓN DEL ICOFOM LAM

En mi carácter de Presidenta del ICOFOM LAM hago llegar a ustedes un muy cordial saludo en nombre de nuestros colegas latinoamericanos y en el mío propio, a la vez que deseo expresar mi agradecimiento al *Comité Internacional para la Museología (ICOFOM)* en la persona de su Presidenta, Lic. Nelly Decarolis y a la *Universidad de Oporto*, dignamente representada por la Dra. Alice Semedo, por habernos ofrecido la oportunidad de colaborar en la organización de este II Seminario de Museología que hoy se inicia para debatir y difundir un tema de creciente actualidad: “*El pensamiento museológico contemporáneo en los países de lengua portuguesa y española*”.

El objetivo de las presentaciones y debates programados es lograr el establecimiento de un amplio diálogo intercultural entre los profesionales de museos y las comunidades museales de Portugal, España y América latina y asimismo obtener una amplia repercusión en los países donde se hablan las mencionadas lenguas.

Dentro de los antecedentes iniciales de la organización regional que represento, cabe hacer referencia a la *Conferencia General del ICOM* realizada en La Haya, Países Bajos, en 1989. En dicha oportunidad, siguiendo las políticas de descentralización y regionalización del ICOM, se propuso la creación de un *Subcomité Regional del ICOFOM para América latina y el Caribe* que en adelante sería el ICOFOM LAM.

Los encuentros anuales del ICOFOM LAM reúnen a profesionales de museos y de disciplinas afines de toda América latina y el Caribe, quienes exponen ideas y experiencias. Se establece así un diálogo interregional que promueve la difusión de la Museología contemporánea. En nuestros talleres de trabajo se llevan a cabo sesiones especiales de reflexión donde diversos grupos de análisis elaboran *conclusiones* que luego se verán reflejadas en las *Declaraciones* presentadas en importantes foros como síntesis del pensamiento museológico latinoamericano.

Quisiera finalizar esta breve presentación deseándoles el mayor de los éxitos para esta segunda edición del *Seminario de investigación museológica en los países de lengua portuguesa y española* que con tanto acierto promueve anualmente la *Facultad de Letras* de la *Universidad de Oporto*.

A las autoridades internacionales, nacionales y regionales que nos acompañan, a los organizadores, a los colegas y amigos que participan personalmente, a quienes presentaron sus documentos, a todos, muchas gracias por su colaboración y apoyo.

Lic. Gladys Barrios  
Presidenta ICOFOM LAM

## PALABRAS DE BIENVENIDA

Autoridades, colegas y amigos:

Es para mí un doble placer darles la bienvenida a este *II Seminario de Investigación Museológica en los países de habla portuguesa y española*, y hacerlo desde el Aula Magna de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. En primer término, como presidente del ICOM Argentina y en nombre de su Comisión Directiva, acompañando al ICOFOM-ICOM que, conjuntamente con la Universidad de Oporto, realiza estas importantes jornadas por iniciativa de su presidente, Lic. Nelly Decarolis y de la Dra. Alice Semedo, destacada representante de la Universidad de Porto. En segundo término, porque es muy significativo para mí que el acto de apertura de tan importante encuentro internacional se lleve a cabo en esta casa de altos estudios de la cual formo parte.

A la luz de los acelerados cambios que se han manifestado en la sociedad en el último siglo y más específicamente en las últimas décadas, las investigaciones sobre las diferentes vertientes que conforman el que hacer de la museología contemporánea son un tema de investigación y estudio, alentado desde el ICOM a través de sus Comités Nacionales e Internacionales, en pos de ofrecer un marco teórico adecuado al quehacer del museo.

Como instituciones al servicio de la sociedad, los museos han debido reforzar en los últimos años su capacidad para cumplir con las múltiples demandas sociales que su propia dinámica les ha impuesto. Cada vez es mayor el número de especialistas en diversas disciplinas que forman parte de la estructura permanente o temporaria de los museos; sin embargo, no encontramos muchas investigaciones en las que el museo y la museología sean el objeto de estudio.

¿Han logrado los museos cumplir con su rol social? ¿Cómo se comprometen nuestras instituciones frente a los cambios de la sociedad? El museo, ¿se ha convertido, realmente, en un espacio provocativo? ¿Cuáles han sido los resultados? Sus acciones ¿han sido instrumentos de cambio?

Seguramente, durante el *II Encuentro*, éstas y muchas otras preguntas encontrarán respuesta o nos invitarán a reflexionar sobre los lineamientos de futuras investigaciones.

A todos, mis mejores deseos para que este *II Seminario* se constituya en una exitosa tribuna de reflexión museal.

Lic. María del Carmen Maza  
*Presidente Comité Argentino del ICOM*

## WELCOME WORDS

Authorities, colleagues and friends attending this meeting:

It is a great pleasure for me to welcome you to this Second Seminar on Museological Research for Portuguese and Spanish speaking countries at the *Aula Magna* of the School of Law, *Universidad de Buenos Aires*. Firstly, I greet you as President of ICOM Argentina and on behalf of its Executive Committee, supporting ICOFOM-ICOM that -together with the University of Porto- is organizing these important sessions at the initiative of its President, Nelly Decarolis, and of Alice Semedo, distinguished representative of the University of Porto. Secondly, since I am a part of this University, it is very important for me to open such a significant international meeting at this venue.

Given the very quick changes that have taken place in society in the last century and, more specifically, in the last few decades, research within the different lines of contemporary museology is encouraged by ICOM through its National and International Committees, with a view to offering an appropriate theoretical framework for museal activities.

Museums are institutions that are willing to serve society and as such, in the last few years, they have reinforced their capacity to meet the many social demands imposed upon them. There are more and more experts participating in the different disciplines that make up the permanent or temporary structure of museums; however, we do not come across much research work in which museums and museology are the object of analysis.

Have museums managed to fulfill their social role? How do our institutions undertake their commitments vis-à-vis changes in society? Have museums indeed become provocative spaces? Which have been the outcomes? Are their actions instruments of change?

Certainly, during this Second Meeting, these and many more queries will be answered and, furthermore, we will invite you to think about the guidelines for future research work.

I wish you all the best and hope that this Second Seminar turns into a successful fórum for reflecting on museum-related topics.

Prof. Maria del Carmen Maza  
*President – Argentine ICOM Committee*

## CONFERÊNCIA MAGISTRAL

### PATRIMÔNIO, MUSEOLOGIA E SOCIEDADES EM TRANSFORMAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE O MUSEU INCLUSIVO

**Prof. Dr. Tereza Cristina Scheiner**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio  
(PPG-PMUS – UNIRIO/MAST), RJ, Brasil

#### **Introdução**

As incontáveis mudanças do ambiente contemporâneo vêm influenciando de forma espetacular as bases conceituais e éticas da Museologia. Em consequência, as categorias conceituais em uso até os anos 1990 - nas quais baseavam-se a classificação de museus e os códigos específicos da Museologia - foram revistas e diversificadas, dando origem a novos conceitos, mais adequados às novas realidades. A Nova Museologia, paradigma dos anos setenta e oitenta, coexiste agora com novas teorias e práticas, como o Museu Virtual. Há uma tendência geral a compreender o Museu já não mais como instituição, mas como fenômeno social, capaz de atuar não apenas no estudo e na conservação da cultura mas também de gerar novos conhecimentos e influir de modo positivo no desenvolvimento social. Um dos desafios da prática museológica, hoje, é justamente compreender e aceitar o Museu para além de suas bases institucionais: como fenômeno, obra aberta, processo - instância simbólica cuja identidade se constitui nas diferentes formas de relação entre homem, sociedade, cultura e natureza.

A expressiva vinculação da Museologia às diretrizes mundiais de cultura e desenvolvimento revela uma imagem bastante nítida do seu potencial de mobilização cultural – que deve traduzir-se, em âmbito nacional e local, por práticas que verdadeiramente se alinhem às necessidades das populações. A Museologia reforça, hoje, seu caráter social: museus atuam em comum objetivo com as áreas e expressões patrimoniais e com as agências dedicadas ao meio ambiente, desenhando estratégias voltadas para um desenvolvimento mais harmonioso das populações. Estas premissas, que integram a *Carta da Terra*<sup>1</sup>, constituem uma chamada à responsabilidade, da qual não podemos nos eximir.

#### **1. Identidade, Multiculturalidade: reflexos da transformação**

O tema das identidades e do pluralismo cultural tornou-se obrigatório para a comunidade acadêmica desde a adoção dos paradigmas de pensamento definidos ao longo dos anos 1960. Percebidas como valores em ascensão, as questões identitárias e da multiculturalidade são incorporadas à agenda ética

---

<sup>1</sup> Documento elaborado em 1999, em cumprimento a compromissos assumidos pelos Estados Nacionais durante a Rio92.

de todos os povos que visam garantir uma coexistência digna, em território comum; e passam a fundamentar novas tendências ideológicas, influenciando a agenda de debates no campo da política e da economia, do âmbito local ao global. Países de tradição colonialista abrem espaço para o debate sobre a diferença e as identidades - tanto as reconhecidas, fundadas na Tradição, como as novas articulações identitárias, geradas nas múltiplas e ricas interfaces sociais dos grupos sociais emergentes; e o diálogo intercultural torna-se tema imperativo e base de estratégias de ação em prol da democracia e da paz mundial. Os estudos multiculturais enfatizam o trabalho integrado com as sociedades antes ditas 'simples' e com os mais diversos grupos de interesse no interior de qualquer sociedade. Multiplicam-se os estudos sobre etnias e grupos culturalmente diferenciados.

Interessantes parcerias se desenvolvem com organizações étnicas, governos tribais, grupos de vizinhança, associações de bairro, organizações profissionais e minorias de todos os tipos.

Percebe-se que o termo 'minorias' não se refere necessariamente a comunidades com algumas centenas de pessoas: o inventário internacional dos povos indígenas, realizado pelas Nações Unidas em 1993<sup>2</sup>, revelou que estes representavam, na época, cerca de 4% da população mundial – um contingente de mais de 250 milhões de indivíduos, pertencentes a cerca de 5.000 sociedades distintas, distribuídas pelo território de 70 países<sup>3</sup>. O trabalho com as denominadas 'minorias' torna-se assim tema de alta relevância estratégica - especialmente em países como a China, com suas 55 minorias étnicas oficialmente reconhecidas, representadas, em 2000, por 106,43 milhões de pessoas, um número que excede a população da maior parte dos países da Europa e também do México, Austrália e Canadá. Trata-se de um universo altamente significativo, e que deve ser analisado com a maior atenção e respeito.

Estas e outras realidades comprovam que as narrativas da cena social devem ser necessariamente plurais, possibilitando que as muitas identidades constitutivas do corpo social sejam bem representadas - questão prioritária no campo da Museologia e do Patrimônio. Uma abordagem verdadeiramente multicultural implica não apenas numa aproximação da diversidade desde o ponto de vista de quem a realiza (abordagem *Um para Muitos*), mas também em permitir que as diferentes culturas se vejam e se relacionem umas às outras, à sua própria maneira (abordagem *Muitos para Muitos*). Este é o genuíno significado da expressão **diálogo intercultural**. E é o que verdadeiramente gera a tolerância.

## 2. Patrimônio e Museus no Cenário Global

Desde os anos 1960, uma série de Cartas e Declarações vem reafirmando o compromisso das organizações mundiais com o diálogo intercultural. Tais documentos se pluralizaram a partir do advento do século 21. Como exemplo, poderíamos citar a *Declaração Universal para a Diversidade Cultural* (UNESCO, 2002) e a *Convenção para a Proteção e*

---

<sup>2</sup> Ano Internacional das Comunidades Indígenas - UNESCO.

<sup>3</sup> No mesmo ano, os participantes da *Primeira Conferência Internacional sobre os Direitos de Propriedade Intelectual e Cultural dos Povos Indígenas* declarou o direito dessas comunidades à autodeterminação e a sua produção cultural e intelectual.

*Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (UNESCO, 2005). A defesa da diversidade inclui o compromisso ético com o respeito aos direitos humanos e à liberdade, bem como a garantia de acesso livre ao conhecimento - dos saberes tradicionais às novas tecnologias. Neste contexto, adquirem especial importância a diversidade lingüística e as tradições orais, bem como a sua interface com as novas tecnologias da informação e da comunicação (NTICs) - questões já abordadas de modo enfático em documentos como a *Carta para a Preservação do Patrimônio Digital* e a *Convenção Internacional de Proteção ao Patrimônio Imaterial* (UNESCO, 2003)<sup>4</sup>.

Dá-se ainda ênfase especial às tradições orais na Web, onde centenas de grupos culturais desenvolvem ferramentas digitais para a defesa de sua estrutura lingüística. Vários exemplos se destacam nesta perspectiva: na Tanzânia, um projeto desenvolvido desde 2003 cria facilidades digitais nas onze línguas tradicionais do país; no Mali, uma Academia Africana de Línguas (ACALAN) defende a continuidade do uso das línguas tradicionais e promove o registro digital de 20 línguas africanas, além de inúmeros dialetos locais. Na América latina, um Instituto para a Língua e a Cultura Aymaras (ILCA) desenvolve um trabalho de valorização da língua aymara e de outras línguas andinas.

O desenvolvimento de programas comuns - como o portal criado por quatorze países da região Ásia-Pacífico, para intercâmbio técnico em comunicação e marketing das tradições culturais indígenas - ajuda a proteger as línguas tradicionais e propicia uma rica interface entre estas e as línguas hegemônicas de cada país, atuando como poderosa ferramenta de intercâmbio cultural. Um bom exemplo deste novo universo de possibilidades são os *sites* lingüísticos da China, que oferecem informações bilíngües (em inglês e chinês) sobre todas as línguas faladas no país, incluindo 2.548 diferentes dialetos. Ainda no continente asiático destaca-se a Índia, que desde 2003 disponibilizou o sistema Linux em Hindi e Sânscrito, ampliando em seguida a oferta para onze outras línguas faladas no país.

As políticas globais sobre cultura e patrimônio desenvolvem-se, hoje, em estreita relação com as políticas de desenvolvimento sustentável - levando à adoção de estratégias que sintonizam economia, proteção à natureza e a valorização das condições de vida humana. Tudo isto tem estreita relação com o campo cultural: **a questão-chave da ética contemporânea é precisamente criar (ou re-criar) uma dimensão normativa para o comportamento humano que não esteja baseada em valores monetários, mas no reconhecimento e respeito aos valores considerados 'culturais'.**

Perceber a ética como valor implica ir além do âmbito do conhecimento, em direção ao mais profundo dos sentimentos humanos: a emoção. É no âmbito da sensibilidade, dimensão onde se originam a inquietude, o desejo e as mais profundas percepções que poderemos

---

<sup>4</sup> Consideramos o ano de 2003 emblemático para o campo da Museologia e do Patrimônio: neste ano, a 32a. Conferência Geral da UNESCO adotou a *Convenção Internacional de Proteção ao Patrimônio Imaterial* e a *Declaração sobre Destruição Intencional do Patrimônio*, além de iniciar as negociações para uma convenção sobre diversidade cultural. Os Estados Partes realizaram a 14a. Assembléia da Convenção de 1972 sobre Patrimônio Mundial e uma reunião da Convenção de 1970 sobre Tráfico Ilícito de Bens Culturais. Adotou-se ainda a *Recomendação sobre Multilingüismo e Acesso Universal ao Ciberespaço* e a *Carta sobre Preservação do Patrimônio Digital*. No campo das ciências, iniciaram-se os trabalhos para a adoção de um instrumento universal sobre bioética, mais abrangente do que a Declaração Universal sobre Genoma Humano e Direitos Humanos (1997); e foi aprovada a *Declaração Internacional sobre Dados Genéticos Humanos*. Fonte: <<http://portal.unesco.org/>>. Acesso em: 14.08.2010.

desenvolver novas percepções da alteridade e gerar a verdadeira transformação social - a que se desenvolve quando nos sentimos capazes de ver o Outro na plenitude de nossa individualidade, de nossa humanidade. Somos, portanto, responsáveis pelos modos e formas através dos quais nos relacionamos com a cultura, o patrimônio e as identidades, em todas as esferas da vida cotidiana. Espera-se que as instituições ligadas à cultura e ao patrimônio estejam preparadas para adequar-se a essas (novas) realidades e que contribuam para legitimar a mudança. Mas é certamente um grande desafio administrar essas instituições no fluido cenário global.

Neste cenário, os museus têm um papel de enorme significação. Lembremos que os museus encontram-se hoje em evidencia, não apenas pela sua relevância como agências para a geração e a comunicação de cultura, mas também (e principalmente) devido a sua capacidade de atuar junto ao imaginário coletivo. Estar em evidencia é algo que os museus sempre quiseram alcançar - mas nem todos encontram-se totalmente preparados para fazer frente às necessidades e expectativas que advêm de tal visibilidade. E a principal responsabilidade encontra-se, naturalmente, nas mãos dos museólogos, especialmente os responsáveis pela administração de museus e do patrimônio. A questão é de tal relevância que o ICOM dedicou a ela sua Conferência Geral de Museus em 2001: *Administrando a Mudança: museus frente aos desafios socioeconômicos (Managing Change: museums facing socio-economic challenges)*.

Para adaptar-se aos desafios contemporâneos, os profissionais de museus devem: a) reconhecer os novos paradigmas de pensamento que influenciam os museus e a Museologia, já que não é mais possível perceber o Museu sob os paradigmas de uma extinta Modernidade; b) desenvolver a capacidade de atuar em sintonia com os novos paradigmas - elaborando narrativas e práticas que efetivamente representem os valores das sociedades contemporâneas; e c) implementar novas formas de relação entre os museus e o corpo social, valorizando a presença do especialistas e ao mesmo tempo abrindo espaço à participação comunitária. Devem, ainda, reconhecer o Museu como fenômeno e a Museologia como disciplina dedicada ao estudo do Museu, desenvolvendo competência técnica adequada à prática museológica e cuidando de sempre renovar seu compromisso ético frente à sociedade.

**Incorporar à prática museológica as premissas de trabalho intercultural torna-se, portanto, mais que necessidade técnica, um imperativo ético.**

Pode-se ver como tais premissas passaram a refletir-se diretamente no texto revisado do *Código de Ética Internacional para Museus*, aprovado pela Assembleia Geral do ICOM de 2004. Entre os princípios definidos pelo novo Código, destaca-se o de no. 06, segundo o qual "museus trabalham em estreita colaboração com as comunidades das quais se originam suas coleções, bem como aquelas a que servem". O texto define que "coleções de museus refletem a herança natural e cultural das comunidades das quais derivam. Assim sendo, seu caráter vai além da propriedade comum, que pode incluir fortes afinidades com a identidade nacional, regional, local, étnica, religiosa ou política. É importante, então, que as políticas de museus respondam a essa possibilidade"<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Museums work in close collaboration with the communities from which their collections originate as well as those they serve. Principle: Museum collections reflect the cultural and

Para atingir tais metas é necessário reavaliar os conceitos de *Patrimônio* e de *Museu* e também as representações a eles vinculadas - incorporando à prática museológica a idéia de um patrimônio integral, que se estenda do território e dos objetos materiais às representações imateriais da natureza e da cultura humana; e identificando as matrizes de pensamento que fundamentam as narrativas sobre o patrimônio, nas suas relações com os conceitos de Humanidade, Natureza, Espaço, Tempo e Acontecimento, em todos os sistemas de pensamento, especialmente os da Atualidade.

Deve-se ter em conta que patrimônio é um conceito polissêmico, que se refere essencialmente ao conjunto de elementos que cada indivíduo ou grupo percebe como pertencendo a sua esfera pessoal. Como recurso, está ligado às relações que cada grupo social estabelece com sua produção simbólica; portanto, é um conceito diretamente influenciado pelas percepções de Natureza e Cultura de cada grupo social. **A percepção do patrimônio não deriva da Lei ou de governos - mas se constrói no plano pessoal**, no coração e da mente de cada um de nós, em relação com o modo pelo qual cada indivíduo percebe a si mesmo e ao mundo. Assim sendo, a primeira questão que se coloca para reconhecer o que é patrimônio é a seguinte: o que é importante para mim (como pessoa ou grupo)?

Devemos então compreender o patrimônio como totalidade, ou como um conjunto de totalidades, articulado de modo complexo. Pois a relação fragmentada entre natureza e cultura, entre tangível e intangível é um artifício: tudo, na verdade, se relaciona com tudo. E se tudo pode ser patrimônio, tudo pode ser musealizado. Como hoje se sabe - e já foi amplamente ratificado pelo ICOM - museus não tratam de objetos, mas do patrimônio integral. E, assim como o patrimônio, o Museu é também um conceito polissêmico: ambos se referem a todas as formas de realidade, das manifestações da mente humana à biosfera.

### **3. Museologia - fundamento teórico para a prática museológica**

O debate sobre patrimônio, desenvolvimento e diversidade cultural vê-se reforçado por uma fundamentação teórica bem definida. É disto que trata, hoje, a Museologia - e é esta a missão essencial do ICOM e do ICOM LAM.

Ao trabalhar os fundamentos teóricos da Museologia, compreende-se a complementaridade entre a lógica holística e a lógica da diversidade: ainda que todos os sistemas possam ser percebidos como Um, eles abrigam em seu interior a potencia do Múltiplo; por outro lado, cada Múltiplo é constituído por uma série de elementos, cada um deles completo em si mesmo. Perceber a realidade de forma holística pode ser o ponto de partida para uma nova interpretação dos fenômenos socioculturais - já que isto permite uma nítida percepção das complexas relações entre cultura, sociedade, patrimônio e museus. Mas é a aproximação das tensões que se criam entre o Uno e o Múltiplo que nos permitirá reanalisar os códigos de conduta historicamente

---

natural heritage of the communities from which they have been derived. As such they have a character beyond that of ordinary property which may include strong affinities with national, regional, local, ethnic, religious or political identity. It is important therefore that museum policy is responsive to this possibility. ICOM Code of Ethics for Museums, 2004. Disponível em <[www.icom.org](http://www.icom.org)>. Acessado em 14.08.2010.



definidos como 'universais', compreendendo que eles representam valores culturais de grupos hegemônicos, em situações específicas.

Sob a influência desses novos paradigmas, fortalece-se a cada dia a percepção do Museu como fenômeno, originado não da presença de coleções mas das relações criativas desenvolvidas pela sociedade humana com os diferentes ambientes naturais e culturais, no tempo e no espaço, em sintonia com as visões de mundo de cada grupo social. O Museu é Um, mas se revela à sociedade humana como Múltiplo: forma simbólica em permanente construção, transcende a materialidade dos objetos, relacionando-se a todas as práticas, valores e experiências humanas.

Como já dissemos anteriormente (SCHEINER, 2004), Museu e Patrimônio são percebidos, hoje, como instrumentos semióticos, que "se desdobram em todas as direções: dos mundos interiores da percepção humana aos sentidos do corpo; do indivíduo à sociedade; do tangível ao virtual; do local ao global". Poderosas construções simbólicas, "fundamentam-se na percepção identitária presente em todos os jogos de memória, sob a mais diferentes formas". Saber *como* e *o quê* o Museu significa é, hoje, uma das tarefas da Museologia. E tal estudo é implementado por meio de estratégias apropriadas de valorização de identidades, em ambientes de permanente mudança cultural. Para entender o Museu é preciso também perceber sociedade, cultura e patrimônio como instâncias plurais: isto tornará possível compreender os mecanismos através dos quais os museus interagem com o corpo social, no tempo e no espaço - e também as complexas relações que cada sociedade com eles estabelece. É precisamente no encontro destas tendências que poderão ser identificados os valores mencionados acima e que configuram os fundamentos éticos da Museologia e do patrimônio: a) reconhecimento da pluralidade cultural; b) respeito pela natureza e pela essência cultural de todos os grupos; c) defesa das condições ambientais e culturais capazes de promover o bem estar e o desenvolvimento sustentável. Estes são os pontos focais para a implementação de políticas e diretrizes para a área cultural e para o campo da Museologia e do patrimônio.

As mudanças na Museologia teórica e aplicada tornam necessário revisar o papel e as responsabilidades dos museus e dos profissionais do campo, que devem identificar sob que perspectivas essas relações devem ser abordadas. Colocar em prática tais premissas requer constante organização e um esforço de renovação teórica e técnica, por parte dos programas de capacitação profissional. Para atender à perspectiva multicultural, programas de capacitação para museus e patrimônio devem ser criados para grupos específicos de interesse, nas suas línguas de origem - e, sempre que possível, com especialistas dos próprios grupos. Isto reforça a necessidade de museus e instituições nacionais e regionais de patrimônio estimularem o desenvolvimento de programas de '*training for trainers*', em todas as esferas da teoria e da prática.

Outra meta a ser alcançada é a adaptação das práticas aos problemas específicos de cada sociedade e/ou região, com o desenvolvimento de alternativas locais para a implementação das funções museológicas básicas, sem o comprometimento da qualidade do trabalho. Ajudar as diferentes sociedades a desenvolver uma auto-percepção equilibrada e uma visão clara de sua significação e de sua presença no planeta pode ser uma perspectiva complexa para aqueles que ainda abordam o patrimônio de modo tradicionalista; mas é meta totalmente alcançável quando os museus abordam a cultura e o patrimônio de modo plural. A mudança deve ocorrer tanto no

desempenho das funções museológicas como no comportamento dos profissionais de museus: estes deverão adotar um conceito de democracia que leve em conta os valores de todos os grupos sociais como igualmente relevantes; e reconhecer os direitos essenciais de todos os grupos ao seu patrimônio simbólico e material. O respeito às comunidades como responsáveis pelo seu patrimônio implicará num delicado e continuado debate sobre a capacidade de manejo compartilhado das evidências patrimoniais, especialmente nos casos em que tal responsabilidade é compartilhada por grupos de diferentes matrizes culturais. Encontrar o equilíbrio entre eles pode ser um processo muito delicado - e, nesses casos, os museus terão que fazer amplo uso do seu potencial como agentes de comunicação, ajudando os componentes dos grupos a desenvolver novas percepções e abordagens sobre o patrimônio (ecomuseus e museus comunitários poderão dar um bom exemplo de como tais questões podem ser abordadas).

As políticas de desenvolvimento sustentável exigem um compromisso permanente com a redução das barreiras sociais, econômicas e educacionais. Não é fácil colocar em prática tais premissas, se considerarmos que a prática museológica ainda permanece fortemente relacionada ao modelo do Museu Tradicional - e esta é a razão pela qual, em muitos países, os museus ainda ocupam uma posição de pouco destaque na arena pública. Apesar dos enormes ganhos e do sucesso de muitas iniciativas e programas da área, há muito a ser feito: em vários países, os códigos de deontologia e ética relacionados a museus e ao patrimônio ainda fazem pouca referência à imensa responsabilidade que se deve ter com relação aos processos naturais e culturais - e isto inclui o respeito à dignidade humana. Lembraríamos aqui que, mais de 30 anos após o advento da 'Museologia social', ainda estão por ser definidos os padrões éticos que devem pautar as relações entre especialistas e comunidades musealizadas.

Não se trata de defender valores comuns numa sociedade globalizada: pelo contrário, uma verdadeira ética museológica deverá prevenir perspectivas ilusionais, buscando situar o verdadeiro papel dos museus e do patrimônio na agenda política, econômica e cultural dos diferentes grupos sociais. Museus deverão voltar-se essencialmente para a promoção de processos de auto-estima e de auto-reconhecimento - especialmente nos países em desenvolvimento, onde as necessidades básicas das populações ainda não se encontram convenientemente atendidas.

O trabalho com a Museologia e o patrimônio permite uma experiência vívida e integrativa com diferentes matrizes culturais, promovendo uma sensibilidade especial que aproxima nossos olhos e mentes dos complexos e ricos ambientes simbólicos construídos, no tempo e no espaço, pelos infinitos movimentos transculturais das diferentes sociedades. Por esse motivo, é imperativo que os profissionais do campo museológico aprendam a desenvolver projetos e experiências compartilhados, visando tornar os museus mais atraentes para as sociedades do presente; e isto se fará por meio de um manejo inclusivo do patrimônio - que faça interfaces entre as propostas acadêmicas e os setores produtivos, tornando possível que os planos e políticas de desenvolvimento resultem em ações efetivamente transformadoras, que atendam às expectativas e necessidades das diferentes populações.

As **estratégias de ação** deverão adequar-se a cada categoria de Museu. Museus tradicionais deverão esforçar-se para implementar um discurso sintonizado com a ética contemporânea, adotando um formato organizacional descentralizado (estrutura em rede) e absorvendo as novas

especialidades e funções profissionais; deverão valorizar a estrutura informal e a inteligência emocional de suas equipes e abrir-se para as idéias e propostas de seus visitantes, reconhecendo o público como instância decisória. Museus de território devem atualizar suas propostas, percebendo as identidades em fluxo e revendo as relações possíveis da tríade museu / território / sociedade; devem, ainda, fazer amplo uso do seu imenso potencial para tornar-se 'testemunhos de resistência' contra os aspectos negativos da globalização e da vida contemporânea, fazendo o possível para chamar a atenção para a importância do patrimônio integral - especialmente o patrimônio imaterial. Museus virtuais devem atuar em rede do modo mais amplo possível, abrindo novas perspectivas de relações baseadas na criatividade e na informação. Museus de todas as categorias devem também adaptar-se às novas demandas do turismo cultural e patrimonial, administrando sua imagem pública de modo a tornar-se mais compreensíveis para a sociedade em geral. Este é um ponto estratégico não apenas para os museus e para o campo patrimonial, mas também para os países onde se situam, já que museus refletem a auto-imagem das sociedades que os criaram e mantêm. É importante que os museus sejam percebidos não como coisa pré-dada, mas como células, organismos vivos, em permanente evolução.

#### 4. Museus Inclusivos

**Museus devem ser, acima de tudo, inclusivos** - sempre lembrando que ser inclusivo é integrar, abranger, trazer para si o que é diferente. Esta é principalmente uma questão de atitude, mais que de recursos materiais. Tornar-se inclusivo significa lembrar a importância que cada sociedade atribui a suas práticas tradicionais e à sua memória simbólica e material; reconhecer e respeitar os laços entre as diferentes comunidades, seu território geográfico e simbólico e suas formas e produtos culturais; tentar definir o que constitui *patrimônio* para cada grupo social; promover a participação e o compartilhamento de saberes, responsabilidades e autoridade sobre os processos de reconhecimento, definição, musealização e uso das referências consideradas 'patrimoniais'; enfatizar a importância da imaginação e da criatividade e o caráter emocional do patrimônio; evitar considerar outros grupos como 'menores', 'exóticos', 'étnicos' - ou necessitados de 'interpretação' por especialistas estranhos a suas raízes culturais; reconhecer as pessoas como patrimônio, reforçando os perfis identitários em nível local; estimular os processos de reapropriação simbólica, eficiente arma contra a exclusão social; compreender o patrimônio não como totalidade, mas como múltiplo - instância capaz de gerar novas formas de universalidade e de fraternidade.

Neste processo deverá ser possível reconhecer o significado cultural do passado como instância de mediação com o presente - algo contido no presente, e não algo que já se foi; e também incorporar as novas tecnologias, percebendo o museu como hipertexto, como espaço de possibilidades, aberto a novas métodos de documentação, preservação e interpretação da diversidade. Os métodos deverão incorporar o uso de referências e símbolos visuais e lingüísticos que sejam relevantes para cada grupo social; os exemplos deverão basear-se no cotidiano e no universo simbólico das comunidades às quais cada trabalho se dirige.

Deve-se ainda considerar que ser inclusivo não é realizar trabalhos sobre a diferença, mas sim trabalhar com o Diferente; não é falar do Outro,

mas deixá-lo falar - e ouvir o que ele tem a dizer; não é eliminar, mas acentuar a diferença - e aceitá-la. É atuar os museus não como espaços de exibição de objetos, mas como instancias de possibilidades, capazes de acolher os que se encontram à margem e oferecer-lhes um espaço de significação. Museus inclusivos devem ter profissionais inclusivos, prontos a participar de novas experiências e a ver as coisas não como parecem ser, mas como realmente são; capazes de fazer frente às mudanças sem esquecer a tradição. Devem também ser inclusivos para com seus profissionais, valorizando suas opiniões e experiência e levando em conta suas matrizes socioculturais.

**Nossa proposta é a de uma Museologia integrativa, que valorize a tradição oral sem esquecer o patrimônio material - e que se aprimore pela experiência cotidiana.** Neste contexto, o reforço às identidades culturais terão o efeito de um ato libertador, permitindo aos grupos envolvidos escolher como fazer uso de sua memória social para promover o auto-desenvolvimento, participando "da construção de um projeto de futuro num quadro de diversidade"<sup>6</sup>.

Museus inclusivos devem ajudar a construir a história contemporânea, permitindo melhor reconhecimento do mosaico cultural e interpretando a diversidade numa abordagem transcultural; participar do debate cultural, desenvolvendo programas de estudo, exposições e eventos dedicados às questões multiculturais; e promover uma abordagem ética da história recente, num esforço genuíno para obter um 'protocolo simbólico de compreensão' entre grupos culturais com um histórico de fricções. Devem, ainda, contribuir para o desenvolvimento de uma nova percepção de patrimônio, oferecendo um aporte equilibrado entre o velho e o novo; somando esforços com as comunidades locais para ampliar a percepção de que museus são para pessoas comuns; atuando como fóruns abertos para o debate intercultural; e facilitando novas aproximações entre as pessoas e suas realidades.

Desde a sua criação, o ICOM vem desempenhando papel de destaque em todos esses processos. Sua liderança na promoção de uma percepção multicultural e de estratégias inclusivas para museus é amplamente reconhecida e pode ser claramente identificada em seus principais documentos: o Código de Ética para Museus e os Planos Estratégicos. Não por acaso, as três últimas décadas foram marcadas por uma multiplicação de experiências que reforçam o papel fundamental da ética museológica no desenvolvimento de ações que visam manter em equilíbrio os recursos globais, para o benefício da sociedade humana. A partir de 1989 - e mais enfaticamente, desde 1995 - a Organização desenvolveu uma série de iniciativas priorizando a diversidade cultural e a inclusão nos museus. A Força Tarefa Transcultural (*Cross Cultural Task Force - CCTF*), criada sob o impacto da II Conferencia Mundial para o Desenvolvimento (Rio92), tornou-se tema prioritário e vem propondo alternativas para ajudar os museus a trabalhar com a diversidade cultural, especialmente no que tange às sociedades nativas. Sua missão inclui lutar contra os estereótipos, reconhecer os direitos e expressões culturais de todos os grupos e facilitar o reconhecimento, pelos especialistas, de valores plurais<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> UNESCO/ICOM. Cumbre de Museos de Costa Rica, 1998

<sup>7</sup> Entre as questões abordadas, o grupo defende que os museus devem: a) reconhecer e refletir a diversidade cultural; b) explorar a Museologia inclusiva; c) aumentar a percepção sobre as necessidades culturais das minorias, das sociedades tradicionais e das sociedades 'em transição'; d) reconhecer as tendências homogeneizantes e universalizantes do discurso cultural; abordar as questões transculturais de forma inovadora; e) realizar experiências integrativas, mas não assimilacionistas; f) utilizar as redes e o intercambio cultural como

O ICOM defende que os museus devem tornar-se progressivamente fóruns para a 'promoção das relações comunitárias e da paz'. A ênfase nas questões multiculturais reflete-se em todas as atividades da Organização e vem sendo sistematicamente abordada nas últimas Conferências Gerais: *Museus e Diversidade Cultural* (1998); *Administrando a Mudança: museus frente aos desafios socioeconômicos* (2001); *Museus e o Patrimônio Imaterial* (2004)<sup>8</sup>. Em 2007, a comunidade internacional fez a crítica ao *Museu Universal*, numa abordagem contemporânea, em cenário de globalização; e a Assembléia Geral de Museus reforçou a idéia de diversidade cultural enquanto "patrimônio compartilhado da humanidade", enfatizando a necessidade do diálogo intercultural para 'implementar os instrumentos de comunicação multilíngüe para refletir a diversidade de seus membros e parceiros'. Em 2010, o tema da Conferência Geral será *Museus para a Harmonia Social*.

A partir de 2008, o ICOM aderiu também a uma nova - e brilhante - iniciativa sobre a inclusão: a **Conferencia Internacional sobre o Museu Inclusivo** (*International Conference on the Inclusive Museum*), evento anual que catalisa os estudos, experiências e debates sobre o tema, em nível mundial. Em sua terceira edição, a Conferencia realizou-se de 29 de junho a 2 de julho deste ano em Istambul, na Turquia<sup>9</sup>.

## 5. A experiência latino-americana

Em sintonia com tais movimentos, desenvolve-se desde 2001, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (RJ, Brasil) uma pesquisa denominada Patrimônio, Museologia e Sociedades em Transformação: a experiência latino-americana<sup>10</sup>, visando investigar as relações entre as tendências contemporâneas do pensamento e as recentes articulações do meio sociocultural na América Latina, especialmente no que tange aos modelos conceituais de meio ambiente e desenvolvimento - buscando compreender a sua influencia sobre o Patrimônio e a Museologia. A análise das práticas ditas '*museológicas*' no continente vem permitindo identificar os pontos de convergência e divergência entre discurso e ação museológica e patrimonial, possibilitando uma reflexão sobre os limites e possibilidades da nossa Museologia de constituir-se em elemento mediador do cambio social, especialmente no que se refere aos patrimônios locais. Entre as questões abordadas, estuda-se as influencias da globalização cultural na Museologia latino-americana; as possibilidades de atuação da Museologia em rede continental - como prática, domínio lógico e campo disciplinar; e o uso dos museus latino-americanos (especialmente os brasileiros) como instancias de consagração de identidades, de ideologias

---

ferramentas críticas para uma comunicação cultural e econômica efetiva e para o compartilhamento de diferentes abordagens. Desta forma, o ICOM propõe uma aliança entre cultura e desenvolvimento, assegurando-se de que as ferramentas das novas tecnologias sejam utilizadas em prol da diversidade cultural e das preocupações das minorias para com seu patrimônio.

<sup>8</sup> Os trabalhos dessa Conferência provocaram uma profunda reflexão sobre a importância da linguagem e do patrimônio simbólico na manutenção e valorização do pluralismo cultural.

<sup>9</sup> Disponível em <<http://onmuseums.com/conference-2010/>>. Acessado em 16.08.2010.

<sup>10</sup> A pesquisa constitui o desdobramento, no Brasil, do Projeto *Patrimônio, Museologia, Museus e Sociedades em Transformação: Da Opressão à Democracia* (Heritage, Museums and Museology for Social, Cultural and Environmental Transition: From Oppression to Democracy) - projeto permanente de pesquisa dirigido por Vinos Sofka e associado ao ICOFOM

específicas, de determinadas práticas socioculturais e de modelos específicos de desenvolvimento.

A pesquisa vem apontando indicadores de ação que efetivamente podem contribuir para a compreensão das relações entre teoria e prática na Região: entre 2007 e 2009, identificou e analisou experiências de prática museológica e patrimonial, a partir de matriz de análise inspirada em autores do ICOFOM (Boylan, 1992; Desvallés, 1994, 1999; Scheiner, 1997, 1999) - obtendo interessantes resultados, especialmente no que se refere às relações entre as teorias sobre o Museu Inclusivo e as práticas desenvolvidas pelos museus da região.

Entre os resultados, revelou-se a existência de diferentes matrizes de prática museológica na América Latina, que variam do modelo centralizado de gestão, em âmbito federal (Brasil, México, Argentina) aos movimentos de gestão articulada entre países (área Andina). Neste contexto, evidenciam-se os exemplos de práticas desenvolvidas desde a base, dos quais é exemplo notável a Venezuela (Coro e La Vela); cabe também destacar outros interessantes projetos de inclusão social pela Museologia, como os trabalhos de Graciela Smilchuk, no México; de Lucia Astudillo, no Equador; e de Elvira Pereyra, na Argentina; e as iniciativas de musealização de favelas, realizadas no Brasil com resultados que vêm-se mostrando muito positivos. No que se refere ao Brasil, a pesquisa revelou ainda que, de um total de 2.717 museus pesquisados<sup>11</sup>, 2.013 (74.09%) não possuem instalações inclusivas, comprovando assim que, apesar do esforço realizado para tornar mais inclusivos os museus brasileiros, estendendo a sua ação a todos os segmentos da sociedade, de certa forma as intenções ainda residem no âmbito do discurso<sup>12</sup>.

No Brasil, as práticas museológicas precisam ser pensadas num contexto “que exige revisão dos modelos que orientaram suas ações, políticas, modos de compreensão e fazer” (MORAES, 2006: 103-110). De certa forma, é isto o que vem tentando fazer o Estado brasileiro, ao criar e implementar um conjunto de políticas públicas para o campo, pautadas numa ação direcionada a responder aos anseios e necessidades dos museus e de seus profissionais. Todas essas iniciativas nos lembram que o dever ético dos museus é atuar como instância de representação e preservação dos principais valores culturais da sociedade humana. Mas, como foi comprovado pelos dados da pesquisa por nós realizada, esta colaboração não deve limitar-se ao desenho de estratégias de uso de museus ou a planos de visitação, mas a uma atuação que garanta a compreensão mútua dos conceitos e das possibilidades e limites éticos do campo, tornando possível que comunidades de todas as matrizes socioculturais encontrem espaço, tempo e distanciamento para considerar cuidadosamente suas necessidades.

---

<sup>11</sup> Fonte: Cadastro Nacional de Museus - IBRAM. Dados disponíveis *on line*. Acessado em novembro de 2009.

<sup>12</sup> A pesquisa revelou ainda um flagrante paradoxo: ao mesmo tempo em que elabora um vigoroso discurso sobre o papel social dos museus, a instância federal é responsável por um contingente mínimo de museus adequadamente equipados (8.72% do total de museus com informações disponibilizadas no Cadastro).

Isto inclui negociação ativa e grande dose de tolerância - mas certamente levará a uma ação transformadora, a um passo positivo rumo ao desenvolvimento e à harmonia social. Compartilhar para transformar: eis o que devem fazer os profissionais para atuar efetivamente os museus como pontes entre culturas - diminuindo as muitas 'fendas entre mundos' às quais se refere García Canclíni.

*Rio de Janeiro, agosto 2010*

## **Resumo**

O texto aborda o conceito de Museu Inclusivo, fundamentado numa percepção pluralista de cultura, defendendo o potencial dos museus para operar como novos espaços para o diálogo intercultural, através do compartilhamento, com outros campos disciplinares, de idéias, olhares e experiências de vida de diferentes grupos sociais. Museus devem atuar como agentes de mudança, visando o exercício de uma prática profissional responsável. Neste processo, devem incorporar representantes de diferentes sociedades e culturas, não apenas na esfera do discurso, mas no planejamento e desenvolvimento de estratégias de ação que comprovem ser uma expressão da diferença. Faz-se menção especial à experiência latino-americana, onde especialistas no campo da Museologia e do Patrimônio devem aprender a atuar em sintonia com os setores produtivos, a fim de desenvolver e implementar políticas e estratégias de ação que efetivamente conduzam ao desenvolvimento sustentável, sem danos ao patrimônio.

**Palavras-chave:** Museu. Museologia. Sociedade. Patrimônio. Desenvolvimento. Museu inclusivo.

## REFERÊNCIAS

- FISCHER, Gustave Nicolas. **Les Domaines de la Psychologie Sociale: le champ du social**. Paris: Bordas, 1990.
- GALLA, Amareswar. Issues for Museums in Post-colonial Societies. **Occasional Papers**, the Commonwealth Association of Museums. Calgary, Bombay, 1993. No. 1, May 1993. p. 1 - 25.
- \_\_\_\_\_. Some challenges for reconciling the past with the future. In: Museums and Indigenous People. **ICOM News**, 2:46, 1993, p. 3-6.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1998. 385 p. il.
- GOODLAND, Robert et al. - *Environmentally Sustainable Economic Development: building on Bruntland*. UNESCO, 1991, 100 p.
- GOODNOW, Catherine, LOHMAN, Jack, BREDEKAMP, Jatti. **Challenge and Transformation: museums in Cape Town and Sidney**. Paris: UNESCO, 2006. 221 p.
- MITCHELL, Roy - *Cultures, Identity and Museums*, in: Museums and Indigenous People. **ICOM News**, 2:46, 1993, 1.
- OEA - Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados. Tomo III. OEA, **Museos y Educación**, 1985. 112 p.
- MORAIS, Nilson Alves de. Museu e Museologia: itinerários e enfrentamentos contemporâneos. In: GORGAS, Mónica R. de, VIEREGG, Hildegard K. (Org.). **Symposium Museology – a field of knowledge: Museology and History. Muséologie – un champs de connaissance: Muséologie et Histoire. Museología – un campo del conocimiento: Museología e Historia**. [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY /ICOFOM (29)]. [ANNUAL MEETING OF ICOFOM LAM (15)]. Alta Gracia, Córdoba, Argentina. October 5-11, 2006. Coord. Mónica Gorgas. Córdoba: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35. 2006. Published by Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa Virrey Liniers on behalf of ICOFOM (ICOM/ International Committee for Museology). Munich, Germany / Alta Gracia, Córdoba, Argentina. 2006. p. 103-110.
- RABERG, Per. Ecology as a Humanistic Discipline – a challenge for museums. In: **The Life Region – the social and cultural ecology of sustainable development**. Umea University.
- SCHEINER, Tereza. **Imagens do não-lugar: comunicação e os 'novos patrimônios'**. Tese de Doutorado. RJ, ECO/UFRJ, 2004
- \_\_\_\_\_. *Museologia, Turismo y Desarrollo Sustentable*. Paper presented to the UNESCO Consultancy on Heritage and Tourism. Asunción, Paraguay, November 1999.
- \_\_\_\_\_. Museus e patrimônio natural: alternativas e limites de ação. In: **Ciências em Museus**. CNPq, 1990. vol. 2, p. 9 -15.
- \_\_\_\_\_. *Patrimônio, Museologia e Sociedades em Transformação*. Relatório final de pesquisa submetido ao CNPq. RJ, PPG-PMUS, novembro de 2009. 70 p. il. [restrito].
- \_\_\_\_\_. *Por uma abordagem holista de Cultura*. Conferência. UNIRIO/ CCH, outubro de 1995. Não publicada.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 268 p.
- UNESCO - **Documento de Política para el Cambio y el Desarrollo en la Educación Superior**. UNESCO, 1995. 54 p.
- UNITED NATIONS - United Nations Conference on Environment and Development. Agenda 21. Item 9 of the provisional agenda - Adoption of agreements on environment and development. Rio de Janeiro, 3/14 - June 1992.
- \_\_\_\_\_. - ibid. Section III - Strenghtening the Role of Major Groups.
- WADDINGTON, D. J. and STOLMAN, J. - *Education in Global Change*, in: **Global Change Newsletter**, 10, June 1992, 3-4.



## HERITAGE, MUSEUM AND CHANGING SOCIETIES: SOME THOUGHTS ON THE INCLUSIVE MUSEUM

### **Abstract**

This paper approaches the concept of *Inclusive Museum*, based on a pluralist perception of culture and defends the potential of museums to operate as new spaces for intercultural dialogue through the sharing of ideas, points of view and living experiences with other fields of action. Museums must act as agents of change, leading to the exercise of a responsible social practice. In this process, they must incorporate representatives of different social and cultural groups, not only in the sphere of discourse, but in the planning and development of strategies of action that prove to be an expression of difference. Special mention is made to the Latin American experience; where specialists in the museum and heritage fields must learn to work together with the productive sectors, in order to develop and implement policies of action that really help sustainable development, without being harmful to heritage.

**Key words:** Museum. Museology. Society. Heritage. Development. Inclusive museum.

## CONFERENCIA MAGISTRAL

### PATRIMONIO, MUSEOLOGÍA Y SOCIEDADES EN TRANSFORMACIÓN: REFLEXIONES SOBRE EL MUSEO INCLUSIVO

**Prof. Dr. Tereza Cristina Scheiner**  
**Programa de Postgrado en Museología y Patrimonio**  
(PPG-PMUS – UNIRIO/MAST) - RJ, Brasil

#### **Introducción**

Los incontables cambios del ambiente contemporáneo influyen de modo espectacular sobre las bases conceptuales y éticas de la Museología. A consecuencia, las categorías conceptuales utilizadas hasta los años 1990 - las cuales servían de base a la clasificación de museos y a los códigos específicos de la Museología - fueron revistas y diversificadas, dando origen a nuevos conceptos, más adecuados a las nuevas realidades. La Nueva Museología, paradigma de los años 1970 y 1980, coexiste ahora con nuevas teorías y prácticas, como el Museo Virtual. Hay una tendencia general a comprender al Museo ya no más como institución, sino como fenómeno social, capaz de actuar simultáneamente en el estudio y la conservación de la cultura y de generar nuevos conocimientos, influyendo de modo positivo en el desarrollo social. Uno de los desafíos de la práctica museológica en los días de hoy es, pues, comprender y aceptar al Museo más allá de sus bases institucionales: como fenómeno, obra abierta, proceso - una instancia simbólica, cuya identidad se constituye en las distintas formas de relación entre humanidad, sociedad, naturaleza y cultura.

La expresiva vinculación de la Museología a las directivas mundiales para la cultura y el desarrollo revela una imagen muy nítida de su potencial de movilización cultural - que debe traducirse, en ámbito nacional y local, por medio de prácticas que verdaderamente se alineen a las necesidades de las poblaciones. La Museología refuerza, hoy, su carácter social: museos actúan en común objetivo con las áreas y expresiones patrimoniales y con las agencias dedicadas al medio ambiente, dibujando estrategias volcadas hacia un desarrollo más armonioso de las poblaciones. Dichas premisas, que integran la Carta de la Tierra<sup>1</sup>, constituyen una llamada a la responsabilidad, de la cual no podemos eximirnos.

#### **1. Identidad, Multiculturalidad: reflejos de la transformación**

El tema de las identidades y del pluralismo cultural se ha vuelto prioritario para la comunidad académica desde la adopción de los paradigmas de pensamiento definidos al largo de los años 1960. Percibidas como valores en ascensión, las cuestiones identitarias y de la multiculturalidad son

---

<sup>1</sup> Documento elaborado en 1999, en respuesta a compromisos asumidos por los Estados Nacionales durante la Río92.

incorporadas a la agenda ética de todos los pueblos que visen garantizar una co-existencia digna, en territorio común; y pasan a fundamentar nuevas tendencias ideológicas, influenciando la agenda de debates en los campos de la política y de la economía, del ámbito global al local. Países de tradición colonialista abren espacio para el debate sobre la diferencia y las identidades - tanto las reconocidas, fundadas en la Tradición, como las nuevas articulaciones identitarias, generadas en las múltiples y ricas interfaces de los grupos emergentes; el diálogo intercultural se vuelve tema imperativo y base de las estrategias de acción en favor de la democracia y de la paz mundial. Los estudios multiculturales enfatizan el trabajo integrado, con las sociedades antes consideradas 'simples' y con distintos grupos de interés en el interior de cualquier sociedad. Se multiplican los estudios sobre etnias y grupos culturalmente diferenciados. Surgen interesantes parcerías con organizaciones étnicas, gobiernos tribales, grupos de vecindad, asociaciones de barrio, organizaciones profesionales y minorías de todos tipos.

Se percibe que el término 'minorías' no se refiere necesariamente a comunidades con algunas centenas de personas: como ya hemos mencionado en trabajos anteriores, el inventario internacional de los pueblos indígenas, realizado por las Naciones Unidas en 1993<sup>2</sup>, reveló que estos representaban, en aquel momento, unos 4% de la población mundial - un contingente de más de 250 millones de individuos, pertenecientes a 5.000 diferentes sociedades, distribuidas por el territorio de 70 países<sup>3</sup>. El trabajo con las denominadas 'minorías' se vuelve así tema de alta relevancia estratégica - especialmente en países como China, con sus 55 minorías étnicas oficialmente reconocidas, y representadas, en el año 2000, por 106.43 millones de personas, un número que excede la población de la mayoría de los países de Europa y también de México, Australia y Canadá. Se trata de un universo altamente significativo, y que se debe analizar con la mayor atención y respeto.

Estas y otras realidades comprueban que las narrativas de la escena social deben ser necesariamente plurales, posibilitando que las muchas identidades constitutivas del cuerpo social sean bien representadas - cuestión prioritaria en el campo de la Museología y del Patrimonio. Un abordaje verdaderamente multicultural implica no apenas en una aproximación de la diversidad desde el punto de vista del que la realiza (abordaje Uno para Muchos), sino también significa permitir que las diferentes culturas se vean y se relacionen unas a las otras, a su propia manera (abordaje Muchos para Muchos). Este es el genuino significado de la expresión **diálogo intercultural**. Y es lo que verdaderamente genera la tolerancia.

## 2. Patrimonio y Museos en el Escenario Global

Desde los años 1960, una serie de Cartas y Declaraciones viene reafirmando el compromiso de las organizaciones mundiales con el diálogo intercultural. Dichos documentos se han multiplicado a partir del advenimiento del siglo 21. Como ejemplo, podríamos mencionar a la Declaración Universal para la Diversidad Cultural (UNESCO, 2002) y la Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2005). La defensa de la diversidad incluye el compromiso ético

---

<sup>2</sup> Año Internacional de las Comunidades Indígenas - UNESCO.

<sup>3</sup> En ese mismo año, los participantes de la *Primera Conferencia Internacional sobre los Derechos de Propiedad Intelectual y Cultural de los Pueblos Indígenas* declaró el derecho de esas comunidades a la autodeterminación y a su producción cultural e intelectual.

hacia los derechos humanos y a la libertad, asimismo como la garantía de acceso libre al conocimiento - de los saberes tradicionales a las nuevas tecnologías. En este contexto, adquieren especial importancia la diversidad lingüística y las tradiciones orales, asimismo como sus interfaces con las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (NTICs) - temas ya abordados de manera enfática en documentos como la Carta para la Preservación del Patrimonio Digital y la Convención Internacional de Protección al Patrimonio Inmaterial (UNESCO, 2003)<sup>4</sup>.

Se da aún énfasis especial a las tradiciones orales en la Web, donde centenas de grupos culturales desarrollan herramientas digitales para la defensa de su estructura lingüística. Variados ejemplos se destacan: en Tanzania, un proyecto desarrollado desde 2003 crea facilidades digitales en las once lenguas tradicionales del país; en el Mali, una Academia Africana de Lenguas (ACALAN) defiende la continuidad del uso de lenguas tradicionales y promueve el registro digital de 20 lenguas africanas y de variados dialectos locales. En Latinoamérica, un Instituto para la Lengua y la Cultura Aymara (ILCA) desarrolla un trabajo de valoración de la lengua aymara y de otras lenguas andinas.

El desarrollo de programas comunes - como el portal creado por catorce países de la región Asia-Pacífico, para intercambio técnico en comunicación y marketing de las tradiciones culturales indígenas - ayuda a proteger a las lenguas tradicionales y propicia una rica interfaz entre ellas y las lenguas hegemónicas de cada país, actuando como poderosa herramienta de intercambio cultural. Un buen ejemplo de este nuevo universo de posibilidades son los *sites* lingüísticos de China, que ofrecen informaciones bilingües (en inglés y chino) sobre todas las lenguas habladas en el país, incluyendo a 2.548 distintos dialectos. Aún en el continente asiático, se destaca India - que desde 2003 rindió disponible el sistema Linux en Hindi y Sanscrito, ampliando a seguir la oferta hacia otras once lenguas habladas en el país.

Las políticas globales sobre cultura y patrimonio se desarrollan hoy en estrecha relación con las políticas de desarrollo sostenible - llevando a la adopción de estrategias que sintonizan economía, protección a la naturaleza y la valoración de las condiciones de vida humana. Todo ello tiene estrecha relación con el campo cultural: **la cuestión-llave de la ética contemporánea es precisamente crear (o re-crear) una dimensión normativa para el comportamiento humano que no esté basada en valores monetarios, sino en el reconocimiento y el respeto a los valores considerados 'culturales'**.

Percibir la ética como valor implica ir más allá del ámbito del conocimiento, hacia el más hondo de los sentimientos humanos: la emoción.

---

<sup>4</sup> Consideramos el año de 2003 emblemático para el campo de la Museología y del Patrimonio: en este año, la 32a. Conferencia General de la UNESCO adoptó la *Convención Internacional de Protección al Patrimonio Inmaterial* y la *Declaración sobre la Destrucción Intencional del Patrimonio*. Inició asimismo las negociaciones para una convención sobre la diversidad cultural. Los Estados Partes realizaron la 14a. Asamblea de la Convención de 1972 sobre el Patrimonio Mundial y una reunión de la Convención de 1970 sobre el Trafico Ilícito de Bienes Culturales. Se adoptó aún la *Recomendación sobre el Multilingüismo y el Acceso Universal al Ciberespacio*, asimismo como la *Carta sobre la Preservación del Patrimonio Digital*. En el campo de las ciencias, se iniciaron los trabajos para la adopción de un instrumento universal sobre bioética, más amplia que la Declaración Universal sobre el Genoma Humano y los Derechos Humanos (1997); y se aprobó la *Declaración Internacional sobre Datos Genéticos Humanos*. Fuente: <<http://portal.unesco.org/>>. Acceso en: 14.08.2010.

Es en el ámbito de la sensibilidad, dimensión donde se originan la inquietud, el deseo y las más hondas percepciones que se podrán desarrollar nuevas percepciones de la alteridad, y generar el verdadero cambio social - el que se vuelve posible cuando nos sentimos capaces de ver al Otro en la plenitud de nuestra individualidad, de nuestra humanidad. Somos, así, responsables por los modos y formas bajo los cuales nos relacionamos con la cultura, el patrimonio y las identidades, en todas las esferas de lo cotidiano. Se espera que las instituciones volcadas hacia la cultura y el patrimonio estén preparadas para adecuarse a esas (nuevas) realidades y que contribuyan para legitimar el cambio. Pero es ciertamente un gran desafío administrar dichas instituciones en el fluido escenario global.

En este escenario, los museos tienen un rol muy especial. Acordémonos que los museos se hallan hoy en evidencia, no apenas por su relevancia como agencias para la generación y la comunicación de cultura, sino también (y especialmente) debido a su capacidad de actuar junto al imaginario colectivo. Estar en evidencia es algo que los museos siempre han deseado alcanzar - pero no todos se encuentran totalmente preparados para hacer frente a las necesidades y expectativas que advienen de dicha visibilidad. La principal responsabilidad reside, naturalmente, en las manos de los museólogos, especialmente los responsables por la administración de museos y del patrimonio. El tema es de tal relevancia que el ICOM dedicó a él su Conferencia General de Museos en 2011 - Administrando el Cambio: museos frente a los desafíos socioeconómicos (*Managing Change: museums Racing socio-economic challenges*).

Para adaptar a los desafíos contemporáneos, los profesionales de museos deben: a) reconocer a los nuevos paradigmas de pensamiento que influyen a los museos y a la Museología, pues ya no es más posible percibir al Museo bajo los paradigmas de una extinta Modernidad; b) desarrollar la capacidad de actuar en sintonía con los nuevos paradigmas - elaborando narrativas y prácticas que efectivamente representen los valores de las sociedades contemporáneas; y c) implementar nuevas formas de relación entre los museos y el cuerpo social, valorando la presencia de los especialistas y al mismo tiempo abriendo espacios a la participación comunitaria. Se debe aún reconocer al Museo como fenómeno y a la Museología como disciplina dedicada al estudio del Museo; y desarrollar competencia técnica adecuada a la práctica museológica, cuidando para siempre renovar su compromiso ético frente a la sociedad.

**Incorporar a la práctica museológica las premisas de trabajo intercultural se vuelve, así, más que necesidad técnica, un imperativo ético.**

Se puede ver como tales premisas han pasado a reflejarse directamente en el Código de Ética Internacional para Museos, aprobado por la Asamblea General del ICOM de 2004. Entre los principios definidos por el nuevo Código, se destaca el no. 06, segundo el cual "museos trabajan en estrecha colaboración con las comunidades de las que se originan sus colecciones, asimismo como con aquellas a las que sirven". El texto define que

"colecciones de museos reflejan la herencia natural y cultural de las comunidades de las cuales advienen. Así, su carácter va más allá de la propiedad común, que puede incluir fuertes afinidades con la identidad nacional, regional,

local, étnica, religiosa o política. Es importante, pues, que las políticas de museos respondan a esa posibilidad".<sup>5</sup>

Para cumplir dichas metas es necesario reevaluar los conceptos de *Patrimonio* y de *Museo*, y también las representaciones vinculadas a esos conceptos - incorporando a la práctica museológica la idea de un patrimonio integral, que se extienda del territorio y de los objetos materiales a las representaciones de la naturaleza y de la cultura humana; e identificando las matrices de pensamiento que fundamentan las narrativas sobre el patrimonio, en sus relaciones con los conceptos de Humanidad, Naturaleza, Espacio, Tiempo y Acontecimiento, en todos los sistemas de pensamiento - especialmente los de la Actualidad.

Se debe tener en cuenta que el patrimonio es un concepto polisémico, que se refiere esencialmente al conjunto de elementos que cada individuo o grupo percibe como perteneciente a su ámbito personal. Como recurso, está ligado a las relaciones que cada grupo social establece con su producción simbólica; es, pues, un concepto directamente influenciado por las percepciones de Naturaleza y de Cultura de cada grupo social. **La percepción del patrimonio no adviene de la Ley o de gobiernos** - sino se construye en el plan personal, en el corazón y la mente de cada uno de nosotros, y tiene relación con el modo bajo el cual cada individuo percibe a sí mismo y al mundo. Así, la primera cuestión que se coloca para reconocer qué es patrimonio es la siguiente: ¿Qué es importante para mí (como individuo o grupo)?

Debemos entonces comprender al patrimonio como totalidad, o como un conjunto de totalidades, articulado de modo complejo. La relación fragmentada entre naturaleza y cultura, entre lo tangible y lo intangible, es un artificio: todo, en realidad, se relaciona con todo. Y si todo puede ser patrimonio, todo puede ser musealizado. Como ya lo sabemos hoy - y ya fue ampliamente ratificado por el ICOM - museos no tratan de objetos, sino del patrimonio integral. Como el patrimonio, Museo es también un concepto polisémico: ambos se refieren a todas las formas de realidad, de las manifestaciones de la mente humana a la biosfera.

### **3. Museología - fundamento teórico para la práctica museológica**

El debate sobre patrimonio, desarrollo y diversidad cultural se ve reforzado por una bien definida fundamentación teórica. De ello trata, hoy, la Museología - y es esta la misión esencial del ICOFOM y del ICOFOM LAM<sup>6</sup>.

**Al trabajar con los fundamentos teóricos de la Museología, se comprende la complementariedad entre la lógica holística y la lógica de**

---

<sup>5</sup> 6. Museums work in close collaboration with the communities from which their collections originate as well as those they serve. Principle: Museum collections reflect the cultural and natural heritage of the communities from which they have been derived. As such they have a character beyond that of ordinary property which may include strong affinities with national, regional, local, ethnic, religious or political identity. It is important therefore that museum policy is responsive to this possibility. ICOM Code of Ethics for Museums, 2004. Disponible en <[www.icom.org](http://www.icom.org)>. Acceso en 14.08.2010.

<sup>6</sup> ICOFOM - Comité Internacional para la Museología, ICOM; ICOFOM LAM - Subcomité Regional de Museología para América Latina y el Caribe - ICOM. Ambos tienen como objeto de trabajo implementar y consolidar una teoría de la Museología.

**la diversidad:** aunque todos los sistemas puedan ser percibidos como Uno, acogen en su interior la potencia del Múltiplo; por otro lado, cada Múltiplo es constituido por una serie de elementos, cada uno de ellos completo en si mismo. Percibir la realidad de forma holística puede ser el punto de partida para una nueva interpretación de los fenómenos socioculturales - ya que ello permite una nítida percepción de las complejas relaciones entre cultura, sociedad, patrimonio y museos. Pero es la aproximación a las tensiones que se crean entre el Uno y el Múltiplo lo que nos permitirá reanalizar los códigos de conducta históricamente definidos como 'universales', y comprender que ellos representan valores culturales de grupos hegemónicos, en situaciones específicas.

Bajo la influencia de esos nuevos paradigmas, se fortalece a cada día la percepción del Museo como fenómeno, originado no de la presencia de colecciones sino de las relaciones creativas desarrolladas por la sociedad humana frente a los diferentes ambientes naturales y culturales, en el tiempo y en el espacio - en sintonía con las visiones de mundo de cada grupo social. El Museo es Uno, pero se revela a la sociedad humana como Múltiplo: forma simbólica en permanente construcción, trasciende la materialidad de los objetos, relacionándose a todas las prácticas, valores y experiencias humanas. Como ya hemos dicho anteriormente (SCHEINER, 2004), Museo y Patrimonio son percibidos, hoy, como instrumentos semióticos,

"que se desdobl原因 en todas direcciones: de los mundos interiores de la percepción humana a los sentidos del cuerpo; del individuo a la sociedad; de lo tangible a lo virtual; de lo local a lo global. Poderosas construcciones simbólicas, [museo y patrimonio] se fundamentan en la percepción identitaria presente en todos los juegos de memoria, bajo las más distintas formas"<sup>7</sup>.

Saber cómo y qué el Museo significa es, hoy, una de las tareas de la Museología. Dicho estudio es implementado por medio de estrategias apropiadas de valoración de identidades, en ambientes de permanente cambio cultural. **Para comprender al Museo es pues necesario percibir sociedad, cultura y patrimonio como instancias plurales:** eso es lo que hará posible comprender los mecanismos bajo los cuales los museos interactúan con el cuerpo social, en el tiempo y en el espacio - y también las complejas relaciones que con ellos establece cada sociedad. Es precisamente en el encuentro de esas tendencias que se podrán identificar los valores mencionados arriba y que configuran los fundamentos éticos de la Museología y del patrimonio: a) reconocimiento de la pluralidad cultural; b) respeto por la naturaleza y por la esencia cultural de todos grupos sociales; c) defensa de las condiciones ambientales y culturales capaces de promover el bienestar y el desarrollo sustentable. Estos son los puntos focales para la implementación de políticas y directivas para el área cultural y para el campo de la Museología y del patrimonio.

Los cambios en la Museología teórica y aplicada hacen necesario revisar el rol y las responsabilidades de los museos y de los profesionales del

---

<sup>7</sup> Museu e Patrimônio são percebidos, hoje, como instrumentos semióticos, que "se desdobram em todas as direções: dos mundos interiores da percepção humana aos sentidos do corpo; do indivíduo à sociedade; do tangível ao virtual; do local ao global. Poderosas construções simbólicas, fundamentam-se na percepção identitária presente em todos os jogos de memória, sob as mais diferentes formas". SCHEINER, Tereza. Imágenes del No-lugar. Comunicación y los 'Nuevos Patrimonios'. Tesis Doctoral. ECO/UFRJ, 2004 [Trad. de la autora].

campo: estos deben identificar bajo qué perspectivas dichas relaciones deben ser abordadas. Poner en práctica dichas premisas requiere una constante organización y un esfuerzo de renovación teórica y técnica, por parte de los programas de capacitación profesional. Para atender a la perspectiva multicultural, programas de capacitación para museos y el patrimonio deben ser dibujados para grupos específicos de interés, en sus lenguas de origen - y, siempre que posible, con especialistas de los mismos grupos. Ello refuerza la necesidad de que los museos e instituciones nacionales y regionales de patrimonio estimulen el desarrollo de programas de 'training for trainers' (capacitación para profesores), en todas las esferas de la teoría y de la práctica.

Otro reto a alcanzar es la adaptación de las prácticas a los problemas específicos de cada sociedad y/o región, con el desarrollo de alternativas locales para la implementación de las funciones museológicas básicas, sin comprometer la calidad del trabajo. Ayudar a las distintas sociedades a desarrollar una auto-percepción equilibrada y una visión clara de su significación y de su presencia en el planeta puede ser una perspectiva compleja para todos aquellos que aún abordan al patrimonio de modo tradicionalista; pero es un reto totalmente alcanzable cuando los museos abordan a la cultura y al patrimonio de modo plural. El cambio debe darse no solamente en el desempeño de las funciones museológicas sino también en el comportamiento de los profesionales de museos: estos deben adoptar un concepto de democracia que lleve en cuenta, como relevantes, los valores de todos los grupos sociales; y reconocer los derechos esenciales de todos los grupos a su patrimonio simbólico y material.

El respeto a las comunidades como responsables por su patrimonio implicará en un delicado y continuado debate sobre la capacidad de manejo compartido de las evidencias patrimoniales, especialmente en los casos en que dicha responsabilidad es compartida por grupos de diferentes matrices culturales. Encontrar el equilibrio entre ellos puede ser un proceso muy delicado - y, en dichos casos, los museos tendrán que hacer amplio uso de su potencial como agentes de comunicación, ayudando a los miembros de esos grupos a desarrollar nuevas percepciones y abordajes del patrimonio (ecomuseos y museos comunitarios podrán dar un buen ejemplo de cómo tales cuestiones pueden ser abordadas).

Las políticas de desarrollo sustentable exigen un compromiso permanente con la reducción de barreras sociales, económicas y educacionales. No es fácil poner en práctica tales premisas, si consideramos que la práctica museológica permanece aún estrechamente relacionada al modelo del Museo Tradicional - razón por la cual, en muchos países, los museos ocupan todavía una posición de poco destaque en la arena pública. A pesar de los muchos ganhos y del suceso de muchas iniciativas y programas en el área, hay mucho que hacer: en varios países, los códigos de deontología y ética relacionados a museos y al patrimonio hacen aún poca referencia a la inmensa responsabilidad que se debe tener con relación a los procesos naturales y culturales - y ello incluye el respeto a la dignidad humana. Nos cabe acordar aquí que, más de 30 años después del advenimiento de la 'Museología Social', aún están por definirse los padrones éticos que deben pautar las relaciones entre especialistas y comunidades musealizadas.

No se trata de defender a valores comunes en una sociedad globalizada, sino de buscar una verdadera ética museológica - que deberá prevenir perspectivas ilusorias, tratando de situar el verdadero rol de los



museos y del patrimonio en la agenda política, económica y cultural de los distintos grupos sociales. Museos deberán volcarse esencialmente hacia la promoción de procesos de autoestima y de auto-reconocimiento, especialmente en los países en desarrollo, donde las necesidades básicas de las poblaciones no se hallan aún convenientemente atendidas.

El trabajo con la Museología y el patrimonio permite una experiencia vívida e integrativa con distintas matrices culturales, promoviendo una sensibilidad especial que acerca nuestros ojos y mentes de los complejos y ricos ambientes simbólicos constituidos, en el tiempo y en el espacio, por los infinitos movimientos transculturales de las distintas sociedades. Es pues imperativo que los profesionales del campo museológico aprendan a desarrollar proyectos y experiencias compartidos, visando tornar los museos más atractivos para las sociedades de hoy; y ello se hará mediante un manejo inclusivo del patrimonio, que haga interfaces entre las propuestas académicas y los sectores productivos, tornando posible que los planes y las políticas de desarrollo resulten en acciones efectivamente transformadoras y que atiendan a las expectativas y necesidades de las distintas poblaciones.

Las **estrategias de acción** deberán adecuarse a cada categoría de Museo. Museos tradicionales deberán esforzarse para implementar un discurso sintonizado con la ética contemporánea, adoptando un formato organizacional descentrado (estructura en red) y absorbiendo las nuevas especialidades y funciones profesionales; deberán valorar la estructura informal y la inteligencia emocional de sus equipos y abrirse hacia las ideas y propuestas de sus visitantes, reconociendo al público como instancia decisoria. Museos de territorio deben actualizar sus propuestas, percibiendo a las identidades en flujo y reviendo las relaciones posibles de la tríada museo/territorio/sociedad; deben, aún, hacer amplio uso de su inmenso potencial para tornarse 'testimonios de resistencia' contra los aspectos negativos de la globalización y de la vida contemporánea, haciendo lo posible para llamar la atención hacia la importancia del patrimonio integral - especialmente el patrimonio inmaterial. Museos virtuales deben actuar en red del modo más amplio posible, abriendo nuevas perspectivas de relaciones basadas en la creatividad y en la información.

Museos de todas categorías deben asimismo adaptarse a las nuevas demandas del turismo cultural y patrimonial, administrando su imagen pública de modo a tornarse más comprensibles para la sociedad como un todo. Este es un punto estratégico, no apenas para los museos y para el campo patrimonial, sino también para los países donde se encuentran, ya que los museos reflejan el auto-imagen de las sociedades que los crearon y los mantienen. Es importante que los museos sean percibidos no como cosa pre-dada, sino como células, como organismos vivos, en permanente evolución.

#### **4. Museos Inclusivos**

**Museos deben ser, sobretodo, inclusivos** - siempre teniendo en cuenta que ser inclusivo es integrar, abarcar, traer para sí lo que es diferente. Esta es principalmente una cuestión de actitud, más que de recursos materiales. Tornarse inclusivo significa acordar la importancia que cada sociedad atribuye a sus prácticas tradicionales y a su memoria simbólica y material; reconocer y respetar los lazos entre las diferentes comunidades, su territorio geográfico y simbólico y sus formas y productos culturales; tentar definir qué constituye *patrimonio* para cada grupo social; promover la participación y el compartimiento de saberes, responsabilidades y autoridad

sobre los procesos de reconocimiento, definición, musealización y uso de las referencias consideradas 'patrimoniales'; enfatizar la importancia de la imaginación y de la creatividad, asimismo como el carácter emocional del patrimonio; evitar considerar otros grupos como 'menores', 'exóticos', 'étnicos' - o necesitados de 'interpretación' por parte de especialistas extraños a sus raíces culturales; reconocer a las personas como patrimonio, reforzando los perfiles identitarios a nivel local; estimular a los procesos de reapropiación simbólica, eficiente arma contra la exclusión social; comprender al patrimonio no como totalidad, sino como múltiplo - instancia capaz de generar nuevas formas de universalidad y de fraternidad.

En este proceso deberá ser posible reconocer al significado cultural del pasado como instancia de mediación con el presente - algo contenido en el presente, y no algo que ya se ha ido; y también incorporar las nuevas tecnologías, percibiendo al museo como hipertexto, como espacio de posibilidades, abierto a nuevos métodos de documentación, preservación e interpretación de la diversidad. Los métodos para lograrlo deberán incorporar el uso de referencias y símbolos visuales y lingüísticos que sean relevantes para cada grupo social; los ejemplos deberán basarse en lo cotidiano y en el universo simbólico de las comunidades a las que se direcciona cada trabajo.

Se debe aún considerar que **ser inclusivo no es realizar trabajos sobre la diferencia, sino trabajar con el Diferente; no es hablar del Otro, sino dejarlo hablar** - y escuchar lo que tiene a decir; **no es eliminar, sino acentuar la diferencia - y aceptarla**. Es actuar a los museos no como espacios de exhibición de objetos, sino como instancias de posibilidades, capaces de acoger los que se encuentran al margen y ofrecerles un espacio de significación.

Museos inclusivos deben tener profesionales inclusivos, aptos a participar de nuevas experiencias y a ver a las cosas no como parecerían ser, sino como son en realidad; capaces de hacer frente a los cambios sin olvidar a la tradición. Deben asimismo ser inclusivos para con sus profesionales, valorando sus opiniones y experiencia, y teniendo en cuenta sus matrices socioculturales.

**Proponemos una Museología integrativa, que valore la tradición oral sin olvidar el patrimonio material** - y que se aprimore por la experiencia cotidiana. En este contexto, el refuerzo a las identidades culturales tendrá el efecto de un acto libertador, permitiendo a los grupos involucrados elegir cómo hacer uso de su memoria social para promover el auto-desarrollo, participando de la "construcción de un proyecto de futuro en un cuadro de diversidad"<sup>8</sup>.

Museos inclusivos deben ayudar a construir la historia contemporánea, permitiendo un mejor reconocimiento del mosaico cultural e interpretando a la diversidad en un abordaje transcultural; participar del debate cultural, desarrollando programas de estudio, exposiciones y eventos dedicados a las cuestiones multiculturales; y promover un abordaje ético de la historia reciente, en un genuino esfuerzo para obtener un 'protocolo simbólico de comprensión' entre grupos con un histórico de fricciones. Deben aún contribuir para el desarrollo de una nueva percepción de patrimonio, ofreciendo un aporte equilibrado entre el viejo y el nuevo; sumando esfuerzos con las comunidades locales para ampliar la percepción de que museos son para

---

<sup>8</sup> UNESCO/ICOM. Cumbre de Museos de Costa Rica, 1998

personas comunes; actuando como foros abiertos para el debate intercultural; y facilitando nuevas aproximaciones entre las personas y sus realidades.

Desde su creación, el ICOM viene desempeñando un rol de destaque en dichos procesos. Su liderazgo en la promoción de una percepción multicultural y de estrategias inclusivas para museos es ampliamente reconocido y puede ser claramente identificado en sus principales documentos: el Código de Ética para Museos y los Planes Estratégicos. No por acaso, las tres últimas décadas fueron marcadas por una multiplicación de experiencias que refuerzan el rol fundamental de la ética museológica en el desarrollo de acciones que visan mantener en equilibrio los recursos globales, para beneficio de la sociedad humana. A partir de 1989 - y más enfáticamente, desde 1995 - la Organización desarrolló una serie de iniciativas dando prioridad a la diversidad cultural y a la inclusión en los museos. La Fuerza Tarea Transcultural (*Cross Cultural Task Force - CCTF*), creada bajo el impacto de la II Conferencia Mundial para el Desarrollo (Río92), se ha vuelto tema prioritario y viene proponiendo alternativas para ayudar a los museos a trabajar con la diversidad cultural, especialmente en lo que toca a las sociedades nativas. Su misión incluye la lucha contra los estereotipos, el reconocimiento a los derechos y expresiones culturales de los grupos y el estímulo al reconocimiento de los valores plurales, por parte de los especialistas<sup>9</sup>.

El ICOM defiende que los museos deben tornarse progresivamente foros para 'la promoción de las relaciones comunitarias y de la paz'. La énfasis sobre las cuestiones multiculturales se refleja en todas las actividades de la Organización y es sistemáticamente abordada en las últimas Conferencias Generales: *Museos y Diversidad Cultural* (1998); *Administrando el Cambio: museos frente a los desafíos socioeconómicos* (2001); *Museos y el Patrimonio Inmaterial* (2004)<sup>10</sup>. En 2007, la comunidad internacional hizo la crítica al *Museo Universal*, en un abordaje contemporáneo, en escenario de globalización; y la Asamblea General de Museos reforzó la idea de diversidad cultural en cuanto 'patrimonio compartido de la humanidad', enfatizando la necesidad del diálogo intercultural para 'implementar los instrumentos de comunicación multilingüe destinados a reflejar a la diversidad de sus miembros y partners'. En 2010, el tema de la Conferencia General será *Museos para la Armonía Social*.

A partir de 2008, el ICOM adhirió asimismo a una nueva - y brillante -

---

<sup>9</sup> Entre las cuestiones abordadas, el grupo defiende que los museos deben: a) reconocer y reflejar la diversidad cultural; b) explorar a la Museología inclusiva; c) aumentar la percepción sobre las necesidades culturales de las minorías, de las sociedades tradicionales y de las sociedades 'en transición'; d) reconocer a las tendencias homogeneizadoras y universalizantes del discurso cultural; abordar las cuestiones transculturales de forma innovadora; e) realizar experiencias integrativas, pero no asimilacionistas; f) utilizar las redes y el intercambio cultural como herramientas críticas para una comunicación cultural e económica efectiva e para el compartimiento de distintos abordajes. De esta forma, el ICOM propone una alianza entre cultura y desarrollo, asegurándose de que las herramientas de las nuevas tecnologías sean utilizadas para la diversidad cultural y las preocupaciones de las minorías para con su patrimonio.

<sup>10</sup> Los trabajos de esa Conferencia han provocado una profunda reflexión sobre la importancia del lenguaje y del patrimonio simbólico en el mantenimiento y valoración del pluralismo cultural.

iniciativa de inclusión: la **Conferencia Internacional sobre el Museo Inclusivo** (*International Conference on the Inclusive Museum*), evento anual que cataliza los estudios, experiencias y debates sobre el tema, en nivel mundial. En su tercera edición, la Conferencia se ha realizado de 29 de junio al 2 de julio de este año en Istambul, Turquía<sup>11</sup>.

## 5. La experiencia latinoamericana

En sintonía con dichos movimientos, se desarrolla desde 2001, en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro - UNIRIO (RJ, Brasil) un proyecto de investigación denominado Patrimonio, Museología y Sociedades en Transformación: la experiencia latino-americana<sup>12</sup>, que tiene como objetivo investigar las relaciones entre las tendencias contemporáneas de pensamiento y las recientes articulaciones del medio sociocultural en la América Latina, especialmente en lo que toca a los modelos conceptuales de medio ambiente y desarrollo - buscando comprender su influencia sobre el Patrimonio y la Museología. El análisis de las prácticas dichas '*museológicas*' en el continente viene permitiendo identificar los puntos de convergencia y divergencia entre discurso y acción museológica e patrimonial, posibilitando una reflexión sobre los límites y posibilidades de nuestra Museología y sobre su potencial para constituirse en elemento mediador del cambio social, especialmente en lo que toca a los patrimonios locales. Entre las cuestiones abordadas, se estudian las influencias de la globalización cultural en la Museología latinoamericana; las posibilidades de actuación de la Museología en red continental - como práctica, dominio lógico y campo disciplinario; y el uso de los museos latinoamericanos (especialmente los brasileños) como instancias de consagración de identidades, de ideologías específicas, de determinadas prácticas socioculturales y de modelos específicos de desarrollo.

La investigación viene apuntando indicadores de acción que efectivamente pueden contribuir para la comprensión de las relaciones entre teoría y práctica en la Región: entre 2007 y 2009, se han identificado y analizado experiencias de práctica museológica e patrimonial, a partir de matriz de análisis inspirada en autores del ICOFOM (Boylan, 1992; Desvallés, 1994, 1999; Scheiner, 1997, 1999) - con interesantes resultados obtenidos, especialmente en lo que toca a las relaciones entre las teorías sobre el Museo Inclusivo y las prácticas desarrolladas por los museos de la región.

Entre los resultados, se ha revelado la existencia de distintas matrices de práctica museológica en la América Latina, variando del modelo centralizado de gestión, en ámbito federal (Brasil, México, Argentina) a los movimientos de gestión articulada entre países (área Andina). En este contexto, se destacan los casos de prácticas desarrolladas desde la base, de las cuales es ejemplo notable Venezuela (Coro y La Vela). Cabe aún destacar otros interesantes proyectos de inclusión social por medio de la Museología, como los trabajos de Graciela Smilchuk, en México; de Lucia Astudillo, en el

---

<sup>11</sup> Disponible en <<http://onmuseums.com/conference-2010/>>. Asesado en 16.08.2010.

<sup>12</sup> La investigación constituye el desdoblamiento, en Brasil, del proyecto *Patrimonio, Museología, Museos y Sociedades en Transformación: de la Opresión a la Democracia* (Heritage, Museums and Museology for Social, Cultural and Environmental Transition: From Oppression to Democracy) – proyecto permanente de investigación, dirigido por Vinos Sofka y asociado al ICOFOM.

Ecuador; y de Elvira Pereyra, en la Argentina; asimismo como las iniciativas de musealización de favelas realizadas en Brasil, con resultados que se vienen revelando muy positivos. En lo que toca al Brasil, la investigación reveló aún que, de un total de 2.717 museos investigados<sup>13</sup>, 2.013 (74.09%) no poseen instalaciones inclusivas, lo que comprueba que, a pesar del esfuerzo realizado para tornar más inclusivos a los museos brasileños, extendiendo su acción hacia todos los segmentos de la sociedad, de cierta forma las intenciones aún residen en el ámbito del discurso<sup>14</sup>.

En Brasil, las prácticas museológicas necesitan ser pensadas en un contexto que "exige revisión de los modelos que orientaron sus acciones, políticas, modos de comprensión y de hacer" (MORAES, 2006: 103-110). De cierto modo, es ello lo que viene intentado hacer el Estado brasileño, al crear e implementar un conjunto de políticas públicas para el campo, pautadas en una acción direccionada a responder a los anhelos y necesidades de los museos y de sus profesionales. Esas iniciativas nos hacen acordar que el deber ético de los museos es actuar como instancia de representación y preservación de los principales valores culturales de la sociedad humana. Mas, como lo han comprobado los datos de la investigación realizada, dicha colaboración no debe limitarse al diseño de estrategias de utilización de museos o a planes de visitación, sino abarcar una actuación que garantice la comprensión mutua de los conceptos y de las posibilidades y límites éticos del campo, haciendo posible que comunidades de todas matrices socioculturales encuentren espacio, tiempo y alejamiento para considerar cuidadosamente sus necesidades.

Esto incluye la negociación activa y una gran dosis de tolerancia - pero seguramente llevará hacia una acción transformadora, a un paso positivo rumbo al desarrollo y a la armonía social. Compartir para transformar: es lo que deben hacer los profesionales, para actuar efectivamente a los museos como puentes entre culturas - disminuyendo las muchas "fendas entre mundos" de las cuales habla García Canclini.

*Río de Janeiro, agosto 2010*

---

<sup>13</sup> Fuente: Cadastro Nacional de Museus - IBRAM. Datos disponibles *on line*. Asesado en noviembre de 2009.

<sup>14</sup> La investigación reveló aún una flagrante paradoja: al mismo tiempo en que elabora un vigoroso discurso sobre el rol social de los museos, la instancia federal tiene, bajo su responsabilidad, un contingente mínimo de museos adecuadamente equipados para la inclusión (8.72% del total de museos con informaciones disponibilizadas en el Cadastro).

## Resumen

El texto aborda el concepto de *Museo Inclusivo*, asimismo, la importancia de una percepción pluralista de la cultura y defiende el potencial de los museos para operar como nuevos espacios de diálogo intercultural compartiendo, con otros campos disciplinarios, ideas, miradas y experiencias de vida de distintos grupos sociales. Los museos deben actuar como agentes de cambio, apuntando hacia el ejercicio de una práctica profesional responsable. A este proceso se deben incorporar representantes de diferentes sociedades y culturas, no en el ámbito del discurso, sino en la planificación y el desarrollo de estrategias de acción que muestren ser una expresión de la diferencia. Se hace mención especial a la experiencia latinoamericana, donde expertos en el campo de la museología y el patrimonio deben aprender a actuar conjuntamente con los sectores productivos, a fin de desarrollar e implementar políticas y estrategias de acción que efectivamente conduzcan al desarrollo sustentable sin dañar el patrimonio.

**Palabras clave:** Museo. Museología. Sociedad. Patrimonio. Desarrollo. Museo inclusivo.

## REFERENCIAS

- FISCHER, Gustave Nicolas. **Les Domaines de la Psychologie Sociale: le champ du social**. Paris: Bordas, 1990.
- GALLA, Amarewar. Issues for Museums in Post-colonial Societies. **Occasional Papers**, the Commonwealth Association of Museums. Calgary, Bombay, 1993. No. 1, May 1993. p. 1 - 25.
- \_\_\_\_\_. Some challenges for reconciling the past with the future. In: Museums and Indigenous People. **ICOM News**, 2:46, 1993, p. 3-6.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1998. 385 p. il.
- GOODLAND, Robert et al. - *Environmentally Sustainable Economic Development: building on Bruntland*. UNESCO, 1991, 100 p.
- GOODNOW, Catherine, LOHMAN, Jack, BREDEKAMP, Jatti. **Challenge and Transformation: museums in Cape Town and Sidney**. Paris: UNESCO, 2006. 221 p.
- MITCHELL, Roy - *Cultures, Identity and Museums*, in: Museums and Indigenous People. **ICOM News**, 2:46, 1993, 1.
- OEA - Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados. Tomo III. OEA, **Museos y Educación**, 1985. 112 p.
- MORAIS, Nilson Alves de. Museu e Museologia: itinerários e enfrentamentos contemporâneos. In: GORGAS, Mónica R. de, VIEREGG, Hildegard K. (Org.). **Symposium Museology – a field of knowledge: Museology and History. Muséologie – un champs de connaissance: Muséologie et Histoire. Museología – un campo del conocimiento: Museología e Historia**. [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY /ICOFOM (29)]. [ANNUAL MEETING OF ICOFOM LAM (15)]. Alta Gracia, Córdoba, Argentina. October 5-11, 2006. Coord. Mónica Gorgas. Córdoba: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35. 2006. Published by Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa Virrey Liniers on behalf of ICOFOM (ICOM/ International Committee for Museology). Munich, Germany / Alta Gracia, Córdoba, Argentina. 2006. p. 103-110.
- RABERG, Per. Ecology as a Humanistic Discipline – a challenge for museums. In: **The Life Region – the social and cultural ecology of sustainable development**. Umea University.
- SCHEINER, Tereza. **Imagens do não-lugar: comunicação e os 'novos patrimônios'** [Imágenes del No-lugar: comunicación y los 'nuevos patrimonios'] Tesis Doctoral. RJ, ECO/UFRJ, 2004
- \_\_\_\_\_. *Museologia, Turismo y Desarrollo Sustentable*. Paper presented to the UNESCO Consultancy on Heritage and Tourism. Asunción, Paraguay, November 1999.
- \_\_\_\_\_. *Museus e patrimônio natural: alternativas e limites de ação*. [Museos y el patrimonio natural: alternativas y límites de acción] In: **Ciências em Museus**. CNPq, 1990. Vol. 2, p. 9 -15.
- \_\_\_\_\_. *Patrimônio, Museologia e Sociedades em Transformação*. Relatório final de pesquisa submetido ao CNPq [Patrimonio, Museología y Sociedades en Transformación. Relato final de investigación sometido al CNPq]. RJ, PPG-PMUS, noviembre de 2009. 70 p. il. [restrito].
- \_\_\_\_\_. *Por uma abordagem holística de Cultura*. Conferência. [Por un abordaje holístico de la Cultura]. Conferencia magistral. UNIRIO/ CCH, octubre de 1995. No publicada.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. [Antropológica del Espejo: una teoría de la comunicación linear y en red]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 268 p.
- UNESCO - **Documento de Política para el Cambio y el Desarrollo en la Educación Superior**. UNESCO, 1995. 54 p.
- UNITED NATIONS - United Nations Conference on Environment and Development. Agenda 21. Item 9 of the provisional agenda - Adoption of agreements on environment and development. Rio de Janeiro, 3/14 - June 1992.
- \_\_\_\_\_. - ibid. Section III - Strengthening the Role of Major Groups.
- WADDINGTON, D. J. and STOLMAN, J. - *Education in Global Change*. In: **Global Change Newsletter**, 10, June 1992, 3-4.

**PROGRAMA  
II SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN EN MUSEOLOGÍA DE LOS  
PAÍSES DE LENGUA PORTUGUESA Y ESPAÑOLA**

***EL PENSAMIENTO MUSEOLÓGICO CONTEMPORÁNEO***

*Buenos Aires, Argentina, 27 al 30 de septiembre de 2010*

**Comité organizador**

Nelly Decarolis / Gimena Dappiano  
Comité Internacional para la Museología – ICOFOM

Alice Semedo  
Departamento de Ciencias y Técnicas del Patrimonio  
Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, Portugal

Armida Córdoba / Elena Colom / Margaret Sauvé  
Graciela Weisinger / Miguel Chiloteguy  
ICOM Argentina

Maria Marta Bassus  
Museo de Armas de la Nación

**Comité Editorial**

Documentos en portugués  
Alice Semedo - Portugal  
Tereza Scheiner - Brasil

Documentos en español  
Armida Córdoba / Elvira Pereyra Larsen / Carol Vitagliano  
Argentina

**DOMINGO, 26 Septiembre**

12:00 – 18:00

**Inscripción y entrega de credenciales**

ICOM Argentina, Perú 272, 1º piso

17:00 – 19:00

**Reunión Preparatoria del ICOFOM, la Universidad de Oporto y el ICOFOM LAM**

CICOP Sala Maza, Manzana de las Luces, Perú 272 PB

**OPCIONES DE EXCURSIONES - CIRCUITOS TURÍSTICOS**

Feria de San Telmo - Casco Histórico – Espacio de Diseño Casa FOA: La Defensa  
2010



## LUNES, 27 Septiembre

**Aula Magna de la Facultad de Derecho - Universidad de Buenos Aires**  
Av. Figueroa Alcorta 2263

08:30 - 12:30

### **Inscripción y entrega de credenciales**

### **SESIÓN PLENARIA INAUGURAL**

10:00 - 10:45

#### **Apertura Oficial**

Dr. Alberto David Leiva	Museo y Archivo Histórico de la Facultad de Derecho (UBA)
Lic. Gladys Barrios	ICOFOM LAM
Lic. María del Carmen Maza	ICOM Argentina
Lic. Nelly Decarolis	ICOFOM
Prof.Dra. Alice Semedo	Universidad de Oporto, Portugal
Prof. Dra. Tereza Scheiner	Consejo Ejecutivo - ICOM París
Dr. João Batista	Embajada de Portugal

10:45 - 11:15

Pausa café

11:15 - 12:00

#### **Presentación del Seminario**

Prof. Dra. Alice Semedo, Portugal	Universidad de Oporto
Lic. Nelly Decarolis, Argentina	Presidente ICOFOM

12:00 - 13:00

#### **Conferencia magistral**

*Museos inclusivos: pluralidad y diversidad cultural*

Prof. Dra. Tereza Scheiner  
Universidad Federal de Río de Janeiro (UNIRIO), Brasil

13:00 - 14:30

Receso

14:30 - 15:15

#### **Conferencia magistral**

*Una relación fecunda: patrimonio y memorias*

Lic. María Inés Rodríguez Aguilar, Argentina  
Directora del Museo Roca, Argentina

15:15 - 16:15

#### **Conferencia magistral**

Valoración, registro y salvaguarda del patrimonio inmaterial

Arq. María de las Nieves Arias Incollá, Argentina

Presidente

Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP)

16:15 - 17:00

#### **Sesión de fotografía**

17:00

Salida hacia el Museo "Eduardo Sívori"

Paseo de la Infanta 555

17:30 - 18:30

Presentación del Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"  
Directora Arq. Isabel de Larrañaga  
Visita guiada

19:00 - 20:00

Brindis de Bienvenida ofrecida por el ICOFOM con vino y empanadas

20:00

Noche libre

## **MARTES, 28 Septiembre**

### **Centro Cultural Borges**

*Sala "Adolfo Bioy Casares"*

Viamonte 525 - 2° piso – Buenos Aires

### **TEMA I: *Función del museo en el desarrollo ético de la comunidad***

#### **Coordinadores generales**

Olga Nazor, Argentina - Heloisa Helena Costa, Brasil

#### **Relatores**

Verónica Jeria, Argentina - João Teixeira Lopes, Portugal

09:00 - 09:30

#### **Introducción al tema I**

Dra. Heloisa Helena Costa, Brasil

09:30 - 10:00

#### **Conferencia**

*Presentación del Código de Ética: los alcances de su aplicación*

Arq. Graciela Fasulo – Coordinadora General

Federación Argentina de Amigos de Museos (FADAM)

10:00 - 10:30

#### **Conferencia**

*Importancia de los códigos de ética para la preservación del patrimonio*

Lic. Gladys Barrios, Guatemala - Presidente ICOFOM LAM

Subcomité Regional del ICOFOM para América latina y el Caribe

10:30 - 10:45

Pausa café

11:00 - 12:30

#### **Videoconferencia**

**Conferencista:** Prof. Dr. Gianni Vattimo, Italia

**Tema:** Función social del museo en el desarrollo ético de la comunidad

12:30 - 14:00

Receso

### **Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires**

#### **"Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*

Sarmiento 362/64 – Buenos Aires

14:00 – 14:15

Bienvenida del Director Ing. Agustín San Martín

Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires

"Dr. Arturo Jauretche"

**Mesa Redonda tema I (I parte)**

**Coordinadores generales:**

Olga Nazor, Argentina - Heloisa Helena Costa, Brasil

**Relatores:**

Verónica Jeria, Argentina - João Teixeira Lopes, Portugal

14:15 - 14:45

**Subtema 1.1:**

*Marco deontológico: los valores éticos como fundamento de la armonía social*

**Presentación de documentos**

• **La responsabilidad de la museología y el museo en la difusión de los valores éticos**

Carol Vitagliano. Argentina

• **Espacios de arquitectura: la museografía del Museo Judío (Berlin) y del "Russian Jewish Museum of Tolerance" (Moscou)**

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira y José Mauro Matheus Loureiro, Brasil.

**Expositor:** C.E. Ribeiro Silveira

14:45 - 15:15

Debate y conclusiones

15:15 - 15:30

Pausa café

15:30 - 17:00

**Subtema 1.2:**

*La responsabilidad del museo y su compromiso frente a los cambios sociales*

**Presentación de documentos**

• **Museo de la calle, inclusión y armonía social: reflexiones en torno a una metodología para los museos comunitarios**

Ana Maria Dalla Zen, Brasil

• **El Museo como generador de cambios locales y regionales**

Juan Friedrichs – Patricia N. Raffellini – José Adrián Friedrichs - Graciela Susana Buiatti, Argentina.

**Expositor:** J. Friedrichs - P. Raffellini

• **El museo y transformaciones sociales: consideraciones sobre un proyecto de acción afirmativa**

Zita Rosane Possamai, Brasil

• **El museo como esfera de comunicación**

José Augusto dos Santos Alves, Portugal

• **Museo de imágenes del inconsciente: acciones, desafíos y potencialidades para la transformación social**

Eurípedes G. da Cruz Júnior y Lena Vânia Ribeiro Pinheiro, Brasil.

**Expositor:** Eurípedes G. da Cruz Júnior

• **Impactos sociales: qué visiones y qué valores? Presentación del proyecto de investigación**

Alice Semedo y Inês Ferreira, Portugal

17:00 - 17:30

Debate y conclusiones

17:30

Tarde libre

Visitas guiadas a elección

Circuitos museales (ver anexo)

Museo de Arte Latinoamericano (MALBA)  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Museo Nacional de Arte Decorativo  
Museo Fernández Blanco  
Puerto Madero: Fundación Fortabat  
Espacio de Arte Fundación OSDE

### **MIÉRCOLES, 29 Septiembre**

#### **Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*  
*Sarmiento 362/64 – Buenos Aires*

#### **TEMA II: Museos inclusivos: pluralidad y diversidad cultural Coordinadores generales**

Elvira Pereyra Larsen, Argentina - Alice Semedo, Portugal

#### **Relatores**

Analia Fernanda Gómez, Argentina - Maria Josiane Vieira, Brasil

09:00 - 09:30

#### **Introducción tema II**

#### ***Belleza y saber: exposición, educación y recepción***

Dras. Marília Xavier Cury y Carla Gibertoni Carneiro, Brasil.

#### **Mesa Redonda tema II (I parte)**

09:30 – 10:00

#### **Subtema 2.1: *El multiculturalismo: su representación y accesibilidad***

#### **Presentación de documentos**

- **Representación y biografía de objetos votivos**

Bianca Goncalves de Souza y Eduardo Murguía, Brasil.

**Expositor:** Bianca Goncalves de Souza

- ***Programa Aceleración del Crecimiento y el Museo de Favela: museos, políticas públicas e inclusión social***

Camila Moraes, Brasil

10:00 – 10:30

Debate y conclusiones

10:30 - 10:45

Pausa café

10:45 - 12:15

#### **Subtema 2.2: *Museo como espacio provocativo e instrumento de cambio***

#### **Presentación de documentos**

- ***La sociedad y los museos se transforman buscando equilibrar la compleja relación espacio, tiempo, responsabilidad del museo y participación del público: el caso del Museo Rodin en Bahía***

Heloisa Helena Costa, Brasil

- ***Museos y espacios educativos de intervención prioritaria: un triple juego***

João Teixeira Lopes, Portugal

- **Museos antropológicos en la contemporaneidad: perfil, perspectivas y nuevos desafíos**

Camilo de Mello Vasconcellos, Brasil

- **Nuevas propuestas y desafíos de las mediaciones culturales en museos virtuales**

Bruno Cesar Rodrigues y Giulia Crippa, Brasil.

**Expositor:** Bruno Cesar Rodrigues

- **Museos y públicos con deficiencia visual: un caso de estudio en el centro de Arte Moderno de Lisboa**

Patrícia Roque Martins, Portugal

12:15 - 12:45

Debate y conclusiones

12:45 - 14:00

Receso

### **TEMA III: Investigación y preservación del patrimonio inmaterial**

#### **Coordinadores generales**

Carol Vitagliano, Argentina - Camilo de Mello Vasconcellos, Brasil

#### **Relatores**

Patricia Noemi Raffellini, Argentina - José Augusto dos Santos Alves, Portugal

14:15 - 14:30

#### **Introducción tema III**

Dra. Lucía Astudillo, Ecuador

#### **Mesa Redonda tema III (I parte)**

14:30 - 15:00

**Subtema 3.1:** *La influencia del patrimonio inmaterial en la vida cotidiana*

#### **Presentación de documentos**

- **Pensar el patrimonio y las identidades entre palabras, historias y oficios**

Mariano Giosa, Olga Bartolomé y Romina Osuna, Argentina

**Expositor:** Mariano Giosa

- **Linzungu – Tratado de deberes y derechos**

Maria Arminda Miranda y Maria do Rosário Martins - Portugal

15:00 - 15:30

Debate y conclusiones

15:30 - 15:45

Pausa café

15:45 - 16:15

#### **Subtema 3.2:**

*Estrategias para la promoción y protección del patrimonio inmaterial*

#### **Presentación de documentos**

- **Caminos de los museos: Investigación y divulgación del conocimiento museal en Río Grande Do Sul**

Ana Maria Dalla Zen, Lucas Antonio Morates, Thiago Silva de Araújo, Brasil.

**Expositor:** Lucas Antonio Morates, Thiago Silva de Araújo

• **Identidad italiana y memoria de la inmigración:  
estudio de museos de la Serra Gaúcha.**

Beatriz Veroneze Stigliano, Patricia Kreuzburg Marques y Pedro de Alcântara Bittencourt César, Brasil. Expositor: B. Stigliano y P. Bittencourt César

16:15 - 16:45

Debate y conclusiones

17:00 - 19:00

**Recorrido por la Av. de Mayo**

Actividad opcional

Visita a la Academia Nacional del Tango y clase de tango

\$50.- por persona (pesos argentinos)

*Av. de Mayo 833- Buenos Aires*

21:00

Noche libre

**JUEVES, 30 Septiembre**

**SESIONES PARALELAS**

09:00 - 12:30

**Mesas redondas - Tema I, II, III (II parte)**

**Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires  
"Dr. Arturo Jauretche"**

*Tema I: Función del museo en el desarrollo ético de la comunidad*

**Espacio de Arte Fundación OSDE**

*Tema II: Museos inclusivos: pluralidad y diversidad cultural*

**Fundación Centro de Estudos Brasileiros - FUNCEB**

*Tema III: Investigación y preservación del patrimonio inmaterial*

**Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires  
"Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*

*Sarmiento 362/64 – Buenos Aires*

**Mesa Redonda tema I (II parte)**

*Función del museo en el desarrollo ético de la comunidad*

**Coordinadores generales**

Olga Nator, Argentina - Heloisa Helena Costa, Brasil

**Relatores**

Verónica Jeria, Argentina - João Teixeira Lopes, Portugal

09:00 - 09:30

**Subtema 1.1:**

*Marco deontológico: los valores éticos como fundamento de la armonía social*

**Presentación de documentos**

• **Sobre el Museo de la Paz**

Marcelo Sá de Sousa, Brasil

09:30 - 09:45

Pausa café

09:45 - 10:45

**Subtema 1.2:**

*La responsabilidad del museo y su compromiso frente a los cambios sociales*

**Presentación de documentos**

- **Ascenso, decadencia y reinención de un museo: el Museo de Arte Popular (1948-2010)**

Maria de Barthez, Portugal

- **Retablo del altar mayor de la Iglesia de Santa Ana: Memoria de Belém del siglo XVIII**

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy, Brasil

- **Proyección social del Museo de Historia de Jalapa, Guatemala**

Mynor Carrera Mejía, Guatemala

11:00 - 11:30

Debate y conclusiones

11:45 - 13:00

Receso

**Espacio de Arte Fundación OSDE**

Suipacha 658 - 1er piso – Buenos Aires

09:00 – 09:15

Palabras de bienvenida

**Mesa Redonda tema II (II parte)**

*Museos inclusivos: pluralidad y diversidad cultural*

**Coordinadores generales**

Elvira Pereyra Larsen, Argentina - Alice Semedo, Portugal

**Relatores**

Anaía Fernanda Gómez, Argentina - Maria Josiane Vieira, Brasil

09:15 - 10:00

**Subtema 2.1:** *El multiculturalismo: su representación y accesibilidad*

**Presentación de documentos**

- **Museo, inclusión social y personas con deficiencia visual**

Diana Farjalla Correia Lima e Ana F. Berquó Carneiro Ferreira, Brasil.

- **Circuitos, instituciones y globalización del arte**

Diego Salcedo Fidalgo, Colombia

- **Accesibilidad y sensorialidad en las ambientaciones museales brasileñas**

Alice Brasileiro, Cristiane Rose Duarte y Regina Cohen, Brasil

**Expositor:** Regina Cohen

10:00 - 10:30

Debate y conclusiones

10:30 - 10:45

Pausa café

10:45 - 12:00

**Subtema 2.2:** *Museo como espacio provocativo e instrumento de cambio*

## Presentación de documentos

- **Emprendimiento del Museo como acto creativo: Museo de Arte de San Pablo – génesis y espacio en la museología brasileira**

Emerson Ribeiro Castillo, Brasil

- **Procesos museales de inclusión: búsqueda de una teorización sobre las acciones inclusivas en los museos y sus perspectivas de transformación social**

Luciana Conrado Martins y Manuelina Maria Duarte Cândido, Brasil

- **Desafíos de la arquitectura de museos adaptada al medio ambiente**

Marina Byrro Ribeiro, Brasil

- **O Espaço COPPE Miguel de Simoni na discussão entre museus e centros de ciência.**

Michele Lima Gonçalves y Moema Vergara, Brasil.

**Expositor:** Michele Lima Gonçalves

- **Museo y diversidad cultural en la Amazonia: una mirada sobre el juego indígena como objeto de educación intercultural**

Arlete Sandra Baubier y Maria Amélia Reis, Brasil.

- **Museos locales promotores del trabajo en red**

María Ytati Valle, Argentina

12:00 - 12:30

Debate y conclusiones

12:30 - 13:30

Receso

## Fundación Centro de Estudos Brasileiros - FUNCEB

Esmeralda 965 – Buenos Aires

09:00 – 09:15

Palabras de bienvenida

### Mesa Redonda tema III (II parte)

*Investigación y preservación del patrimonio inmaterial*

#### Coordinadores generales

Carol Vitagliano, Argentina – Camilo de Mello Vasconcellos, Brasil

#### Relatores

Patricia Noemi Raffellini, Argentina - José Augusto dos Santos Alves, Portugal

09:15 - 09:45

**Subtema 3.1:** *La influencia del patrimonio inmaterial en la vida cotidiana*

## Presentación de documentos

- **El cancionero popular en la inmigración italiana**

Cleodes Maria Piazza, Julio Ribeiro y Patrícia Pereira Porto, Brasil.

**Expositor:** Patrícia Pereira Porto

- **Pajelança, el medio ambiente y lo cotidiano: interacción de los Pajés con la naturaleza**

Cachieira do Arari / PA Karla Damasceno de Oliveira y Luiz Borges, Brasil

**Expositor:** Karla Damasceno de Oliveira



09:45 - 10:00

Pausa café

10:00 - 11:30

**Subtema 3.2:**

*Estrategias para la promoción y protección del patrimonio inmaterial*

**Presentación de documentos**

• **Programa sala del artista popular**

Elizabeth Pougy, Brasil

• **Más allá de los muros de los museos:**

**preservación del paisaje cultural en el área de Denpasa (Santa Bárbara do Pará)**

María do Socorro Reis Lima, Brasil

• **Rutas culturales de la inmigración italiana: museos memoriales al aire libre**

Daniela Caon, Jéssica de Sousa Monteiro, Michele Zorzi Baptista,  
Pedro de Alcântara Bittencourt César e Raquel Marcon, Brasil.

**Expositor:** Pedro de Alcântara Bittencourt César

• **Entre el Samba de Roda del Recôncavo de Bahía y la Congada del Centro-Oeste: dos momentos de la preservación del patrimonio inmaterial brasileiro**

Ana Karina Rocha de Oliveira, Archimedes Ribas Amazonas, Rita da Cássia Silva Doria, Brasil

11:30 - 12:00

Debate y conclusiones

12:00 - 13:30

Receso

**Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires  
"Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*

*Sarmiento 362/64 – Buenos Aires*

13:30 - 15:00

**Sesión Plenaria de Clausura**

Lectura de conclusiones para aprobación de la Asamblea Plenaria

15:00 - 16:00

**Palabras de despedida**

Autoridades nacionales e internacionales

**Entrega de certificados**

17:00

**Salida en ómnibus para el Barrio de La Boca**

Paseo a orillas del Riachuelo y Caminito - Fundación Proa

17:30 - 18:30

Presentación del Museo de Bellas Artes de La Boca "Quinquela Martín"

*Av. Pedro de Mendoza 1835*

Directora Dra. María Sábato

Visita guiada

18:30 - 19:30

Cóctel de despedida - Concierto de piano y violín en el museo

**OBSERVACION:**

**Los posters estarán expuestos en el Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Arturo Jauretche".**

## II SEMINARIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA

### O PENSAMENTO MUSEOLÓGICO CONTEMPORÂNEO

*Buenos Aires, Argentina, 27 a 30 de Setembro de 2010*

#### **Comissão organizadora**

Nelly Decarolis / Gimena Dappiano  
Comité Internacional para la Museología – ICOFOM

Alice Semedo  
Departamento de Ciencias y Técnicas del Patrimonio  
Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, Portugal

Armida Córdoba / Elena Colom / Margaret Sauvé  
Graciela Weisinger / Miguel ChiloteGuy  
ICOM Argentina

Maria Marta Bassus  
Museo de Armas de la Nación

#### **Comissão editorial**

Documentos em Português  
Alice Semedo - Portugal  
Tereza Scheiner - Brasil

Documentos em Espanhol  
Armida Córdoba / Elvira Pereyra Larsen / Carol Vitagliano  
Argentina

#### **PROGRAMA**

##### **DOMINGO, 26 de Setembro**

12:00 – 18:00

##### **Inscrição e credenciação dos participantes**

ICOM Argentina, Perú 272, 1º piso

17:00 – 19:00

##### **Reunião Preparatória do ICOFOM, a Universidade do Porto e o ICOFOM LAM**

CICOP *Sala Maza*, Manzana de las Luces, Perú 272 PB

##### **OPÇÕES DE VISITAS – CIRCUITOS TURÍSTICOS**

San Telmo - Zona Histórica – Espacio de Diseño Casa FOA: La Defensa 2010

##### **SEGUNDA-FEIRA, 27 de Setembro**

##### **Aula Magna da Faculdade de Direito – Universidade de Buenos Aires**

*Av. Figueroa Alcorta 2263 – Buenos Aires*

08:30 – 12:30

##### **Inscrição e credenciação dos participantes**

## SESSÃO PLENÁRIA INAUGURAL

10:00 – 10:45

### Abertura Oficial

Dr. Alberto David Leiva	Museo y Archivo Histórico de la Facultad de Derecho (UBA)
Lic. Gladys Barrios	ICOFOM LAM
Lic. María del Carmen Maza	ICOM Argentina
Lic. Nelly Decarolis	ICOFOM
Prof. Dra. Alice Semedo	Universidade do Porto, Portugal
Prof. Dra. Tereza Scheiner	Conselho Executivo - ICOM Paris
Dr. João Baptista	Embaixada de Portugal

10:45 – 11:15

Pausa para café

11:15 – 12:00

### Apresentação do Seminário

Prof. Dra. Alice Semedo, Portugal	Universidade do Porto
Lic. Nelly Decarolis, Argentina	Presidente ICOFOM

12:00 – 13:00

### Conferência magistral

*Museus inclusivos: pluralidade e diversidade cultural*

Prof. Dra. Tereza Scheiner  
Universidade Federal de Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

13:00 – 14:30

Almoço

14:30 – 15:15

### Conferência magistral

*Uma relação fecunda: património e memórias*

Lic. María Inés Rodríguez Aguilar  
Directora del Museo Roca, Argentina

15:15 – 16:15

### Conferência magistral

*Valoración, registro y salvaguarda del patrimonio inmaterial*

Arq. María de las Nieves Arias Incollá, Argentina  
Presidente Centro Internacional para la Conservação do Património (CICOP)

16:15 – 17:00

### Sessão de fotografia

17:00

### Saída para o Museu “Eduardo Sívori”

*Paseo de la Infanta 555*

17:30 – 18:30

Apresentação do Museu de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”

Directora Arq. Isabel de Larrañaga  
Visita guiada

19:00 – 20:00

Cocktail de boas-vindas oferecido pelo ICOFOM

20:00

Noite livre

## TERÇA-FEIRA, 28 de Setembro

### **Centro Cultural Borges**

*Sala "Adolfo Bioy Casares"*

*Viamonte 525 - 2º piso – Buenos Aires*

### **TEMA I: Função do museu no desenvolvimento ético da comunidade**

#### **Coordenadores gerais**

Olga Nazor, Argentina – Heloisa Helena Costa, Brasil

#### **Relatores**

Verónica Jeria, Argentina – João Teixeira Lopes, Portugal

09:00 – 09:30

#### **Introdução ao tema I**

Dra. Heloisa Helena Costa, Brasil

09:30 – 10:00

#### **Conferência**

*Presentación del Código de Ética: los alcances de su aplicación*

Arq. Graciela Fasulo, Coordinadora Geral

Federación Argentina de Amigos de Museos (FADAM)

10:00 – 10:30

#### **Conferência**

*Importancia de los códigos de ética para la preservación del patrimonio*

Lic. Gladys Barrios, Guatemala - Presidente ICOFOM LAM

Subcomité Regional del ICOFOM para América latina y el Caribe

10:30 – 10:45

Pausa para café

11:00 – 12:30

#### **Videoconferência**

**Conferencista:** Prof. Dr. Gianni Vattimo, Italia

**Tema:** Função social do museu no desenvolvimento ético da comunidade

12:30 – 14:00

Almoço

### **Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*

*Sarmiento 362/64 – Buenos Aires*

14:00 – 14:15

Palavras de boas-vindas do Director do Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Arturo Jauretche"

#### **Mesa Redonda tema I (I parte)**

#### **Coordenadores gerais**

Olga Nazor, Argentina – Heloisa Helena Costa, Brasil

#### **Relatores**

Verónica Jeria, Argentina – João Teixeira Lopes, Portugal

14:15 – 14:45

#### **Subtema 1.1:**

*Marco deontológico: os valores éticos como fundamento da harmonia social*

## **Apresentação de documentos**

- ***La responsabilidad de la museología y el museo en la difusión de los valores éticos***

Carol Vitagliano, Argentina

- ***Espaços na arquitectura: a museografia do museu judaico (Berlim) e do “Russian Jewish Museum of Tolerance” (Moscou)***

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira e José Mauro Matheus Loureiro, Brasil.

**Apresentação:** C.E. Ribeiro Silveira

14:45 – 15:15

Debate e conclusões

15:15 – 15:30

Pausa para café

15:30 – 17:00

### **Subtema 1.2:**

*A responsabilidade do museu e o seu compromisso frente às mudanças sociais*

## **Apresentação de documentos**

- ***Museu de rua, inclusão e harmonia social: reflexões em torno de uma metodologia para museus comunitários***

Ana Maria Dalla Zen, Brasil

- ***El Museo como generador de cambios locales y regionales***

Juan Friedrichs - Patricia N. Raffellini – José Adrián Friedrichs

Graciela Susana Buiatti, Argentina.

**Apresentação:** J. Friedrichs – P. Raffellini

- ***O museu e as transformações sociais: considerações sobre um projeto de ação afirmativa***

Zita Rosane Possamai, Brasil

- ***O museu como esfera de comunicação***

José Augusto dos Santos Alves, Portugal

- ***Museu de imagens do inconsciente: ações, desafios e potencialidades para a transformação social***

Eurípedes G. da Cruz Júnior e Lena Vânia Ribeiro Pinheiro, Brasil.

**Apresentação:** Eurípedes G. da Cruz Júnior

- ***Impactos sociais: que visões e que valores? Apresentação de projecto de investigação***

Alice Semedo e Inês Ferreira, Portugal.

17:00 – 17:30

Debate e conclusões

17:30

Tarde livre

Visitas guiadas (a seleccionar)

Circuitos museológicos (ver anexo)

Museo de Arte Latinoamericano (MALBA)

Museo Nacional de Bellas Artes

Museo Nacional de Arte Decorativo

Museo Fernández Blanco  
Puerto Madero: Fundación Fortabat  
Espacio de Arte Fundación OSDE

#### **Quarta-feira, 29 de Setembro**

#### **Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*  
Sarmiento 362/64 – Buenos Aires

**TEMA II: *Museus inclusivos: pluralidade e diversidade cultural***

#### **Coordenadores gerais**

Elvira Pereyra Larsen, Argentina – Alice Semedo, Portugal

#### **Relatores**

Analía Fernanda Gómez, Argentina – Maria Josiane Vieira, Brasil

09:00 – 09:30

#### **Introdução tema II**

*Beleza e saber: exposição, educação e recepção*

Dras. Marília Xavier Cury e Carla Gibertoni Carneiro, Brasil.

#### **Mesa Redonda tema II (I parte)**

09:30 – 10:00

**Subtema 2.1: *O multiculturalismo: a sua representação e acessibilidade***

#### **Apresentação de documentos**

- **Representação e biografia de objectos votivos**

Bianca Gonçalves de Souza e Eduardo Murguia, Brasil.

**Apresentação:** Bianca Goncalves de Souza

- ***Programa de Aceleração do Crescimento e o Museu de Favela: museus, políticas públicas e inclusão social***

Camila Moraes, Brasil

10:00 – 10:30

Debate e conclusões

10:30 – 10:45

Pausa para café

10:45 – 12:15

**Subtema 2.2: *Museu como espaço provocador e instrumento de mudança***

#### **Apresentação de documentos**

- ***A sociedade e os museus se transformam, buscando equilibrar a complexa relação entre espaço, tempo, responsabilidade do museu e participação do público: o caso do Museu Rodin na Bahia***

Heloisa Helena Costa, Brasil

- ***Museus e territórios educativos de intervenção prioritária: um triplo jogo***

João Teixeira Lopes, Portugal

• **Museus Antropológicos na contemporaneidade: perfil, perspectivas e novos desafios**

Camilo de Mello Vasconcellos, Brasil

• **Novas propostas e desafios das mediações culturais em museus virtuais**

Bruno César Rodrigues e Giulia Crippa, Brasil. Apresentação:: Bruno César Rodrigues

• **Museus e Públicos com deficiência visual: um estudo de caso no Centro de Arte Moderna de Lisboa**

Patrícia Roque Martins, Portugal

12:15 – 12:45

Debate e conclusões

12:45 – 14:00

Almoço

**TEMA III: Investigação e preservação do património imaterial**

**Coordenadores gerais**

Carol Vitagliano, Argentina – Camilo de Mello Vasconcellos, Brasil

**Relatores**

Patricia Noemi Raffellini, Argentina – José Augusto dos Santos Alves, Portugal

14:15 – 14:30

**Introdução tema III**

Dra. Lucía Astudillo, Ecuador

**Mesa Redonda tema III (I parte)**

14:30 – 15:00

**Subtema 3.1: A influência do património imaterial na vida quotidiana**

**Apresentação de documentos**

• **Pensar el patrimonio y las identidades entre palabras, historias y oficios**

Mariano Giosa, Olga Bartolomé e Romina Osuna, Argentina.

**Apresentação:** Mariano Giosa

• **Linzungu – Tratado de deveres e direitos**

Maria Arminda Miranda e Maria do Rosário Martins – Portugal

15:00 – 15:30

Conclusões e debate

15:30 – 15:45

Pausa para café

15:45 – 16:15

**Subtema 3.2:**

*Estratégias para a promoção e protecção do património imaterial*

**Apresentação de documentos**

• **Caminhos dos museus: Pesquisa e divulgação do conhecimento museal no Rio Grande do Sul**

Ana Maria Dalla Zen, Lucas Antonio Morates, Thiago Silva de Araújo, Brasil.

**Apresentação:** L. Morates, T. Silva de Araújo



• **Identidade italiana e memória da imigração:  
estudo de museus da Serra Gaúcha**

Beatriz Veroneze Stigliano, Patricia Kreuzburg Marques e  
Pedro de Alcântara Bittencourt César, Brasil.

**Apresentação:** B. Stigliano e P. Bittencourt César

16:15 – 16:45

Debate e conclusões

17:00 – 19:00

**Passeio pela Av. de Mayo**

*Actividad opcional*

Visita guiada Academia Nacional del Tango e Aula de tango

\$50.- por participante (pesos argentinos)

(consumo da responsabilidade dos participantes)

Av. de Mayo 833 – Buenos Aires

21:00

Noite livre

**Quinta-feira, 30 Setembro**

**SESSÕES PARALELAS**

09:00 – 12:30

**Mesas redondas – Tema I, II, III (II parte)**

**Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires  
"Dr. Arturo Jauretche"**

**Tema I:** *Função do museu no desenvolvimento ético da comunidade*

**Espacio de Arte Fundación OSDE**

**Tema II:** Museus inclusivos: pluralidade e diversidade cultural

**Fundación Centro de Estudos Brasileiros – FUNCEB**

**Tema III:** *Investigação e preservação do património imaterial*

**Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires  
"Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*

*Sarmiento 362/64 – Buenos Aires*

**Mesa Redonda tema I (II parte)**

*Função do museu no desenvolvimento ético da comunidade*

**Coordenadores gerais**

Olga Nazor, Argentina – Heloisa Helena Costa, Brasil

**Relatores**

Verónica Jeria, Argentina – João Teixeira Lopes, Portugal

09:00 – 09:30

**Subtema 1.1:**

*Marco deontológico: os valores éticos como fundamento da harmonia social*

**Apresentação de documentos**

• **Sobre o Museu da Paz**

Marcelo Sá de Sousa, Brasil

09:30 – 09:45  
Pausa para café

09:45 – 10:45

**Subtema 1.2:**

*A responsabilidade do museu e o seu compromisso face às mudanças sociais*

**Apresentação de documentos**

• **Ascensão, decadência e reinvenção de um museu:  
o Museu de Arte Popular (1948-2010)**

Maria de Barthez, Portugal

• **Retábulo do altar-mor da Igreja de Sant'Ana:  
Memória de Belém do século XVIII**

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy, Brasil

• **Proyección social del Museo de Historia de Jalapa, Guatemala**

Mynor Carrera Mejía, Guatemala

11:00 – 11:30

Debate e conclusões

11:45 – 13:00

Almoço

**Espacio de Arte Fundación OSDE**

*Suipacha 658 - 1er piso- Buenos Aires*

09:00 – 09:15

Palavras de boas-vindas

**Mesa Redonda tema II (II parte)**

**Museus inclusivos: pluralidade e diversidade cultural**

**Coordenadores gerais**

Elvira Pereyra Larsen, Argentina – Alice Semedo, Portugal

**Relatores**

Analia Fernanda Gómez, Argentina – Maria Josiane Vieira, Brasil

09:15 – 10:00

**Subtema 2.1: O multiculturalismo: a sua representação e acessibilidade**

**Apresentação de documentos**

• **Museu, inclusão social e pessoa com deficiência visual**

Diana Farjalla Correia Lima e Ana F. Berquó Carneiro Ferreira, Brasil.

• **Circuitos, instituciones y globalización del arte**

Diego Salcedo Fidalgo, Colômbia

• **Acessibilidade e Sensorialidade nas Ambiências Museais Brasileiras**

Alice Brasileiro, Cristiane Rose Duarte e Regina Cohen, Brasil.

**Apresentação:** Regina Cohen

10:00 – 10:30

Debate e conclusões

10:30 – 10:45

Pausa para café

10:45 – 12:00

**Subtema 2.2:** *Museu como espaço provocativo e instrumento de mudança*

**Apresentação de documentos**

- **Abordagens do Museu como ato criativo: Museu de Arte de São Paulo – gênese e lugar na museologia brasileira**  
Emerson Ribeiro Castillo, Brasil
- **Processos de inclusão museais: em busca de uma teorização sobre as ações inclusivas nos museus e suas perspectivas de transformação social**  
Luciana Conrado Martins e Manuelina Maria Duarte Cândido, Brasil
- **Desafios da arquitetura de museos adaptada ao meio ambiente**  
Marina Byrro Ribeiro, Brasil
- **O Espaço COPPE Miguel de Simoni na discussão entre museus e centros de ciência.**  
Michele Lima Gonçalves e Moema Vergara, Brasil. Apresentação: M. Gonçalves
- **Museu e a diversidade cultural na Amazônia: um olhar sobre o brinquedo indígena como objeto de educação intercultural**  
Arlete Sandra Baubier e Maria Amélia Reis, Brasil.
- **Museos locales promotores del trabajo en red**  
María Ytati Valle, Argentina

12:00 – 12:30

Debate e conclusões

12:30 – 13:30

Almoço

**Fundación Centro de Estudos Brasileiros - FUNCEB**

*Esmeralda 965*

09:00 – 09:15

**Palavras de boas-vindas**

**Mesa Redonda tema III (II parte)**

*Investigação e preservação do património imaterial*

**Coordenadores gerais**

Carol Vitagliano, Argentina – Camilo de Mello Vasconcellos, Brasil

**Relatores**

Patricia Noemi Raffellini, Argentina – José Augusto dos Santos Alves, Portugal

09:15 – 09:45

**Subtema 3.1:** *A influência do património imaterial na vida quotidiana*

**Apresentação de documentos**

- **O cancioneiro popular na imigração italiana**  
Cleodes Maria Piazza Júlio Ribeiro e Patrícia Pereira Porto, Brasil.  
**Apresentação:** Patrícia Pereira Porto
- **Pajelança, meio ambiente e cotidiano: interação dos Pajés com a natureza**  
Cachieira do Arari / PA Karla Damasceno de Oliveira e Luiz Borges, Brasil.  
**Apresentação:** Karla Damasceno de Oliveira

09:45 – 10:00

Pausa para café

10:00 – 11:30

**Subtema 3.2:**

*Estratégias para a promoção e protecção do património imaterial*

**Apresentação de documentos**

• **Programa sala do artista popular**

Elizabeth Pougy, Brasil

• **Além dos muros dos museus:**

**preservação de paisagem cultural na área da Denpasa (Santa Bárbara do Pará)**

Maria do Socorro Reis Lima, Brasil

• **Roteiros culturais da migração italiana: museus memoriais ao ar livre**

Daniela Caon, Jéssica de Sousa Monteiro, Michele Zorzi Baptista,  
Pedro de Alcântara Bittencourt César e Raquel Marcon, Brasil.

**Apresentação:** Pedro de Alcântara Bittencourt César

• **Entre o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia e a Congada do Centro-Oeste:**

**dois momentos da preservação do patrimônio imaterial brasileiro**

Ana Karina Rocha de Oliveira, Archimedes Ribas Amazonas, Rita da Cássia Silva Doria, Brasil

11:30 – 12:00

Debate e conclusões

12:00 – 13:30

Almoço

**Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires**

**"Dr. Arturo Jauretche"**

*Aula Magna "Alberto de Paula"*

*Sarmiento 362/64 – Buenos Aires*

13:30 – 15:00

**Sessão Plenária de Encerramento**

Leitura de conclusões para aprovação da Assembleia Plenária

15:00 – 16:00

**Palavras de despedida**

Autoridades nacionais e internacionais

**Entrega de certificados**

17:00

**Saída em ônibus para o Barrio de La Boca**

Passeio ao longo das margens de Riachuelo e Caminito – Fundación Proa

17:30 – 18:30

Apresentação do Museo de Bellas Artes de La Boca "Quinquela Martín"

Av. Pedro de Mendoza 1835

Directora Dra. Maria Sábato

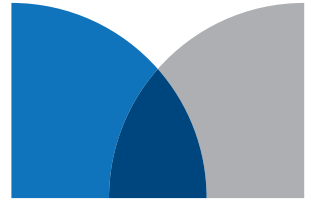
Visita guiada

18:30 – 19:30

Cocktail de despedida – Concerto de piano e violino no museu

**OBSERVAÇÃO:**

**os posters estarão expostos no Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Arturo Jauretche".**



# DECLARACION DE BUENOS AIRES

## DECLARACIÓN DE BUENOS AIRES

En la ciudad de Buenos Aires, República Argentina, a los 27 días del mes de septiembre de 2010, los asistentes al “II Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española”, organizado por la Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, Portugal, en forma conjunta con el Consejo Internacional de Museos (ICOM), el Comité Internacional para la Museología (ICOM/ICOFOM), el ICOM Portugal, el ICOM Argentina y el Subcomité Regional del ICOFOM para América latina y el Caribe (ICOFOM LAM), agradecen a todos aquellos que en forma institucional y/o individual colaboraron en la realización de este Seminario. Destacan, asimismo, la trascendencia que reviste la participación de representantes de museos, universidades e instituciones culturales afines de Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, España, Guatemala, Portugal y Venezuela para debatir el tema “El pensamiento museológico contemporáneo en los países de lengua portuguesa y española”. Expresan que, dentro del marco de los principios enunciados, fueron constituidas tres comisiones de trabajo que identificaron, debatieron y evaluaron los siguientes temas y subtemas:

### **Tema 1:**

#### **Función del museo en el desarrollo ético de la comunidad**

- 1.1 Marco deontológico: los valores éticos como fundamento de la armonía social
- 1.2 La responsabilidad del museo y su compromiso frente a los cambios sociales

### **Tema 2:**

#### **Museos inclusivos: pluralidad y diversidad cultural**

- 2.1 El multiculturalismo: su representación y accesibilidad
- 2.2 El museo como espacio provocativo e instrumento de cambio

### **Tema 3:**

#### **Investigación y preservación del patrimonio inmaterial**

- 3.1: La influencia del patrimonio inmaterial en la vida cotidiana
- 3.2: Estrategias para la promoción y protección del patrimonio inmaterial

En este contexto, manifiestan que las conclusiones presentadas a continuación constituyen una síntesis del pensamiento museológico contemporáneo en relación con los temas abordados. Las mismas, dadas a conocer en Asamblea Plenaria el 28 de septiembre de 2010, serán difundidas en los principales foros internacionales del ICOM y del ICOFOM, de la Universidad de Oporto y del ICOFOM LAM bajo el nombre de “Declaración de Buenos Aires”.

## TEMA 1 FUNCIÓN DEL MUSEO EN EL DESARROLLO ÉTICO DE LA COMUNIDAD

**Coordinadores:**  
**Olga Nazor - Argentina - Heloisa Helena Costa - Brasil**

**Relatores:**  
**Verónica Jeria - Argentina - João Teixeira Lopes - Portugal**

### **Marco Teórico**

Los museos son entidades reconocidas institucionalmente en tanto espacios de representación de los valores simbólicos de su sociedad de pertenencia. Por lo tanto, se hace necesario realizar una profunda reflexión ética en torno al concepto de desarrollo humano para impregnar de sensatez los programas políticos, los planes de reformas estructurales y los cambios de actitud moral de las personas a efectos de lograr una mayor armonía social entre los pueblos. Asimismo, reflexionar sobre los múltiples problemas generados por la problemática de la exclusión y la inclusión social, en sus diversas alternativas, en los museos de las regiones de habla portuguesa y española.

### **Considerando**

que es necesario un fuerte compromiso ético y deontológico dirigido a propiciar el desarrollo sustentable de los museos en las regiones de habla portuguesa y española;

que es oportuna una reflexión ética en torno al concepto de desarrollo personal, social, mundial y ecológico;

que los museos, en la actualidad, pueden ser definidos como “instituciones políticas” capaces de mejorar la participación activa de los miembros de la comunidad a la que sirven;

### **se recomienda**

*definir* las responsabilidades éticas y deontológicas de los museos en las regiones de habla portuguesa y española a efectos de favorecer un desarrollo éticamente deseable, políticamente viable y técnicamente realizable;

*generar* espacios de toma de decisiones consensuadas a fin de optimizar la participación activa de los miembros de la sociedad;

*asumir* el rol social y político del museo para alcanzar un desarrollo sostenible en el que prevalezca el respeto por la diversidad y el reconocimiento de la identidad individual y colectiva.

### **Considerando**

*que dentro del tema de debate es insoslayable hacer referencia a los lineamientos enunciados en el Código de Ética del ICOM y en su Plan Estratégico;*

*que el museo es responsable directo de la preservación y la conservación del patrimonio cultural, material e inmaterial, que conforma su acervo;*

### **se recomienda**

*proyectar y realizar actividades dirigidas hacia el desarrollo de una ética comunitaria global; basada en el conocimiento y la aplicación de los principios del Código de Ética y el Plan Estratégico del ICOM;*

*velar por la preservación y conservación del patrimonio natural y cultural, material e inmaterial que conforma el acervo de los museos y constituye, en su conjunto, la memoria de la humanidad.*

### **Considerando**

*que los profesionales de museos en ejercicio de funciones directivas en las diferentes áreas deben conocer y respetar los requerimientos éticos y deontológicos inherentes al importante lugar que ocupan las instituciones museales;*

### **se recomienda**

*gestionar planes directivos y presupuestarios a partir de un conjunto de valores éticos coherentes con el acervo del museo y las características de su comunidad.*

*reconocer la importancia de los profesionales de museos como factor insustituible de la gestión museal en todos sus niveles;*

*priorizar la formación, la capacitación permanente y la vocación de servicio de profesionales, técnicos y administrativos de museos;*

### **Considerando**

*que la honradez, la humildad, la apertura al diálogo y el respeto por la igualdad de las personas, la alteridad y la justicia son algunos de los valores éticos que estimulan el desarrollo de relaciones armoniosas entre los pueblos;*

### **se recomienda**

*propiciar el respeto por las expresiones identitarias de los diversos grupos que conforman la sociedad en que se encuentra el museo, favoreciendo las políticas participativas.*



### **Considerando**

*que* los museos son lugares de representación del pasado y de un presente efímero - puente entre el ayer y el mañana- relacionados con la memoria y las identidades de las sociedades contemporáneas;

### **se recomienda**

*interpretar* y *reflejar* con fidelidad los diferentes mundos simbólicos que integran la memoria de la sociedad en la cual los museos se encuentran insertos;

*fortalecer* el vínculo del museo con las comunidades que buscan consolidar y difundir sus conocimientos y saberes.

*promover* desde el museo la creación de lazos culturales entre los centros y las periferias ciudadinas como así también entre la esfera rural y la urbana.

### **Considerando**

*que* en las comunidades de habla portuguesa y española -y en la sociedad actual en su conjunto- los museos ocupan un lugar cada vez más destacado;

### **se recomienda**

*impulsar* la participación activa de los miembros de las comunidades a las que el museo representa a fin de establecer un diálogo intercultural que reivindique lo regional y su relación con lo universal.

### **Considerando**

*que* el museo debe tener en cuenta el respeto por la diversidad cultural y por la identidad individual y colectiva;

*que* su aporte contribuye al entendimiento armónico entre los diferentes estamentos que conforman los grupos sociales;

### **se recomienda**

*respaldar* los nuevos sistemas de conectividad social de las comunidades, aplicando amplios criterios multiculturales de clase, etnicidad, género, religión, minoría sexual y social, etc.

### **Considerando**

*que* las variadas formas de acceso al conocimiento científico y los intercambios y diálogos entre profesionales y usuarios del museo conforman una gama de servicios multimediales en red;

### **se recomienda**

*analizar* la apropiación social de la interactividad informática por parte de los museos para encontrar un justo equilibrio ante los desafíos

introducidos por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en los patrones económicos, políticos y culturales de la sociedad;

*solicitar* a los organismos internacionales relacionados con los museos (ICOM y UNESCO entre otros) que respondan con programas de atención y apoyo a las condiciones límite provocadas por la globalización dentro y fuera de los centros hegemónicos.

## **TEMA 2**

### **MUSEOS INCLUSIVOS: PLURALIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL**

**Coordinadores:**

**Elvira Pereyra Larsen - Argentina - Alice Semedo - Portugal**

**Relatores:**

**Analia Fernanda Gómez - Argentina - Maria Josiane Vieira - Brasil**

#### **Marco teórico**

Los documentos presentados tratan la problemática de la inclusión y por ende, la representación plural y multicultural en los museos a partir de distintas perspectivas sociales de exclusión. Por un lado, se han considerado los aspectos atinentes a la accesibilidad que plantean las diferentes discapacidades de orden físico y mental que pueden afectar a los seres humanos. Por otro, aquéllas que podrían denominarse de orden económico-social e impiden el apropiado desarrollo psicofísico e intelectual de los grupos afectados y finalmente, las concernientes a las demostraciones y/o manifestaciones materiales y simbólicas de algunos grupos que, a pesar de formar parte de una sociedad dada y contar con los mismos derechos civiles que el resto del grupo social, no están integrados ni son reconocidos como parte constitutiva del mismo.

Las complejas sociedades actuales, atravesadas y entrelazadas por el desarrollo tecnológico, proporcionan una vasta fuente de acercamiento al conocimiento de las diferentes expresiones culturales existentes y obligan a enfrentar desafíos que involucran el respeto y el reconocimiento de la diversidad en la convivencia. No obstante, en muchos casos, el sistema museal todavía evita la crítica de su universo representativo. Será necesario entonces adoptar una posición crítica genuina que permita hablar de un cambio real en la representatividad del discurso ideológico a transmitir y de las alternativas posibles para hacer a los museos más accesibles a la mayor cantidad de integrantes de la sociedad, siendo conscientes de la imposibilidad de una inclusión total.

#### **Considerando**

*que* en el mundo occidental los museos son entidades reconocidas institucionalmente como espacios de representación de discursos

hegemónicos sobre los valores simbólicos y materiales de sus grupos de pertenencia;

que los múltiples aspectos que diferencian las culturas promueven en el museo nuevas instancias de reflexión que contribuyen a la difusión del conocimiento a partir de las voces de sus protagonistas;

*que* el museo, como espacio de inclusión, tiene la capacidad de generar, a través de sus exposiciones, cambios en la visión de la sociedad sobre los sectores excluidos;

***se recomienda***

*ratificar* al museo como mediador en la transmisión de conocimientos y en la difusión de la rica diversidad cultural existente dentro del contexto de los países de habla portuguesa y española;

*consolidar* el compromiso social del museo como expresión de la identidad de la comunidad que representa;

***Considerando***

*que* el museo es un agente de cambio y desarrollo que contribuye ampliamente a la resignificación del patrimonio;

***se recomienda***

*desplegar* las estrategias necesarias para alcanzar dicho objetivo procurando que esté basado en emprendimientos participativos.

***Considerando***

*que* para lograr una mayor inclusión en los museos hay que tener en cuenta el aporte de los conocimientos y experiencias de sus respectivas comunidades y el valor irremplazable de su participación activa;

***se recomienda***

*impulsar* un análisis crítico de las acciones que el museo desarrolla;

*mantener* una conducta de apertura y dinamismo frente a los intereses y necesidades de la comunidad;

*trabajar* en colaboración estrecha con los protagonistas de los distintos sectores a efectos de lograr respuestas apropiadas para cada caso en particular.

***Considerando***

*que* el museo debe ofrecer posibilidades de accesibilidad a los diversos públicos, con especial énfasis en la inclusión de personas con capacidades diferentes (físicas y/o mentales);

**se recomienda**

*elaborar* discursos que tengan en cuenta los niveles de accesibilidad a los contenidos materiales e inmateriales del museo, basados en la investigación y la programación permanentes;

**Considerando**

*que* las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y en especial Internet, al operar con objetos abstractos (números, signos, imágenes) y no con objetos físicos, plantean grandes retos a la filosofía tradicional del museo;

*que* la digitalización de los objetos ha generado un nuevo espacio social: el museo virtual sito en el espacio electrónico;

*que* las TICs posibilitan a los seres humanos actuar a distancia con una modalidad de acción sin precedentes;

**se recomienda**

*asumir* y *adecuar* los desafíos que planteó el uso del espacio electrónico al modificar las coordenadas espaciales y temporales, permitiendo el acceso inmediato al conocimiento desde cualquier lugar del mundo.

**Considerando**

*que* el museo debe adoptar una posición crítica fidedigna que le permita realizar cambios en los discursos a transmitir cuando lo considere necesario;

**se recomienda**

*convocar* a la participación activa de los grupos involucrados en la decisión de los contenidos materiales y simbólicos a comunicar con el objeto de lograr respuestas adecuadas para cada caso en particular;

*propiciar* un análisis crítico de las acciones que desarrolla el museo a efectos de mantener una conducta de apertura y dinamismo frente a los intereses y necesidades de la comunidad;

*proponer* soluciones adecuadas para incrementar las posibilidades de inclusión mediante la investigación, la selección y la planificación de los contenidos materiales y simbólicos a transmitir.

## TEMA 3 INVESTIGACIÓN Y PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL

**Coordinadores:**  
Carol Vitagliano - Argentina - Camilo de Mello Vasconcellos - Brasil

**Relatores:**  
Patricia Raffellini - Argentina - José Augusto dos Santos Alves - Brasil

### **Marco Teórico**

A través de las dinámicas de los procesos interculturales que caracterizan al siglo XXI, es posible constatar que todo ser humano posee las condiciones necesarias para interactuar con el otro y para recuperar la alteridad perdida. En este contexto es lógico hablar del agotamiento de la utopía en favor de la distopía y de la necesidad de enfatizar el sincretismo entre el actor racional y el hombre relacional.

Existe siempre un pasado que podemos tratar de reconstruir para dar sentido y justificar nuestras realizaciones. Existe siempre un futuro que podemos enfrentar, en virtud de nuestras esperanzas utópicas. Existen siempre ideas y valores hacia los cuales dirigimos nuestros esfuerzos y por los cuales juzgamos nuestros fracasos. No se debe ignorar este potencial que, de una manera u otra, se encuentra en el inicio de todo pensamiento o acción museológica.

### **Y considerando**

*que los temas debatidos abarcan los procesos de investigación y preservación del patrimonio inmaterial en los museos de las regiones de habla portuguesa y española, esta comisión de trabajo ha identificado tres categorías de patrimonio en relación directa con su espacio físico/territorial:*

*Espacio patrimonial percibido / Espacio patrimonial vivido / Espacio patrimonial representado*

*Los participantes de la Comisión 3 manifiestan su preocupación por la urgencia de preservar y transmitir, a las nuevas generaciones, el frágil patrimonio inmaterial que se encuentra en los espacios citados. Dicho patrimonio incluye -entre otros- sistemas de valores, creencias, mitos y tradiciones, es decir, sus múltiples formas de expresión y su manera de estar presentes en el mundo.*

### **En consecuencia, recomiendan**

*asumir* la dimensión política del museo a fin de contribuir a la construcción de un mundo deseable y posible;

*fundamentar* la autonomía del museo a partir de un conjunto de valores éticos coherentes con la preservación y difusión de su patrimonio material e inmaterial;

*desarrollar* una hermenéutica que permita comprender la realidad del patrimonio cultural que alberga el museo;

*valorar* la relación entre instituciones educativas, comunidad y museos;  
*poner énfasis* en la importancia de la investigación participativa a fin de recuperar la memoria y fortalecer los vínculos comunitarios;

*convocar* a la participación activa de grupos involucrados en los contenidos materiales y simbólicos a comunicar y en sus formas de transmisión;

*dar intervención* a equipos interdisciplinarios de profesionales capaces de abordar en toda su magnitud los testimonios materiales e inmateriales que integran las colecciones;

*impulsar* un análisis crítico de las acciones que desarrolla el museo, con el objeto de mantener una conducta de apertura y dinamismo frente a los intereses y necesidades de cada comunidad;

*auspiciar* la labor conjunta con los representantes de las culturas originarias -en lo referente a la selección discursiva y objetual- para interpretar, exponer, preservar, transmitir y difundir sus manifestaciones materiales e inmateriales;

*generar* espacios comunitarios donde las decisiones sean tomadas en forma colectiva y por consenso;

*tener en cuenta* el carácter patrimonial de la museología que la diferencia de otras manifestaciones culturales no patrimoniales.

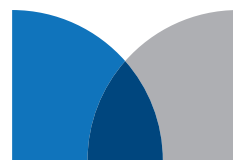
*destacar* la relación indisoluble existente entre teoría y praxis museal.

*Todo esto realizado desde la visión del mundo actual y desde las circunstancias que vive cada uno de los países que integran las regiones de habla portuguesa y española.*

*Buenos Aires, 28 de septiembre de 2010*



**Participantes del Seminario - 27 de Septiembre de 2010**  
Facultad de Derecho – Universidad de Buenos Aires



# DOCUMENTOS DE TRABAJO





## ESTUDIO DE CASO: EL SEPTENARIO CUENCANO

Dra. Lucía Astudillo Loor  
Museo de los Metales - Ecuador

### Resumen

En Ecuador existen muchos saberes y tradiciones generados a lo largo de los siglos a los que debemos considerar -dice Tereza Scheiner- "un patrón cultural tan importante como la literatura". (Scheiner, 2008: 23). En la ciudad de Cuenca, la celebración del *Septenario* es un caso de pervivencia de una tradición religiosa. "La Fiesta del Corpus Christi o Septenario llamada así porque los festejos duran por lo menos siete días después del jueves de Corpus, tiene una larga tradición que se remonta a la época colonial...". (Astudillo, 2006:16) Desde el año 2005, el *Museo de los Metales* ha estado involucrado en la revitalización de la *Fiesta del Septenario*, con la participación de las Señoras y Señoritas de Cuenca, *Priostes del Septenario* durante un día, grupo liderado por más de cincuenta años por María Astudillo Montesinos. En 2006, con motivo de celebrar sus 100 años, el *Museo de los Metales* recogió en un libro sus vivencias, especialmente con respecto a la celebración del *Septenario*. Además, la curadora y fotógrafa artística alemana Heidi Bauer musealizó a María Astudillo Montesinos en la exposición *100 años orgullosamente cuencano*, un homenaje no sólo a la forma de vida de una persona, sino a la *Fiesta del Septenario*. Este año 2010, la Iglesia contribuyó notablemente a la revitalización del *Septenario*, especialmente en el culto interno, involucrando a nuevos actores de las parroquias urbanas de Cuenca durante los siete días de las celebraciones. Para la revitalización permanente de las formas tradicionales religiosas, se necesita el trabajo conjunto de todos los actores: Iglesia, priostes, instituciones de patrimonio, museos, gobierno local, regional y toda la comunidad.

**Palabras clave:** Septenario Cuencano. Priostes del Septenario. Musealización. Comunidad. Saberes y tradiciones.

## ESTUDO DE CASO: O SETENÁRIO CUENCANO

### Resumo

No Equador existem muitos saberes e tradições gerados ao longo dos séculos, os quais devemos considerar - como diz Tereza Scheiner - como "um padrão cultural tão importante quanto a literatura" (Scheiner, 2008:23). Na cidade de Cuenca, o caso das celebrações do Setenário é um caso da persistência de uma tradição religiosa. "A festa do Corpus Christi, ou Setenário, é assim chamada porque os festejos duram pelo menos sete dias, depois da quinta-feira de Corpus, com uma longa tradição que remonta à época colonial..." (Astudillo, 2006:16). Desde o ano de 2005, o Museo de los Metales esteve envolvido na revitalização da *Festa do Setenário*, com a participação das senhoras e senhoritas de Cuenca, Priostes do Setenário durante um dia, grupo liderado por mais de cinquenta anos por Maria Astudillo Montesinos. Em 2006, para celebrar os 100 anos de Maria Astudillo

Montesinos, o Museo de los Metales recolheu em livro suas vivencias, especialmente com respeito à celebração do Setenário. Junto com a curadora do Museu, a fotografia artística Heidi Bauer musealizou Maria Astudillo Montesinos na exposição "100 anos orgulhosamente cuencanos", homenagem não só ao modo de vida de uma pessoa, mas também à Festa do Setenário. Neste ano de 2010, a Igreja contribuiu notavelmente para a revitalização do Setenário, especialmente quanto ao culto interno, envolvendo novos atores das paróquias urbanas de Cuenca durante os sete dias das celebrações. Para a revitalização permanente das formas religiosas, é preciso o trabalho conjunto de todos os atores: Igreja, priostes, instituições de patrimônio, museus, governo local, regional e a comunidade.

**Palavras-chave:** Setenário Cuencano. Priostes do setenário. Musealização. Saberes e tradições.

## CASE STUDY: THE SEPTENARIO CUENCANO

### Abstract

Generated over the centuries, knowledge, skills and traditions existing in Ecuador should be considered -according to Tereza Scheiner- "a cultural pattern as important as literature." (Scheiner, 2008:23). In the city of Cuenca, the case of the *Septenario Celebration* is the survival of a religious tradition. "*The Feast of Corpus Christi or Septenario* so named because the festivities last at least seven days after *Corpus Thursday* is a tradition dating back to colonial times..." (Astudillo, 2006:16). Since 2005, in the *Museum of Metals*, we have been involved in revitalizing the *Septenario Feast* through the participation for one day of the matrons and young ladies of the *Cuenca Septenario Priostes*. This group has been led for more than fifty years by Maria Astudillo Montesinos. In 2006, for the celebrations of Maria Astudillo Montesinos 100 years, the *Museum of Metals* produced a book of her life experiences, especially with regards to the holding of *Septenario Celebrations*. In conjunction with the curator, the German photo-artist Heidi Bauer musealized Maria Astudillo Montesinos in the exhibition *100 years proudly Cuencan*, which was a tribute not only to the lifestyle of one person, but also to the *Septenario Feast*. In 2010, the Church contributed significantly to the revitalization of the *Septenario Feast*, especially in domestic worship, through the involvement of new actors in the urban parishes of Cuenca during the seven days of the celebrations. The permanent revival of religious traditions requires a joint effort of all participants: Church, *priostes*, heritage institutions, museums, regional and local governments and community.

**Key words:** Cuencan Septenary. Septenary steward. Musealisation. Community. Wisdom and traditions.

## EL SEPTENARIO CUENCANO

**Dra. Lucía Astudillo Loor**  
Museo de los Metales  
Cuenca, Ecuador

En el Ecuador queremos que la cultura y la identidad se identifiquen con el consumo moderado y el ahorro de los recursos naturales y culturales. Sabemos que la vida y estabilidad de las diferentes comunidades, pueblos, nacionalidades étnicas, indígenas, afroecuatorianas, mestizas, culturas urbanas y otras que habitan nuestro país, dependen de los lazos que nosotros y los “otros” mantenemos con el medio ambiente natural, con los valores éticos y tradicionales, con la memoria individual y colectiva, con el patrimonio material e inmaterial, con las instituciones formales e informales de las comunidades y con las prácticas cotidianas. Así, la Constitución ecuatoriana establece en el “Art. 1: El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia social, democrático, soberano, unitario, intercultural, plurinacional y laico. Art. 21: Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones, a la libertad estética, a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y a tener acceso a expresiones culturales diversas”. (Constitución, 2008).

A nivel del mundo, la Convención de la UNESCO de 2003 motivó a los ciudadanos y creemos que, de manera especial, a los especialistas del museo, sobre el tema del patrimonio inmaterial cuyo espectro abarca “las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo de transmisión del patrimonio cultural y de los usos sociales, rituales y actos festivos” En este texto, vamos a referirnos a este patrimonio inmaterial o intangible porque creemos que “...los grupos y en algunos casos los individuos desempeñan un papel importante en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyendo con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana”. (Convención de la UNESCO, 2003).

En América latina, en Sudamérica, ha existido una constante preocupación por nuestra identidad, por unirnos. Cabe señalar los últimos esfuerzos que están siendo realizados con la creación de UNASUR. Estamos buscando nuestra identidad: “...una identidad que no es una condición permanente, sino una construcción en perpetuo cambio; una identidad dinámica que caracteriza a cada grupo social, que incluye sus sistemas de valores, sus creencias, sus mitos y tradiciones, sus múltiples formas de expresión, su manera de estar presentes en el mundo” (Decarolis, 2004). Además el Subcomité de Museología para América latina y el Caribe (ICOFOM LAM) a lo largo de estos años ha realizado una excelente labor de llevar a la región las bases teóricas para el conocimiento museológico. Es necesario ver la recopilación que realizó Nelly Decarolis sobre las *Conclusiones y Recomendaciones* de los eventos realizados en América latina por el ICOFOM LAM, algunos de los cuales se llevaron a cabo en Quito y Cuenca.

En el Ecuador “Vivimos una nueva era avasalladora y terrible, si no reforzamos nuestra identidad, seremos llevados por el viento. Ni siquiera seremos “*huayra pamushcas*, es decir venidos con el viento” (Crespo, 2005:

22). Así, en nuestro país existen muchos saberes, conocimientos y tradiciones que tienen un uso religioso, social y festivo, generados y conservados a lo largo de los siglos, a los que debemos apreciar como dice Tereza Scheiner "...como un patrón cultural tan importante como el de la literatura". (Scheiner, 2008:23) Y nos parece importante compararlo con la literatura porque, en el caso de Cuenca, se refiere a ésta como "la cuna de los poetas". Además, "... necesitamos continuar buscando y encontrando caminos para realizar juntos -en el nivel local, regional, nacional e internacional- esfuerzos para preservar el patrimonio inmaterial". (Galla, 2010: 8)

La celebración del Septenario en Cuenca es un caso de pervivencia de un acontecimiento con gran simbolismo y sincretismo religioso entre lo indígena y español. "La Fiesta del Corpus Christi o Septenario, llamada así porque los festejos duran por lo menos siete días después del jueves de Corpus, tiene una larga tradición que se remonta a la época colonial [...]. Es interesante anotar que la Fiesta del Septenario coincide en el calendario con las celebraciones prehispánicas del *Intiraymi* o *Fiesta del Sol*, que se daban en el mes de junio, en el solsticio, durante la época de las cosechas [...]. Para el festejo se requiere de la Iglesia, dirigida por el Arzobispo o su representante y de los Priestes de cada día que delegan la organización de su grupo en una persona voluntaria o un comité de apoyo". (Astudillo, 2006:16)

"El Corpus es una fiesta que, desde su nacimiento en el medioevo, ha mantenido un carácter dual muy definido, como las caras de una moneda: lo sagrado y lo profano [...] El carácter dual de las festividades es comprensible, al pretender erradicar la herejía sobre la base de dar a la festividad un matiz divino de aceptación del dogma y otro, en el terreno de jolgorio, con festejos que gustan al pueblo por ser sus prácticas culturales". (Cordero, 2009:19)

El Septenario cumple una gran función social de integración de los diversos gremios de priostes y en general de la ciudadanía que permanece unida y cohesionada con motivo de la celebración de la fiesta religiosa y secular, el culto interno y externo, durante siete días. "En este grupo hay simples contribuyentes que hacen un aporte económico y otros que asumen el complejo proceso de organización, ya que se trata de que esta celebración implique una participación colectiva de los distintos grupos sociales, sin que los más destacados organizadores logren la importancia del prioste. Esta forma de participación ha variado con el tiempo pero, en esencia se mantiene". Malo, 2009:11)

En otros lugares del Ecuador también se celebra el Corpus Christi, la Fiesta de la Eucaristía, del Santísimo; sin embargo, no dura tanto como en Cuenca, siete días. Cabe señalar que en años anteriores duraba hasta nueve días, pues se unieron a la celebración inmigrantes azuayos que residían en los Estados Unidos y España y algunas familias cuencanas devotas del Santísimo.

Cada día, lo que implica celebraciones durante la víspera y el día, un grupo conmemora la fiesta en la Catedral Nueva con las misas concelebradas y la procesión que marcha originalmente por las calles de la ciudad, generalmente desde la misma iglesia y en esta oportunidad en los alrededores de la plaza principal: el Parque Calderón. Las vísperas tienen bandas populares o música electrónica, juegos pirotécnicos: castillos y cohetes, globos pequeños y si el dinero alcanza, un gran globo de casi cinco metros que lleva escrito "Gloria al Santísimo". También la gastronomía especial se hace presente en las calles aledañas a la Catedral y en el parque con los dulces de Corpus. "Cuando el

cuencano oye la palabra Septenario, de inmediato vienen a su mente fuegos artificiales de amplia variación desde el simple cohete (cuete) que se caracteriza por el ruido que produce cuando llega a su término en la elevación provocada por la pólvora, hasta el castillo final con el que culmina la celebración”. (Malo, 2009: 11)

En el año 2010 la distribución del Septenario fue la siguiente: Las vísperas: jueves, el clero; viernes, la Universidad Católica de Cuenca; sábado, obreros, escuelas y colegios católicos; domingo, señoras y señoritas; lunes, comerciantes y sus cámaras y un medio de comunicación; martes, agricultores y el apoyo especial del Consejo Provincial del Azuay; miércoles, doctores y profesionales. Como lo mencioné anteriormente, ocurre también que algunas veces salen colaboraciones especiales como las de los espontáneos y familias que donan juegos pirotécnicos, a las que se añaden los niños con una Consagración al Sagrado Corazón de Jesús el día viernes.

Para nosotros, la fiesta del Septenario, el Día en que las Señoras y Señoritas Priostes cuencanas celebran la Fiesta del Septenario, es parte de la cotidianeidad cuencana. Crecimos en el ambiente de esta celebración y vimos a la Señorita María Astudillo, por cincuenta años ocupar el puesto de Prioste Mayor, Mantenedora y Tesorera de ese día muy especial para las mujeres de la ciudad de Cuenca. La preparación de la fiesta y su conclusión le llevaba casi todo el año "...a menudo, los recuerdos personales y la historia común se transmiten como patrimonio inmaterial". (Matzuzono: 2004:13)

La Señorita María Astudillo Montesinos hoy tiene 104 años y todavía se siente capaz de supervisar y estar al tanto de los pormenores de este Día de Fiesta. "A los 102 años confesaba que por no disponer de un vehículo que le permitiera recoger las cuotas de los 160 contribuyentes, debió pedir a sus sobrinas Lucía y Gloria que tomaran las riendas de tal responsabilidad". (Cordero 2009:37)

Las sobrinas Astudillo Loor se consideran las herederas de ese día de fiesta, de esta tradición inmaterial porque "... el patrimonio inmaterial es por definición vivo y vital, y está integrado en relaciones sociales continuas". (Kurin, 2004: 7)

Cabe señalar que desde hace por lo menos veinte años se ayuda a cobrar las cuotas de los priostes que habitan el Centro Histórico de Cuenca. Esta labor se ha convertido en un trabajo social y cultural donde se visita a personas adultas que viven solas, muchas de ellas mayores de 80 años. Se conversa con ellas, se comparten crónicas políticas y "chismes" sociales, tratando de hacerlas sentir importantes, porque realmente lo son.

En África se dice que cuando muere un anciano, desaparece un museo. Aunque con algunas salvedades, creo que lo mismo pasa en otros países, donde los ancianos son museos vivos. Sin embargo, hoy se tiende a considerar al anciano como una carga para la población o como objeto de protección social y no como un bien cultural". (Lee, 2004:6)

Desde el año 2005, priostes y promotoras que deseaban seguir conservando esa festividad anual como un elemento integral de su vida cotidiana y de su patrimonio cultural inmaterial, vieron la necesidad de crear conciencia en la comunidad cuencana acerca de los beneficios derivados de la continuidad de esta tradición popular, proyectando y valorando dicha actividad como un acontecimiento histórico-religioso capaz de ayudar al pueblo a resguardar su fe y su religiosidad para seguir adelante en su devenir histórico. Se deseaba que fuera una fiesta genuina del pueblo y de los priostes, estudiada y evaluada siempre desde la égida de los investigadores

del patrimonio material e inmaterial pertenecientes a instituciones académicas: universidades, centros y museos tales como el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, el Museo de los Metales y entidades religiosas y gubernamentales verdaderamente comprometidas con la función de rescate, valoración y posible musealización del patrimonio inmaterial cuencano.

Se procuraba que la fiesta siguiera una ruta de respeto por la riqueza intrínseca de la religiosidad popular y del patrimonio cultural.

Se creía imprescindible asociar dicha investigación con proyectos coadyuvantes: libros, exposiciones y la participación de instituciones del gobierno municipal, provincial, de turismo y otros. Además, se veía necesario cierto grado de institucionalización con participación comunitaria de las priostes. Se anhelaba tener una organización para que no desapareciera el conocimiento de los ancianos. En caso de no obtener apoyo, se trabajaba de todos modos con los propios recursos y se seguía adelante de manera voluntaria. Cabe recordar que así se hizo.

Con motivo de la celebración de los 100 años de vida de María Astudillo Montesinos, el Museo de los Metales recogió sus vivencias en un libro llamado "Cien Años de Amor a la Vida". Además, la fotógrafa alemana Heidi Bauer musealizó su imagen, como curadora de la exposición "100 años orgullosamente cuencana". Merecido homenaje, no sólo a su persona, sino también a una tradición profundamente enraizada en el corazón de los cuencanos: la Fiesta del Septenario.

Se decidió proseguir con otros proyectos innovadores involucrando en ellos a todos los museos cuencanos y a la comunidad. Se trataron diversos aspectos relacionados con las Fiestas del Septenario. Se recordó el pensamiento de los museólogos mexicanos Felipe Lacouture y Carlos Vázquez Olvera referido a los postulados de la "Mesa Redonda de Santiago de Chile", donde se gestó la idea del Museo Integral asociado a la participación comunitaria. Sin embargo, no siempre se ponen en práctica dichas ideas. "Han transcurrido más de 30 años y seguimos con la parcelación de la realidad en unidades ultra especializadas y sin fomentar la participación de las comunidades para detentar y desarrollar su propio patrimonio" (Vázquez, 2004: 7). Refiriéndose a México dice: "Uno de los giros iniciados fue el papel central de las comunidades donde se ubican los museos y de los públicos como sujetos activos en el proceso museológico". (Vázquez, 2008:9)

Convencido de que puede actuar como defensor y difusor de nuestro patrimonio integral, el Museo de los Metales procura estar involucrado, creativa y positivamente, con los recursos patrimoniales, protegiéndolos y tratando de beneficiar a toda la comunidad. Si bien algo se ha avanzado, queda mucho por hacer.

Se piensa que los museos cuencanos, apoyados por las instituciones pertinentes, deberían organizar programas de entrenamiento que permitan obtener las herramientas necesarias en las distintas áreas del conocimiento del patrimonio inmaterial para utilizarlas en la vida cotidiana y con la comunidad.

A tal efecto, cabe señalar que en el mes de julio de 2010, con la colaboración del ICOM México y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el apoyo de los Museos del Banco Central del Ecuador de Guayaquil y Cuenca, el Ministerio de Cultura y el ICOM Ecuador, se llevó a cabo un taller sobre "Museología y Patrimonio Inmaterial" que convocó a 220 personas en la ciudad de Guayaquil, 65 en Loja y 40 en Cuenca. Los participantes escucharon con gran interés a los especialistas mexicanos

Carlos Vázquez Olvera y Karina Durand, quienes compartieron con los presentes sus vastos conocimientos y trabajaron con entusiasmo temas relacionados con la investigación y la posibilidad de musealización del patrimonio inmaterial.

Actualmente, los procesos de modernización edilicia se asocian en Cuenca con nuevas casas de cemento, construidas de acuerdo al imaginario de los cientos de emigrantes que envían dinero desde otros países para construir las, algunas veces para establecerse luego o para realizar visitas cortas. A su vuelta, traen incorporadas nuevas maneras de ver y vivir el mundo, nuevas formas de vestir, de hablar; se nota la “americanización” o “globalización” de los nuevos habitantes de la ciudad que, a pesar de sentirse cercanos e identificados con su tierra y con sus tradiciones, continúan mirando hacia nuevos horizontes.

Quizá sea ésta una forma de ser auténtica: amar al terruño, amar a Cuenca, amar su forma de hablar, conservar las tradiciones, sentir orgullo por su identidad, por fiestas religiosas como el Septenario y no obstante, otear, admirar, apunta, hacia otras culturas, anhelar salir.

Será necesario que en Cuenca se continúe trabajando a través de los museos y de otras instituciones similares para recuperar y mantener las tradiciones ancestrales. Los padres ancianos, cuyos hijos están ausentes porque emigraron a otros países, relatarán sus vivencias, sus formas de ver, hacer y vivir el mundo para incorporarlas al patrimonio cuencano y motivar a los jóvenes para que no piensen, por ejemplo, que el Septenario está fuera de moda o que constituye hoy una celebración irrelevante.

En el año 2009 la participación de los Priestes del Septenario de diferentes grupos de la comunidad católica cuencana decayó notablemente. No obstante, en el año 2010 la acción ecuménica realizada por el actual Arzobispo de Cuenca, Monseñor Luis Cabrera, logró que esa antigua práctica religiosa renaciera una vez más, incorporando nuevas parroquias urbanas que cuentan con la presencia y participación de una gran cantidad de feligreses en las misas y celebraciones del Día de las Señoras y Señoritas Priestes y de los otros gremios. Consiguió de ese modo incorporar a los ciudadanos de Cuenca a esta manifestación religiosa que convierte a la fiesta del Corpus Christi en una experiencia vivificadora.

Monseñor Cabrera ha logrado rescatar aquellos rasgos del pasado que deben continuar y ser revitalizados para que la tradición del Septenario sobreviva también a través de la Iglesia. En la era de la globalización, se han perdido muchos aspectos tradicionales de las fiestas populares de Cuenca. Sin embargo, se ha alcanzado la continuidad de una cultura enraizada en las comunidades.

La revitalización implica muchos pasos a seguir; consiste también en integrar el Septenario en la economía de la región, por ejemplo en el turismo. Además, lograr que los gobiernos regionales y locales apoyen estas iniciativas. Se hace necesario preservar lo distintivo, lo específico de la Fiesta del Septenario: la faz religiosa, el culto interno, el culto externo, la gastronomía local y la pirotecnia característica de Cuenca.

María Astudillo relata que cuando un Obispo le preguntó: “¿Qué significan esos globos y toda esa pirotecnia que se gasta en el Septenario?”, le contestó que “los globos eran los mensajes enviados a Dios y que toda la fiesta era en acción de gracias”. (Cordero, 2009:39)

“Por cierto que en buena parte del periodo colonial no se confió en un día específico para que las mujeres honraran al Santísimo, y es el 30 de julio de 1754 cuando se instituye el día de las “Militaras del Santísimo Sacramento”. (Cordero, 2009: 33)

A comienzos del siglo XX la festividad era llevada a cabo por mujeres de unas pocas familias del lugar. Cuando la señorita Astudillo tomó a su cargo la celebración en 1959 se llamaba “Día de las Matronas del Estado Azuayo”. Se ha investigado que una única mujer tenía a su cargo la celebración. Sin embargo, creemos que hoy se han apropiado de la misma mujeres de amplios sectores de la comunidad. Se reúnen así familias tradicionales junto a comerciantes, agricultoras, empleadas domésticas que tienen fe y colaboran en la conservación y el desarrollo de la “Fiesta del Septenario”, forma cultural que se ha adaptado y ha adquirido un nuevo significado para la comunidad.

En la Convención de la UNESCO, el Art. 15: dice: “En el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cada Estado parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo”. (Convención de la UNESCO, 2003: 6)

Para concluir, deseamos señalar que la revitalización de formas tradicionales religiosas -caso específico del Septenario Cuencano- es un trabajo conjunto de la Iglesia, los actores sociales, las instituciones museales y el gobierno local y regional. Para que continúe en el futuro, se necesita motivación y adaptación para captar nuevos sacerdotes, una nutrida asistencia a la iglesia y un inmenso amor de los ciudadanos de Cuenca por su ciudad y su patrimonio inmaterial.



## REFERENCIAS

- Astudillo Loor, Lucía. *Cien años de amor a la vida: María Astudillo Montesinos*, Museo de los Metales. Historia y Vida, Cuenca, 2006. Grupo Impresor, Quito, 2007.
- Bauer, Heidi, Proyecto de la Exposición: *100 años orgullosamente cuencana*. Anotaciones específicas sobre la musealización del patrimonio vivo. Museo de los Metales, Cuenca, 2007.
- Constitución del Ecuador*, Asamblea Constituyente, Procuraduría General del Estado, Quito, 2008.
- Cordero de Landivar, María Fernanda. *El Corpus Christi*. Cuadernos de Cultura Popular 25. Presentación Claudio Malo González. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP. Impresión: Gráficas Hernández, Cuenca, 2009.
- Decarolis, Nelly, compiladora. *El pensamiento museológico latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM. Cartas y recomendaciones, 1992-2005*. Editorial Brujas, Argentina, 2006.
- ICOM / ICOFOM. *Museology and the Intangible Heritage*. Edited by Hildegard Viereg, Munich, Coeditor: Ann Davies, Calgary. Munich and Brno, 2000.
- ICOM / ICOFOM LAM, *Museos, Museología y Patrimonio Intangible en América Latina y el Caribe, una visión integrada*, La Antigua Guatemala, Guatemala, 2004.
- Intangible Heritage*, Vol. 5, 2010. National Folk Museum of Korea. Seoul, 2010. *Museos y Patrimonio Inmaterial* en "Noticias del ICOM", N° 4 Especial, 20ª Conferencia General del ICOM, Seúl, República de Corea, 2004.
- Vázquez Olvera, Carlos. Estudio Introdutoria en *Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos*. "Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia", Vol. 15, N° 44, México, 2008.

## RETÁBULO DO ALTAR MOR DA IGREJA DE SANT'ANA: MEMORIA DE BELÉM DO SÉCULO XVIII

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy  
Universidade Federal do Pará  
Brasil

### Resumo

O Retábulo, peça litúrgica assente atrás da mesa do altar, é um patrimônio que guarda e integra a arte e arquitetura que surgiu no século XII e atingiu seu apogeu no período Barroco como instrumento pedagógico para propagação da fé cristã e que utilizando as linguagens artísticas favoreceu a criação de cenário teatral para a liturgia. Perdeu sua função litúrgica no Concílio Vaticano II, porém muitos exemplares permanecem na composição das igrejas e favorecem a visualidade da comunidade freqüentadora desse espaço. O retábulo, objeto deste estudo integra o patrimônio da Igreja de Sant'Ana da Campina, projetada no século XVIII em Belém do Pará pelo Arquiteto Bolonhes Antonio Landi, que integrou a Comissão Demarcadora de Limites. Este estudo tem por objetivo estudar, documentar e identificar a transposição desse elemento artístico arquitetônico da Itália para Belém do Pará, através de uma pesquisa qualitativa de abordagem fenomenológica-hermeneutica para compreender o fenômeno de transposição de modelos europeus como constructo da memória social e das tradições na cidade de Belém do Pará, assim como seu itinerário através das mudanças e atualização de sua função e seu processo de restauração iniciada em 2004.

**Palavras Chave:** Retábulos. Arte colonial. Memória social

## RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA ANA MEMORIA DE BELÉN DEL SIGLO XVIII

### Resumen

El retablo, pieza litúrgica colocada detrás de la mesa del altar, es un objeto patrimonial que guarda e integra el arte y la arquitectura que surgieron en el siglo XII y tuvieron su apogeo en el período Barroco como instrumentos pedagógicos para la propagación de la fe cristiana. Utilizado como lenguaje artístico, favorece la creación del escenario teatral para la liturgia. Perdida su función a partir del *Concilio Vaticano II*, muchos retablos permanecen en las iglesias y constituyen un gran atractivo para la comunidad que las frecuenta. El retablo que es objeto de este estudio, integra el patrimonio de la Iglesia de Santa Ana de Campina que fuera proyectada en el siglo XVIII en Belém do Pará por el arquitecto boloñés Antonio Landi, quien integraba la Comisión Demarcadora de Límites. El objetivo de este documento es estudiar, documentar e identificar la transposición de ese elemento artístico-arquitectónico de Italia a Belém do Pará, a través de una investigación cualitativa de abordaje fenomenológico-hermenéutico, cuya finalidad es comprender el fenómeno del trasplante de modelos europeos como constructo de la memoria social y de las tradiciones en la ciudad de Belem do Pará, así

como su itinerario a través de los cambios y actualizaciones de su función y su proceso de restauración iniciada en el año 2004.

**Palabras clave:** Retablos. Arte colonial. Memoria social.

## ALTAR PIECE FROM THE HIGH ALTAR OF THE CHURCH OF SANTA ANA: BELEM MEMORY FROM THE XVIII<sup>th</sup> CENTURY

### Abstract

The altar piece, liturgical piece located behind the altar table, is a heritage that holds and blends the art and architecture born in Italy in the XII<sup>th</sup> century, reaching its peak in the Baroque period as a pedagogical instrument in the dissemination of Christian faith. Used as an artistic language, it favours the creation of a theatrical stage for the liturgy. Having lost their function since the *Second Vatican Council*, many altar pieces remained in the churches and have become a great attraction for the community that visits them. The altar piece that we will study is part of the heritage of the Church of Santa Ana de Campina designed in the XVIII<sup>th</sup> century in Belem do Pará by the Bolognese architect Antonio Landi, who was part of the Limit-Setting Commission. The objective of this document is to study, document and identify the transposition of this artistic-architectonic element from Italy to Belem do Pará, through a phenomenological and hermeneutical approach whose aim is the comprehension of that artistic manifestation transposed from European models as a construct of the social memory and the traditions of the city, as well as its itinerary through the transformations, the updating of its function and the process of restoration begun in 2004.

**Key words:** Altarpieces. Colonial art. Social memory.

## RETÁBULO DO ALTAR MOR DA IGREJA DE SANT'ANA: Memoria de Belém do século XVIII

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy  
Universidade Federal do Pará  
Brasil

O vocábulo retábulo tem origem no latim, *retro*: o que está atrás, e *tabulum*: se refere ao altar que originalmente era uma mesa de madeira. Por conseguinte é a construção assente sobre ou atrás do altar, normalmente adossada à parede. Integrado ao altar, que é o centro do espaço celebrativo, o retábulo se insere na liturgia católica e atrai para si a atenção de fiéis contemplativos na oração particular ou comunitária, através de elementos que o compõe, como o tabernáculo, pinturas ou esculturas de santos ou cenas bíblicas e relíquias.

Teve sua evolução determinada por mudanças na liturgia, adaptações da iconografia e pelas atualizações de estilos artísticos e arquitetônicos desde o gótico até o neoclássico. Segundo CEBALLOS (1992), a origem do retábulo está relacionada ao costume litúrgico de colocar relíquias de santos sobre os altares. Como não era sempre possível de possuir uma relíquia pertencente a um santo de devoção, imagens destes foram esculpidas e dispostas em forma de dípticos ou trípticos de marfim ou outro material. Durante as celebrações, os objetos necessários e utilizados no ritual litúrgico dividiam o espaço físico do altar com essas imagens de santos. Buscando a liberação do espaço sobre o altar, se iniciou a tradição de pintar as imagens de Santos, de Cristo ou da Virgem em um suporte de madeira localizado no frontal do altar. No entanto a partir do século VIII, o sacerdote que celebrava a eucaristia, se posicionava de costas para a assembléia, cobrindo parte do frontal que não pode mais ser visto pelos fiéis, as pinturas começaram a ser executadas na parede atrás e a certa altura do altar para que todos pudessem contemplar. Assim se inicia a tradição de Retábulos.

Utilizando a própria parede, ou madeira ou linho como suporte, esta evolução continuou até o fim da Idade Média, explorando principalmente a pintura, e aos poucos foi se soltando do plano bidimensional e criando relevos tridimensionais em alabastro, pedra, mármore ou madeira esculpidos que narravam a vida de Cristo, da Virgem e dos santos, que ocupavam toda a extensa cabeceira das igrejas góticas.

Se no período medieval a arte, vista na pintura e escultura, se sobressaía na estrutura criada em forma de pequenos quadros para organizar a narrativa bíblica, com a evolução do retábulo no século XVI, já em pleno Renascimento, a arquitetura clássica se integra definitivamente nas composições retabulares, contribuindo na ordenação das partes do retábulo, dispostas convenientemente segundo o modelo clássico formado pelo traçado, uso da perspectiva e cenografia, resultando em um belo conjunto que guarda a proporção entre sua altura e largura e a simetria onde cada parte se encontra em concordância com outras partes e cada uma delas com o todo. Neste período é recorrente a utilização das ordens Jônica, Dórica, Coríntia e Compósita nos capitéis de colunas, juntamente com elementos arquitetônicos como frontão, cornijas, triglifos, entre outros.

No entanto, é no Barroco, séculos XVII e XVIII, que o retábulo atinge seu apogeu. Além do Retábulo do altar mor, localizado na cabeceira da nave central da igreja, os retábulos se multiplicam no cruzeiro, nas naves e capelas laterais. Utilizado como instrumento a serviço do movimento de Contra Reforma da Igreja Católica, para reforçar e exaltar os dogmas e tradições católicas com o objetivo de comunicá-los e difundi-los pelo uso de imagens e símbolos representativos de seu conteúdo, o retábulo se torna uma estrutura mais complexa em sua construção, e continuará sendo executado com diversos materiais, atendendo às formas vibrantes e sua decoração demasiada presentes no gosto Barroco, encontrou na madeira a principal matéria prima para sua confecção, por ser mais fácil de entalhar, aceitar capas pictóricas, douramentos e policromias, o que proporcionava um resultado que reluzia à luz das velas contrastando com a escuridão habitual das igrejas naquele período.

Neste período o retábulo era um conjunto arquitetônico e como tal ficava sob a responsabilidade de um arquiteto o traçado ou desenho da composição que serviria como suporte também da iconografia eleita. Assim, os Tratados de Arquitetura *Il primo libro d'architettura* de Sebastiano Serlio (Veneza 1551), *I quattro Libri dell'Architettura* de Andrea Palladio (Veneza 1570), *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Giacomo Barozziio Vignola (Veneza, 1562), tiveram influência determinante não somente pela teoria em si como também pelas gravuras apresentadas nas ilustrações das ordens arquitetônicas, frontispícios e até mesmo fachadas completas. Reconhecidamente estas composições se repetiram em muitos retábulos de toda a Europa de forma parcial ou de todo o conjunto, e se propagaram também as gravuras de portadas com estruturas retabulares que influenciaram desenhadores e arquitetos de retábulos por um tempo indeterminado.

Pensando o retábulo como uma estrutura arquitetônica, é formado por elementos sustentadores constituídos pelo embasamento que se divide em banco ou predela e sotabanco, que é a parte inferior, o corpo, que pode ser único ou com vários níveis dependendo do tipo; e elementos sustentados, constituído pelo entablamento e ático.

No corpo se apresentam as colunas, que no século XVII tem o gosto pelas clássicas, com estrias verticais e capitel coríntio ou composto e posteriormente, pela coluna salomônica, em seu advento no auge do barroco. Conta também com elementos de decoração que envolve os nichos, cornijas, que se mantém no mesmo plano ou avançando e retrocedendo para dar movimento, criando perspectivas diferentes em cada ângulo de forma harmoniosa, obedecendo aos rigores tratadísticos de ocupação do espaço como todo projeto de arquitetura. Aliado com a mudança para plantas centradas de nave única nas igrejas, estes recursos possibilitam a visualização do contemplador de toda a cabeceira da igreja desde seu acesso ao espaço, e de fácil leitura através de um discurso rico de significados catequéticos representados por flores, frutos, animais, que conduzia ao entendimento e fortalecimento da fé católica.

Contudo antes de ser um objeto que integra a arte e arquitetura, o retábulo é considerado um objeto litúrgico que possui uma função de caráter devocional, cultural e religioso. Estas funções podem determinar a característica formal do retábulo o que determinará a estrutura compositiva, ou melhor, sua tipologia, que segundo GONZÁLEZ (1993) se divide em

tipologia da função ou conteúdo e tipologia da forma arquitetônica, e que ambas as tipologias tem pontos em comum e convivem em um mesmo retábulo. No Retábulo da Igreja de Sant'Ana da Campina, localizada na cidade de Belém do Pará no Brasil, a tipologia utilizada é a de retábulo com Nicho, no qual o compartimento central é abarcado por uma abertura coroadada normalmente por um arco onde é posta uma a imagem de devoção, em geral sobre uma peanha.

Esta evolução dos Retábulos é muito presente em toda a Europa, principalmente na Itália, Espanha e Portugal, principais centros difusores e referenciais. Neste exemplar estudado está registrada a influência da retablistica do século XVIII desenvolvida na Itália, devido à presença do arquiteto italiano Antonio Giuseppe Landi.

Toda riqueza artística e histórica apresentada nos retábulos, e trazida no período colonial, suscita a necessidade de tutela especial, voltada para o conhecimento, investigação e conservação dos traços não somente os originais, como também as intervenções criteriosas que revelam os momentos históricos e mudança de gosto local que sofreram e a unidade de estilo, uma vez que estes elementos guardam em si a seqüência de fatos que interferiram no processo cognitivo do autor para a materialização da concepção da estrutura retabular, e como estrutura dinâmica a serviço da liturgia, sujeita a mudança de função, traz em si estes registros em sua forma ou aspecto estético, possibilitando a transmissão para o contemplador deste objetivo ou mensagem.

A relação entre autor, obra, história e contemplador ou fruidor constitui, portanto, a riqueza de uma cultura, por ser a obra produto de realização humana para ser reconhecida e contemplada também por pessoas humanas. Como definido na Carta do México<sup>1</sup> de 1982:

“Todas as culturas fazem parte do patrimônio comum da humanidade. A identidade cultural de um povo se renova e enriquece em contato com as tradições e valores dos demais. A cultura é um diálogo, intercâmbio de ideias e experiências, apreciação de outros valores e tradições; no isolamento, esgota-se e morre.”

Para evitar este isolamento, se faz necessário o conhecimento e difusão de estudos para produzir a conscientização da conservação preventiva de bens culturais, entre os quais o retábulo se insere, em maior escala do que a propagação de restaurações que em muitos casos apagam para sempre os registros históricos da vida de determinada obra. No que se refere aos retábulos há uma preocupação grande de pesquisadores, justo porque sendo um objeto litúrgico e artístico está vulnerável às mudanças litúrgicas e de estilo, e até mesmo a retirada total de muitas igrejas, depois do Concílio Vaticano II.

Em 2002 pesquisadores da Espanha e países da América Latina promoveram uma reunião em Cartagena das Índias (Colômbia), na qual se redigiu um documento intitulado “Carta dos Retábulos”, onde foram colocados critérios de intervenção, de documentação e registros, e indicações de políticas públicas para gerenciamento deste bem artístico, seguindo assim o princípio deste documento, no qual se considera tarefa prioritária e urgente o inventário e catalogação dos retábulos de cada país. A partir desta indicação

é que se inicia o estudo do retábulo do altar-mor da igreja de Sant'Ana da Campina.

Este retábulo data do final do século XVIII foi projetado e construído por Giuseppe Antonio Landi, membro da Comissão Demarcadora de Limites, que chegou à Província do Grão Pará em 1753. Recebe essa encomenda em 1760 e inicia a construção da igreja em 1762. O sítio escolhido para erguer a nova igreja era circunscrito pela Travessa da Misericórdia (que ficou conhecida com Rua Landi e atualmente é a Rua Padre Prudêncio), esquina com a Rua São Vicente (atual Rua Manoel Barata). Era governador e Capitão Geral do Estado do Grão-Pará, Maranhão e Rio Negro o Sr. Manoel Bernardo de Mello e Castro. Isabel Mendonça<sup>2</sup> registra texto de Robert Smith referindo-se ao início da construção do templo:

*“Começa-se de lavrar uma igreja magnífica inaugurada à Senhora Santa Anna no lugar em que o lado oriental da Travessa da misericórdia he cortado pela Rua São Vicente. Esta nova igreja he destinada a ser Parochial do Bairro da Campina, transferindo-se para ella a Irmandade do Santíssimo Sacramento estabelecida desde a criação da mesma Freguesia na pobre Ermida de Nossa Senhora do Rozário dos Pretos, com os quaes a dita Irmandade não vivia tranquilla, nem sufficientemente accommodada pela estreiteza da mesma Ermida até nisso igual à primeira que demolirão em 1725; o que tudo conspirou para buscar meios de fabricar Igreja própria. No concurso das esmolos para esta obra também entrou o Governador com cincoenta mil reis todos os mezes durante o exercicio da sua actual jurisdição. O Desenhador Antonio José Lande foi o Architecto que deo a traça ao Templo, e a poz em execução, e que alem deste seu trabalho concorre com dinheiro para as despesas da feitura deste edificio que tanto o acredita.”*

Como esta Igreja não pertencia a uma Ordem Religiosa, e sim uma Paróquia subordinada à Sé da Província, que provavelmente não possuía recursos próprios para construção de novas igrejas, esta foi erguida com doações dos moradores e também como foi referido no texto de Robert Smith, com doações do governador Mello e Castro, do juiz presidente da Irmandade do SS. Sacramento, o capitão Ambrósio Henriques, e do próprio arquiteto Antonio Giuseppe Landi.

Devido às dificuldades de recursos, a construção se prolongou por cerca de 20 anos, não havendo registro de qualquer ajuda financeira da Fazenda Real. Foi inaugurada, a 2 de fevereiro de 1782. O traçado original é intensamente italiano, caracterizado pelos arquivos de memória visual que Landi traz consigo da Itália. E expressa isso ao se apropriar de soluções encontradas em igrejas construídas desde o Renascimento Italiano, e que ele próprio desenhou como exercício para seu ofício de gravador, sem, contudo, apenas repetir seu arquivo imagético, mas criando uma nova composição arquitetônica, a partir daqueles modelos.

Sofreu uma intervenção em 1839 com a retirada de volutas laterais da fachada e acréscimo de duas torres sineiras de tradição lusitana, descaracterizando o projeto original de Antonio de Landi.

Pelo longo tempo de construção, e pelas constantes interrupções, apresentava rachaduras no frontispício e em um dos lados da Capela-Mor já na sua inauguração<sup>3</sup>, e agravada por má conservação. Em 1851 precisou de reformas, conforme o relatório do Dr. Fausto de Aguiar, presidente da Província<sup>4</sup>:

*“ A matriz da freguesia de Sant’Ana desta capital, um dos seus mais belos templos apresentando fendas nas paredes laterais e nas abóbadas superiores, em diferentes sentidos, mandei examiná-la para ser informado não só dos reparos de que havia mister, como do risco, que correriam as pessoas, que a frequentassem. Os oficiais de engenharia, que procederam ao exame, declararam que, com quanto fosse possível que o edifício, no estado em que se achava tivesse adquirido novas posições de equilíbrio, e pudesse assim conservar-se ainda por tempo indefinido, todavia, como só a experiência o poderia demonstrar, e entretanto a inspeção descobria sinais, que indicavam iminente ruína, julgavam prudente que, desde logo, fosse vedado o seu ingresso e passada a estação das chuvas, se procedesse as mais minuciosas investigações, as quais não eram então conveniente tentar...”*

Em 1888, assumiu a paróquia Monsenhor Domingos Dias Maltez Henriques, que, com o auxílio da comunidade católica, restaurou a Igreja completamente no ano de 1893, segundo placa fixada na Capela-mor. Substituiu o piso, que era provavelmente de tijoleira, por mosaicos e realizou a pintura da Capela-mor, e acrescentou na frente do retábulo um novo altar-mor, feito em mármore. Em 20 de fevereiro de 1902, o altar-mor foi consagrado em meio a grande solenidade pelo bispo diocesano D. Francisco do Rego Maia, e foram fixadas duas placas onde está registrada essa intervenção. Na primeira fixada no lado direito está escrito: “Consagrado pelo Exmo. E Revmo. Senr D. Francisco do Rego Maia Bispo Diocesano no dia 20 de abril de 1902” e na segunda placa fixada no lado esquerdo está escrito: “Construído nesta cidade nas oficinas de C. Wiegant por ordem de Monsenhor Maltez Vigário de Sant’Ana 1902”.

No dia 3 de agosto de 1959, Monsenhor Nelson Soares inicia outra reforma onde foram feitos os douramentos dos detalhes do Retábulo do altar-mor, a pintura da peanha onde se encontra a imagem de Nossa Senhora em tom azul e dourado, e dos laterais, e a construção no piso superior da Sacristia, das dependências que servirão de residência ao Vigário. Na época desta intervenção houve protesto da parte de paroquianos e do historiador Ernesto Cruz, contudo Monsenhor Nelson explica o acréscimo pela dificuldade que encontrou quando chegou na paróquia, pois não havia “*nem água, nem sanitários...*”<sup>5</sup>, tendo realizado a inauguração, sem solenidades, no dia 18 de fevereiro de 1960.

Em 1962, a Igreja de Sant’Ana foi inscrita sob no. 469 no Livro do Tombo de Belas Artes do Arquivo Central do IPHAN, segundo processo 0434-T50, juntamente com todo seu acervo artístico, onde se inclui o retábulo. Por estar localizada na área definida como Centro Histórico de Belém, a Igreja também foi tombada pela Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL através do Departamento e Patrimônio Histórico – DEPH desde 1990 pela Lei Orgânica do Município, regulamentada pela Lei Municipal no. 7709/94. Atualmente esta Igreja pertence aos bens da Arquidiocese de Belém,



se encontra fechada, desde março de 2004, para restauro externo e interno considerando a importância e grande significação cultural deste bem e necessidade de manter e preservar a substância e desacelerar o processo de degradação instaurado ali.

O retábulo que integra o patrimônio da igreja é construído todo em argamassa de barro e cal, com revestimento em escaiola, técnica de origem italiana utilizada para imitar o mármore, e pigmentos terrosos na escala do ocre ao marrom. Com predominância de formas retilíneas, combinadas com detalhes de formas curvilíneas que atribuem movimento. É composto de três níveis: o embasamento constituído por um banco e sotabanco, o intermediário constituído de corpo único e entablamento e coroado pelo ático.

O embasamento em composição linear horizontal integra o sotabanco e banco, formados por dois volumes sobrepostos e colocados à 45° com plintos que saltam do plano de fundo, onde estão dispostas as placas de mármore que identificam a data de fabricação do altar. O nível intermediário constituído de um corpo único está sobreposto aos plintos, onde no mesmo eixo surgem duas colunas cilíndricas caneladas com capitéis da ordem compósita simplificada, que emolduram o compartimento central, ladeado por lesenas cujas bases são envolvidas por representações de folha de acanto, rematado com frontão ondulado encimado por pequenas volutas. Neste espaço central se encontra um nicho com a peanha que abriga a imagem da Senhora Sant'Ana. O ático é simétrico e exhibe um entablamento clássico com friso liso, mútulos e cornijas salientes, encimado por frontão ondulado de côncavos e convexos, diferindo da predominância retilínea dos níveis anteriores. No compartimento central encontra-se uma imagem representativa de Deus, Senhor do Universo, no centro rodeado por anjos e arabescos com uma faixa colocada abaixo onde se lê "Sancta Maria". Encimando o conjunto, se avista quatro urnas fogaréus distribuídas simetricamente, tendo ao centro uma cruz de folha de trevo nas laterais, acompanhando o eixo das colunas do corpo central, se sobrepõe duas volutas.

A sobreposição de elementos escultóricos – colunas, bases – dá vibração rítmica dos panos dispostos em ângulos para frente formando espaços atrás, a marmorização, elementos decorativos relevados em estuque agregam movimento contrabalançado com a simetria rigorosa, sem exageros na ornamentação, porém, mantendo um caráter cenográfico, composição muito utilizada por Ferdinando Bibiena, mestre Italiano que influenciou a formação técnica e artística de Landi com características que remetem ao barroco tardio classicizante italiano, uma composição simétrica que possui mais valor arquitetônico que simplesmente ornamental.

É um retábulo linear, classificado segundo sua forma arquitetônica e um Retábulo com Nicho, segundo sua forma, pois possui uma função didática pela devoção à Santa de sua dedicação, e chamado de Retábulo do Altar-Mor pela sua localização no espaço celebrativo, com dimensões de 6,66 metros de largura por 9,98 metros de altura, e está localizado no centro do altar-mor guardando certa distância das laterais da Igreja.

Antonio Giuseppe Landi assinou de próprio punho a autoria do desenho e assumiu sua "invenção". De fato, Landi não somente expressou um estilo, não só apresentou os conhecimentos que possuía, ou ainda não apenas colocou em prática suas habilidades. Ele realmente inventou, criou um retábulo novo com motivos artísticos presentes em seus álbuns e trabalhos

acadêmicos. Possuía a intenção de trazer para perto de si, em uma terra distante da sua Bolonha, algo que lhe fosse familiar, condicionado ao estilo que vivenciara na Academia. E tendo a oportunidade de desenvolver e executar um projeto com seu registro, sua marca, busca em sua memória visual uma ideia que seja distinta, mas ao mesmo tempo impregnada de elementos e estruturas próprias da arquitetura italiana. Essa intenção, embora não possa ser absolutamente determinada, é perceptível quando observamos os padrões da época na Itália e relacionamos com esse retábulo e com outras obras que idealizou para Belém. Todas revelam um conteúdo barroco tardio ora palladiano, ora borromínico sem, contudo, ostentar este ou aquele motivo, mas buscando um equilíbrio entre as formas.

A composição inicial proposta foi quebrada pela frieza do mármore do altar-mor colocado em 1902, período em que a cidade de Belém vive ainda o período áureo da extração da borracha, diferindo da época de construção da igreja, onde faltavam recursos para execução do projeto em mármore verdadeiramente, sendo utilizada a escaiola, que também foi muito utilizada em Bolonha. Neste período não só a Igreja de Sant'Ana, mas outras tantas igrejas tiveram seus altares simples substituídos por altares de mármore, para que o altar fosse de material nobre, como nobre e grandiosa é a presença de Deus. Não demonstrando, porém, que a Igreja tenha preferência por este ou aquele estilo, mas que é exigente quanto ao princípio orgânico: *“cada uma de suas partes, assim como sua totalidade, tem uma finalidade própria - tem de ser feita necessariamente assim e assim é que deve cumprir sua função”*<sup>6</sup>, que é essencialmente litúrgica.

Dessa forma o objeto ganha autonomia o que permite também construir sua história, contada a partir da compreensão e atribuição de novos significados e valores pela coletividade, se estabelecendo também como um fenômeno cultural. O retábulo integra a memória social de um determinado grupo de pessoas que presenciam um fenômeno. São os frequentadores da igreja que percebem como este retábulo sofreu alterações e as relaciona com um determinado contexto social.

A documentação e registro da história deste retábulo permite identificar estas mudanças, e reconhecer ao longo desse processo o que de fato permanece na memória coletiva do grupo que, neste caso frequenta a igreja, e oferece subsídios para que caso haja necessidade de intervenção visando à preservação da substância do bem sejam respeitados critérios já indicados nas Cartas Patrimoniais e documentos deliberados por estudiosos e teóricos do restauro que apontam para a utilização de critério único em relação às decisões tomadas, e é imprescindível estar embasado na documentação histórica e artística que originam o objeto em questão, para evitar a opção de gosto particular nas deliberações, além do respeito aos princípios fundamentais da restauração que devem ser pensados concomitantemente: Princípio da distinguibilidade, da reversibilidade e da mínima intervenção. O princípio da distinguibilidade é necessário para evitar indução ao engano de confundir a intervenção com o que existia anteriormente, além da necessidade de documentação transparente da intervenção. O Princípio da reversibilidade diz respeito necessário com intervenções futuras, ou seja, não é possível alterar o objeto em sua substância, respeitando o pré-existente. O princípio da mínima intervenção é

importante no sentido de não forjar uma realidade totalmente diversa do que existia anteriormente.

Este Retábulo, portanto, guarda em sua substancia o modelo trazido da Itália para Belém do Pará pelo Arquiteto Antonio Landi, e deve guardar em si esta leitura, mesmo durante seu processo de restauração, observando as características deste modelo, transposto e atualizado pelo contexto histórico do local. É um registro histórico e artístico da memória da cidade de Belém do século XVIII.

#### Notas:

- <sup>1</sup> Este e outros documentos chamados de “Cartas Patrimoniais” são meios de consulta e indicação de procedimentos, gerados em Conferências do ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, para a preservação, conservação e restauro de monumentos históricos e artísticos, de bens materiais e imateriais.
- <sup>2</sup> MENDONÇA, Isabel. em MENDONÇA, Isabel. *Antonio José Landi: um artista entre dois continentes*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003 p. 536
- <sup>3</sup> MENDONÇA, Isabel. op.cit. p. 405
- <sup>4</sup> ANDRADE, Manuel Alexandre. Op.cit. p. 19
- <sup>5</sup> SOARES, Nelson. *Livro de Tombo*, 1960, p. 32
- <sup>6</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 732

#### REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Arquivo Público do Pará. Brasil, Pará.
- ALDAZÁBAL, José. **Vocabulário básico de liturgia**. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994.
- ANDRADE, Manuel Alexandre. **Paróquia de Sant’Ana da Campina**. Belém, 1952.
- BRUQUETAS, Rocío; CARRAZÓN, Ana; ESPINOSA, Teresa Gómez. **Los Retablos. Conocer y Conservar** in Revista Del Instituto Del Patrimônio Histórico Español, v 2 Retablos. Madrid: Fareso, 2003.
- CATECISMO da Igreja Católica. Petrópolis: Vozes, 1997
- CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. **El Retablo Barroco**. Cuadernos de Arte Español, Madrid: Melsa, 1992.
- COMUNIDADE DE MADRI. **Retablos**. Madri, 2002.
- CONCÍLIO VATICANO II. **Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)**. São Paulo, Paulus, 1997.
- DURKEIN, Emile; MAUSS, Marcel. *Essais de Sociologie*. Paris: Minuit, 1968/1969.
- ESPINOSA, Teresa Gómez. *Relatos orais*. Madrid, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Relatos Orais*, Lima 2008
- GONZÁLEZ, Juan José Martín. **El Retablo Barroco em España**. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993.
- HAMOY, Idanise Sant’Ana Azevedo. **Retábulo do Altar-Mor da Igreja de Sant’Ana: História e Iconologia**. Monografia apresentada ao curso de Especialização em Semiótica e Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Belém, 2005.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte. Tomo II**. 3ed São Paulo: mestre Jou, 1980-1982.
- KOCH, Wilfried. **Estilos de Arquitetura I.** São Paulo: Martins Fonte, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Estilos de Arquitetura II.** São Paulo: Martins Fonte, 1982.
- LE GOFF, Jacques. **Memória**. In LE GOFF, Jacques. (Coord.) *Memória e História*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984b.p 11-51. (Enciclopedia Einaudi, 1)

- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi: um artista entre dois continentes**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.
- \_\_\_\_\_(org). **Amazônia Felsínea /Antonio José Landi – Itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Ama zônia do século XVIII**. Lisboa, CNCDP, 1999.
- MISSAL ROMANO, Instrução geral para o.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PINTO, Antonio Rodrigues. **O Bispado no Pará** in Anais da Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Tomo V. Belém, 1906.
- RAMOS Alberto Gaudêncio. **Cronologia Eclesiástica da Amazônia**. Manaus, 1952. p 18
- SOARES, Nelson. Livro do Tombo. Belém, 1958-1980. Manuscrito.
- TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão-Pará**.. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- WITTKOWER, Rudolf. **Arte y Arquitectura em Italia 1600-1750**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

# ASCENSÃO, DECADÊNCIA E REINVENÇÃO DE UM MUSEU: O MUSEU DE ARTE POPULAR (1948-2010)

**Maria de Barthez**

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa – Portugal

## Resumo

A grande promoção cultural de António Ferro, enquanto dirigente do SPN/ SNI, foi centrar-se em torno da cultura popular, suportada pela “política do espírito”, enquanto veículo de afirmação de um regime e paradigma da sua acção. Neste contexto, foi atribuída grande visibilidade à arte popular, simultaneamente nacional e genuína, lugar privilegiado, enquanto labor de um povo, que deveria ser percebida e actuante.

Neste âmbito, António Ferro irá conciliá-la com o modernismo latente e, sob a égide do “bom gosto”, orientá-la e pô-la ao serviço de toda uma campanha que visava a sua valorização e a sua preservação, patente em diversas iniciativas empreendidas pelo Secretariado, que encontrarão eco numa futura instituição museológica: o Museu de Arte Popular (MAP), criado em 1948.

Objecto de contínuo desinteresse pós- 25 de Abril, o MAP, que irá atravessar um longo período de declínio, e franca degradação expositiva e arquitectónica, conseguiu resistir e ultrapassar as sucessivas tentativas de encerramento.

A reabertura do MAP constitui, no presente ano, uma das prioridades da política cultural do Ministério da Cultura. Para atingir essa aspiração urge “reinventar” o MAP. Uma tal reinvenção exige, que, de modo pertinente e eficaz, se parta do seu conceito expositivo, das suas características museológicas, ainda actuais, em alguns aspectos, em particular dos seus princípios, para obter o sucesso desejado. Nesta acepção, esta “nova vida” do MAP deverá aventurar-se, tão longe quanto possível, nas funduras dos tempos, num tempo longo, sem o qual não podem ser perceptíveis as permanências e as mutações, as causas e os efeitos, que interessam a toda a sociedade, que, curiosa das suas origens, deseja conceber cenários possíveis para o seu futuro. Coloca-se, assim, ao MAP, como premente necessidade, o desafio de uma inovação – não uma ruptura –, ou seja, fazer evoluir a instituição, adaptando-a, no que for essencial, para responder às necessidades contemporâneas.

**Palavras-chave:** António Ferro. Museu de Arte Popular. Cultura popular. Arte popular. Museologia.

## ASCENSO, DECADENCIA Y REINVENCIÓN DE UN MUSEO: EL MUSEO DE ARTE POPULAR (1948-2010)

### Resumen

La gran promoción cultural de António Ferro como dirigente del *SPN/SNI*, se centró en torno a la cultura popular, sostenida por la *política del espírito* en cuanto vehículo de afirmación de un régimen y un paradigma de su acción. En este contexto, se le dió una gran visibilidad al arte popular, simultáneamente nacional y genuino, lugar privilegiado en lo que se refiere a la labor de un pueblo que debería ser inteligente y dinámica.

En este ámbito, António Ferro la conciliará con el modernismo latente y sobre la órbita del *buen gusto*, la orientará y la pondrá al servicio de toda una campaña que apunta a su valorización y preservación, hecho patente en diversas iniciativas emprendidas por el Secretariado, que se hace eco en una futura institución museológica: el *Museo de Arte Popular (MAP)* creado en 1948.

Objeto de continuo desinterés después del 25 de abril, el MAP que atravesará un largo período de declinación y franca degradación expositiva y arquitectónica, consiguió resistir y sobrevivir a las sucesivas tentativas de cierre.

La reapertura del MAP constituye, en la actualidad, una de las prioridades de la política cultural del Ministerio de Cultura. Para alcanzar esta aspiración urge *reinventar* el MAP. Tal reinención exige que, de manera pertinente y eficaz, se parta del concepto expositivo, de sus características museológicas, modernizadas en algunos aspectos -en particular las de sus inicios- para obtener el éxito deseado. En esta *vida nueva*, el MAP deberá comprometerse a largo plazo, tanto como sea posible, sin lo cual no pueden ser perceptibles las permanencias y las mutaciones, las causas y los efectos que interesan a toda una sociedad curiosa de sus orígenes, que desea concebir posibles escenarios para su futuro. De este modo, se introduce al MAP en la imperiosa necesidad de aceptar el desafío que representa una innovación -no una ruptura- vale decir, hacer evolucionar a la institución en lo esencial para que pueda dar respuesta a las necesidades contemporáneas.

**Palabras clave:** António Ferro. Museu de Arte Popular. Cultura popular. Arte popular. Museologia.

## RISE, FALL AND REINVENTION OF A MUSEUM: THE MUSEUM OF POPULAR ART (1948-2010)

### Abstract

The great cultural promotion of António Ferro, leader of *SPN/SNI*, focused on popular culture, supported by the *policy of the spirit* as vehicle of affirmation of a regime and a paradigm of its action. Within this context, popular, national and genuine art was given great visibility and a privileged place, as regards the effort of a people that should be understood and dynamic. In this field, António Ferro will reconcile it with the latent modernism and, within the sphere of *good taste* he will guide it and put it at the service of a campaign which will aim its valorization and preservation, evident in several initiatives undertaken by the Secretariat, that will be reflected in a future museological institution, the *Museum of Popular Art (MPA)* created in 1948.

Object of constant indifference after the 25th of April, the MPA which will undergo a long period of decline and true expositive and architectonic degradation, managed to resist and survive several attempts of shutdown.

The reopening of the MPA is, currently, one of the priorities of the cultural policy of the Ministry of Culture. In order to achieve this goal, there is an urgent need to *reinvent* the MPA. Such a reinvention demands to start in a pertinent and efficacious way from the expositive concept and from its museological characteristics -still present in many aspects- and especially from its beginnings, so as to achieve the desired success. This *new life*, of MPA will have to strongly commit itself in the long run, otherwise, it will not be possible to perceive permanencies and mutations, causes and effects, interesting a society which, curious about its origins, wishes to conceive possible scenarios for its future. Thus, the MPA is introduced with the challenge of an innovation, not a rupture: to adapt its essential parts to the contemporary needs.

**Key words:** Antonio Ferro. Museum Folk Art. Museology

## ASCENSÃO, DECLÍNIO E REINVENÇÃO DE UM MUSEU: MUSEU DE ARTE POPULAR (1935-2010)

**Maria de Barthez**

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa – Portugal

Para se entender o Museu de Arte Portugal (MAP), torna-se necessário o seu enquadramento político-cultural no período do Estado Novo (1933-1974), o regime em que a instituição foi criada, aproveitando a simpatia que os seus propósitos inspiravam, para se desenvolver numa estreita relação com os objectivos da política *estadonovista*, que dava ênfase à cultura popular.

No Estado Novo, a cultura popular concretizava a síntese dos valores do entendimento ideológico estabelecido pelo regime, materializada pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI), a partir de referências de elementos da cultura popular. Este organismo procurou estabelecer a essência cultural do país, através de iniciativas de cariz folclórico, criando, em conformidade com a doutrina *estadonovista*, uma matriz identitária, assente num discurso marcadamente etnográfico, que exaltava a ruralidade do país, louvava um povo fiel às tradições e consubstanciava um suposto carácter de autenticidade.

Neste contexto, a apropriação do labor de um povo, como factor de promoção do País e da identidade nacional, pelo organismo dirigido por António Ferro, contempla um conjunto de iniciativas de cariz folclórico, que se iniciam em 1935, prolongando-se pela década de quarenta, onde posso efectivamente situar os antecedentes do MAP.

Sem procurar ser exaustiva, permitam-me que traga aqui à colação alguns momentos que, a meu ver, são decisivos para a criação do MAP. Por ordem cronológica podemos citar: em 1935, integrada na quinzena de Portugal em Genebra, uma mostra de arte popular, onde serão expostos os primeiros objectos de arte popular recolhidos/adquiridos em várias regiões do País. No ano seguinte, a mesma exposição, ampliada, seria mostrada ao público português na capital. No seguimento destas manifestações, surge, assim, em 1936, a ideia da criação de um Museu do Povo Português, em função do significativo acervo, então constituído. Em 1937, a arte popular portuguesa é levada à Exposição Internacional de Paris, dedicada às “Artes e Técnicas da Vida Moderna”, um acontecimento que permite à arte popular portuguesa ser galardoada com um “*grand prix*”. Seguem-se outras exposições internacionais, Nova Iorque e S. Francisco, em 1939, onde o mesmo tributo e exposição da nossa representação de artefactos de cultura material, se repetirão. A dinâmica imprimida por Ferro leva Portugal, na década de quarenta, à realização de outras exposições, na mesma linha das anteriores, desta vez em Madrid, Barcelona e Sevilha, em que à semelhança das anteriores, se aposta na contextualização eminentemente estética da arte popular, reflectindo uma concepção visual própria, perceptível na apreciação de um público fortemente sensibilizado, perante a exibição de objectos desconhecidos.



Paralelamente às participações no estrangeiro, realizam-se em Portugal, em 1938, concursos de cariz folclórico, como o concurso a “aldeia mais portuguesa” de Portugal e o concurso dos Ranchos folclóricos (1947), que transmitem importantes testemunhos, plasmados posteriormente no MAP. Ainda situadas numa mesma linha das exposições de carácter etnográfico e folclórico têm ainda lugar em Lisboa na década de quarenta, as exposições/síntese da Aldeia de Monsanto, de colchas de noivado de Castelo Branco, de tapetes de Arraiolos e de trajos populares de Viana do Castelo. Especial destaque deve ser dado à Exposição do Mundo Português (EMP), em 1940, considerada como o mais importante antecedente do MAP. Através do Centro Regional da EMP (Aldeias Portuguesas, Secção da Vida Popular), tiveram lugar representações, tidas como reveladoras do carácter de um povo, da sua arte, do seu modo de viver, entendidos como verdadeiramente nacionais. Deste modo, a EMP foi, relativamente ao Museu, na cedência do seu espaço físico e, em parte do acervo apresentado, na concepção expositiva, com forte apelo à encenação estética (como forma de enquadramento dos objectos expostos), o seu principal precursor. Após a exposição de 1940, e face aos condicionantes referidos, estavam reunidas as circunstâncias para se dar lugar ao desejo de António Ferro: - a construção de um Museu do Povo. No entanto, a sua efectiva realização, a concretizar-se, diferia do actual MAP, enquanto projecto informado por novas concepções adaptadas a critérios museológicos patentes e subordinados a exigências de cariz científico. Concretamente o projecto de 1942 (Museu do Povo Português), seria posteriormente afastado, devido, visivelmente, a questões orçamentais e à real ideia da futura existência de um MAP, para dar lugar a uma Instituição (com área significativamente menor, com projecto de Jorge Segurado) dedicada à preservação e divulgação da arte de um Povo.

Surgia assim o MAP, inaugurado a 15 de Julho de 1948, fruto de um processo evolutivo (em todas as iniciativas detectou-se, relativamente à tipologia do acervo seleccionado, à encenação adoptada para enquadramento da temática abordada e montagem dos objectos, uma pretensa equivalência, posteriormente detectada no Museu), com adaptação compulsiva, que não deixou de fazer vingar toda uma política museológica própria, diferente na sua essência, do conjunto de iniciativas de carácter etnográfico proposta pelo SPN/SNI. Contudo, longe de assumir uma singularidade própria restringindo-se ao contexto *estadonovista*, o Museu reproduziu um processo amplamente verificado noutros países, nomeadamente em França e Espanha, que aproveitaram esta temática do regresso à terra e da valorização da arte popular para desenvolverem também as suas práticas culturais.

A sua efectiva coordenação e realização, a cargo de Francisco Lage (director da secção etnográfica do SPN/SNI e primeiro director da Instituição), coadjuvado por uma equipa de decoradores (que apostava na recriação de contextos expositivos de enquadramento cénico de objectos de cultura popular, aliada a um conceito de estetização, como modo de representação da cultura popular), permitiu projectar na Instituição um espírito informal assente num discurso acessível e essencialmente imagético, lírico e afastado de preceitos e normativos museológicos rígidos e marcantes.

O itinerário expositivo do Museu assentava num conjunto de oito espaços distintos (englobando salas de exposição e zonas comuns) onde a exposição permanente estava distribuída por cinco salas (Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes, Algarve Beira e Estremadura e Alentejo) consoante as regiões mais representativas de Portugal continental e Ilhas.

Sumariamente descrita a sua organização espacial, impõem-se referir algumas especificidades estruturantes da linguagem expositiva apresentada e uma síntese das suas principais características. De uma forma geral e sistematizada, a temática presente relaciona-se com o quotidiano, costumes e diferentes formas de expressão artística institucional, traduzidas por um acervo maioritariamente constituído por artefactos de cultura material, com a particularidade de serem vistos e entendidos como materialização da tradição do povo e expressão da peculiaridade nacional. Entre a sistematização, e as tipologias apresentadas, surgem peças feitas de barro, ferro, cortiça, chifre, osso, papel, cera, esparto, vime palma, palha, que abarcam diferentes espécies de arte popular, ligadas ao quotidiano (uso doméstico e ornamentação), a superstições, festas e religião, usos e costumes, faina, transportes e arquitectura rústica. Os núcleos de cerâmica, têxteis, cestaria, indumentária, iluminação, instrumentos musicais, embarcações, e meios de transporte tradicionais, mobiliário, escultura e ourivesaria constituem os espécimes mais representativos de cada região do continente e em parte das Ilhas.

A sua proveniência e a distribuição geográfica consentem, ainda, constatar o seu interesse como testemunho integral, no quadro das práticas e representações das artes populares no plano regional, e reflectir sobre a sua importância, enquanto representativas a nível nacional dessa cultura popular. O bom estado de conservação da maioria das peças, aliado à tónica predominante de uma preocupação em realçar o lado estético dos objectos (em consonância com a política para este sector preconizada pelo SPN/SNI), indica que estamos perante um acervo díspar, não podendo no entanto, ser desvalorizado o critério de autenticidade em muitos dos objectos que o formam.

No âmbito da linguagem museológica regista-se uma gramática própria criada especificamente para o Museu com claras preocupações de enquadramento e contextualização dos próprios artefactos de cultura popular, atestada pelas frases sínteses de recorte poético definidoras de cada região inscritas em cada sala e por um conjunto de pinturas murais notáveis. Autênticos ensaios de pintura modernista, estes murais de cores garridas e traços fortes, retratam o Povo, quando participa em procissões, enquanto trabalha e se recreia em romarias, vivendo em autênticos cenários bucólicos. Manuel Lapa e Tomás de Mello (Tom), Eduardo Anahory, Carlos Botelho, Paulo Ferreira e Estrela Faria são os autores, respectivamente, das salas dedicadas às regiões de Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes, Algarve, Beiras, Estremadura, Alentejo. Centrando-nos no mobiliário expositivo, ele é na sua autoria e da responsabilidade de Jorge Segurado e Tomás de Mello (Tom). Inspirado nas nossas proveniências regionais, nele está patente uma arte portuguesa, simultaneamente moderna e tradicionalista. Neste contexto, encontra semelhanças com o mobiliário utilizado à época, nas pousadas criadas por Ferro, esse “mobiliário rústico português” de linhas sóbrias e simples (madeira de pinho, encerado de escuro, castanho do Minho de 1ª qualidade, pontuado por aplicações de ferro forjado). Na sua concepção e criação, houve a preocupação de se

estabelecer um elo de ligação entre as diferentes estruturas presentes e elementos de suporte, o que dá essa imagem coerente de conjunto e unidade, propositadamente bem conseguida. Para tal, os seus designers recorrem ao uso de elementos fixos e decorativos como a malheta (muito comum à época), entalhes rústicos de ferro forjado (presente em determinado tipo de mobiliário). Concebido em madeira de carvalho maciça ou folheada, destaca-se a existência de vários modelos de mobiliário e suportes expositivos, (vitrinas murais, vitrinas centrais, vitrinas estantes, estantes, cavalete, de sela, entre outros), que reflectem propositadamente esse sentido livre e informal que caracterizaria esse ambiente de festividade popular que caracteriza o Museu. Contudo, este material concebido em exclusivo para o Museu representa a existência de um conjunto único do mobiliário expositivo museológico português.

Se muito mais poderia dizer sobre o MAP (os limites deste texto não mo permitem), em jeito de conclusão, e tendo em conta os objectivos da criação do MAP, tento avaliar a sua real importância, como baluarte de valorização e defesa da arte popular e de homenagem ao Povo Português. Concretamente, estamos perante uma obra que funciona como um todo orgânico. A nível da construção e do desenho, o MAP encerra um tipo de arquitectura praticada pelo Estado Novo, aliás o que resta, embora indirectamente, da Exposição do Mundo Português. O MAP reúne um acervo único exclusivo sobre arte popular portuguesa e assenta a sua exposição num tipo de “uma nova técnica de expor”, única no panorama museológico português. No campo artístico é palco e testemunho de obras de grandes artistas da geração modernista. Constitui, sem reservas, um documento único para a investigação contemporânea sobre a “política do espírito” do Estado Novo.

Constituindo-se, assim, como um mostruário da etnografia nacional, o Museu representava uma concepção museográfica e estruturante de uma narrativa descritiva, marcada pela associação dos elementos anunciados anteriormente. A orientação dos espaços e acervo, subordinado a um fim específico, diluía a singularidade própria de cada peça no conjunto, numa mensagem devidamente pontuada e redigida. Neste contexto, de uma forma geral, é lícito concluir que, desde 1948 até 1974, a Instituição manteve esta matriz não sofrendo alterações de ordem expositiva ou conceptual. Foram registados, logo na década de sessenta, avanços no funcionamento institucional do Museu (criação do arquivo documental, do arquivo fotográfico e do inventário das obras de arte, assim como a constituição de uma biblioteca), constituindo, durante o período assinalado, um dos mais conhecidos e importantes museus. Uma análise do número de visitantes revela-nos um dos espaços museológicos mais procurados no panorama dos museus nacionais visitados, atestado pelo número de visitantes anuais, entre 45.000, nos anos sessenta, e 75.000 no início da década de setenta. No entanto, outro factor relevante ajuda a explicar a permanência de uma matriz do MAP, desde a inauguração até à instauração do regime democrático: a sua ligação a intentos propagandísticos, e o entendimento ideológico conferido em relação ao povo, apoiados na dependência directa do organismo estatal que o amparava (SNI) e da intervenção excessiva do Estado na sua gestão, que assim determinava as suas linhas orientadoras durante este período. Porém, se tal facto se enquadra no período em causa, as instituições ligadas ao ordenamento do sistema museológico, no regime democrático, surgido em 1974, perpetuam esse “estigma”, impossibilitando

no entanto a renovação equitativa do MAP em relação aos demais museus nacionais.

Após a democratização da sociedade portuguesa, o Museu será, entre 1974 e 1980, “vítima” de uma constante inoperacionalidade institucional, marcada por constantes mudanças tutelares de organismo, encontrando-se encerrado, durante este período, de forma permanente, encerramento assente em razões, como as obras realizadas no interior e a não nomeação de um director. Somente em 1980, o Museu volta a reabrir portas, sem alterações significativas na sua disposição caracterizante, preservando a articulação matricial estabelecida entre percurso museológico e o ordenamento espacial. O final da década de oitenta afigura-se como um período extremamente complexo, seja pela inoperacionalidade institucional dos serviços educativos, seja pela afectação do acervo ao Museu Nacional de Etnologia (MNE), que culmina no diploma que determinava o seu encerramento.

Alvo de contínuo sentido discriminatório imposto pelo MNE (com reflexo na falta de pessoal e serviço educativo), o MAP teria de esperar até 1997 para de novo se assumir como entidade autónoma, desvinculada do MNE, apresentando, todavia, sinais, à data, de evidente degradação do edifício, comprometedoras para a conservação do acervo, com reflexos na diminuição progressiva do número de visitantes.

Em 2003, o MAP encerra, para posteriormente ser sujeito a um projecto de requalificação, ao abrigo do programa POC (2000-2006). Será, no entanto, durante esta longa empreitada, que o sentido hostilizante, que subjazia desde 1974, se manifesta quando, devido às obras de recuperação do imóvel, o Ministério da Cultura, sob a liderança da ministra Isabel Pires de Lima, patenteia a nulidade institucional do MAP e, ao mesmo tempo, das formas de Cultura Popular. Neste âmbito, surge o anúncio do encerramento da Instituição, determinado pela criação, no seu espaço, de um novo objectivo museológico relacionado com as explorações oceânicas portuguesas e a disseminação da língua portuguesa – Museu do Mar e da Língua Portuguesa. Assumido o encerramento do MAP, como pura decisão política, é, ao abrigo desse ímpeto “modernizador”, com base na convicção da então responsável do Ministério da Cultura, segundo a qual os “Museus nascem e morrem”, que o MAP, entre Outubro de 2006 e 2008, foi sendo progressivamente esvaziado, com a transferência do acervo do arquivo e da biblioteca para o MNE.

A sua situação movimentou, desde logo, acções de protesto da sociedade civil e de organismos, como o ICOM de Portugal, que manifestou através de comunicado, a sua profunda preocupação pelo futuro do MAP e pelas suas colecções, o risco de desmantelamento, de encerramento ao público e de eventual dispersão das colecções.

Posto isto, e situando-nos na última decisão, em reabrir o MAP, preconizada pela nova responsável pelo Ministério da Cultura, urge REINVENTAR O MUSEU.

De que se trata exactamente, o que se propõe? Como julgar, esta instituição patrimonial, com vocação perene? Haverá, assim, um tão manifesto desinteresse pela arte popular, atribuído, como pretexto, à quebra de frequência, suposta expressão de uma não adesão do público? Creio que não. Estes factores que usualmente caracterizam ou condenam uma

instituição, que por vezes leva á sua substituição, não se colocam no MAP. Nesta acepção, propõe-se organizar um projecto, que, apoiando-se numa análise do existente, possa vir a conferir-lhe uma outra dimensão e transformá-lo em museu não do passado, mas do futuro. Partindo de um conceito positivo sobre o MAP, das suas características museológicas, ainda actuais, em alguns aspectos, em particular dos seus princípios, coloca-se hoje, como premente necessidade, uma inovação – não uma ruptura –, ou seja, fazer evoluir a instituição, adaptando-a, no que for necessário, para que responda às necessidades contemporâneas.

A oferta actual diversificou-se, multiplicou-se. As questões sociais não são mais as mesmas, os paradigmas e os objectivos da investigação, em sessenta anos, transformaram-se radicalmente. Seria melhor, simplesmente continuar a deixar a instituição envelhecer? Tal corresponderia a uma perda, a um absurdo inconcebível, ao simples abandono de colecções de valor. Como é sabido, um projecto de Museu constitui em delicada operação que engloba a criação de um “novo” museu, encarregue de conservar e pôr em destaque público a sua colecção, quer seja pela sua renovação e quer seja pela sua extensão. Tem-se assistido nas últimas décadas à renovação, transformação e engrandecimento dos museus, que, muito tempo imobilizados, no que diz respeito às obras, aos gostos e aos saberes, estavam, de certo modo, em sintonia com o tipo de população que definia esta imagética e com o seu público. Nesta perspectiva, coloca-se a estes museus o dever de evoluir, há semelhança do que sucedeu com outras instituições. O MAP não pode escapar a esta obrigação, na medida em que, tendo na sua matriz a cultura popular, abrange uma grande parte do corpo social, se não mesmo a totalidade. Transformar e reinventar o MAP, criado em 1948, data emblemática na medida em que marca a inauguração de uma instituição fortemente marcada por uma museografia e conceitos museológicos inovadores, deve ser o desígnio de uma premente inevitabilidade, de uma reflexão aprofundada. Neste contexto, um projecto científico e cultural do Museu a reinventar, elaborado por etapas, englobando as linhas mestras evolutivas, que apontem para um projecto nacional, integrador da cultura tradicional portuguesa (material e imaterial), também capaz de intervir no tempo presente, é fulcral.

Apresento algumas variantes de um futuro projecto, que fundamentalmente incidem, a título clarificador, nas colecções, públicos e edifício, e nas estratégias a desenvolver, com o intuito de alcançar os objectivos traçados, e que hoje são já uma realidade, face à sua prevista reabertura para o presente ano.

A vocação do MAP, desde a sua criação, era fornecer um breve olhar, num relance alargado, sobre a cultura material e simbólica das sociedades tradicionais existentes no território do continente. Tratava-se de reunir, conjuntos significativos e característicos dos diversos aspectos da arte popular. O espírito que presidiu a tal facto, apresentava a possibilidade de mostrar os traços maiores comuns às culturas populares, do funcional ao simbólico.

Concretamente, deve admirar-se o trabalho levado a cabo na organização das colecções. Mas, agora, impõem-se que o Museu possa alargar os seus métodos de investigação e repensar a colecção, alargando a plataforma e o acervo, ao trabalhar e reunir, no chamado terreno das sociedades contemporâneas (qualquer que seja o julgamento que se possa

fazer sobre os modelos que elas produzam ou criem, dentro do espírito da arte popular, agora numa feição contemporânea), o que produzem, como os seus antecessores, ou seja, peças, signos, modelos tão diversificados, talvez menos fáceis de detectar, mas de igual importância para a compreensão de uma certa contemporaneidade da arte popular.

O apelo à investigação torna-se uma invariante crucial, porque vai direita ao coração do organismo vivo, em que um Museu se constitui, na essência, e em derradeira instância, uma porta de abertura aos novos campos do urbano, do contemporâneo, como aos domínios mais clássicos, mas sempre apta a renovar-se, tal é a dimensão da cultura material, a memória social, o patrimonialismo, ou o processo de evolução das práticas sociais populares.

Deste modo, conseguir-se-á que se proceda a uma vigorosa reflexão sobre a uma nova exposição do acervo (o actual e o futuro), a uma redistribuição do campo geográfico, temático, cronológico e metodológico, entendido como a melhor via, para melhor dar a conhecer a cultura popular. Tratar-se-á efectivamente de coleccionar, conservar, estudar e mostrar os sinais materiais e imateriais da cultura popular, em especial e enriquecedor diálogo com as novas formas de cultura popular contemporânea, uma área do saber que escapa à totalidade dos museus em Portugal.

Pretende-se, neste âmbito, uma aposta na diversidade dos públicos, a sua atracção e resposta aos seus pedidos e aspirações, o que pressupõe uma polivalência amplificada, que seja desenvolvida por uma “loja de comunicação”, que disponha de importantes meios. Neste contexto, prevê-se um estudo que melhor dê a conhecer os seus potenciais públicos, do público clássico cultivado ao público jovem, ao mesmo tempo que se sugere a criação de um lugar, de um núcleo de memória. Intenta-se, neste cabimento, a existência de um espaço representativo do que terá sido inicialmente o MAP, aproveitando uma das salas, a que mais representatividade, testemunho e imagem possa fornecer, para dar a ver as ideias e valores que estiveram subjacentes à sua criação (projecto museográfico de Museu, concepção da exposição).

O projecto deverá ainda ter em linha de conta a constituição do Museu como centro de acção cultural, desenvolvendo uma política dinâmica, centrada na instituição, através de uma política activa de exposições temporárias, de uma programação cultural cativante, de desenvolvimento de acções culturais sociais e educativas, em parceria e em rede com os diferentes actores culturais. Para tal, far-se-á apelo, a todas as fontes da museologia moderna, às tecnologias de ponta, às técnicas de intervenção, a fim do MAP se constituir como um pólo de referência, centro de debate e de expressões culturais plurais. O trabalho em curso representa um procedimento que visará definir a vocação do Museu e o seu desenvolvimento, que anseia definir estratégias e as grandes orientações do “novo” MAP, olhado como um lugar de representação do passado recente, do presente e do futuro, um lugar de interrogação e de reflexão, face às questões da memória, da transmissão e da identidade, colocadas explicitamente e implicitamente pela sociedade contemporânea.

Inaugurado, em 1948, pelo Secretariado da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), o MAP tem sido, várias vezes, reduzido a um produto acabado da ideologia ruralista e passadista preconizada pelo Estado Novo,

imagem que empobrece e lesa a compreensão do que é a Instituição e do que foram as ideias e processos históricos que explicam o seu aparecimento. Acresce que durante vários anos, o MAP foi vítima de um processo de negligência, de ordem museológica e científica, que resultou na ausência de informação, quer sobre os mecanismos, que acompanharam a constituição da sua colecção, quer sobre o contexto intelectual e político, que lhe conferiu um determinado formato.

Face à nova conjuntura e às considerações aqui apresentadas, recuperar o MAP, não é devolvê-lo ao esquecimento lento, em que o mesmo se encontrava, mas transformá-lo num instrumento de pensamento crítico e reflexivo, por via da manutenção dos vários elementos que o compõem, bem como através de uma agenda sólida de exposições temporárias, que ajudasse a revelar o variado conjunto de relações entre ideias, pessoas e instituições que contribuíram para a constituição da sua colecção.

Por tudo isto o MAP deve ser “musealizado”, merecedor de um percurso crítico, uma reinterpretação. É neste contexto que a Instituição nos situa perante as mundividências de um conjunto de agentes diferenciados, num arco temporal alargado que se prolonga até à actualidade. No futuro, o MAP deve tornar-se em espaço de Arte Popular, dialogante também com outra prática do popular contemporâneo e de novos usos e artesanatos urbanos e rurais, cumprindo a sua vocação de baluarte de valorização e preservação da arte popular portuguesa.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Vera Marques – *Camponeses Estetas no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Tese de Doutoramento, Lisboa: ISCTE, 2007.
- BRAGANÇA, Maria Micaela Deyris de Barthez de Marmourières – *MAP, Antecedentes e Consolidação (1935-1948)* [Tese de Mestrado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, 2008.
- CLIFFORD, James – *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1988.
- DAMASCENO, Joana – *Museus para o Povo Português: A Etnografia como elemento unificador do discurso museológico do Estado Novo*, Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007.
- FERRO, António – “Política do Espírito e a sua Definição”. *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa: Edições SNI, 1950, pp. 17-36.
- FERRO, António – *Museu de Arte Popular*. Lisboa: SNI., 1948.
- GELLENER, Ernest – *Nações e Nacionalismos*. Lisboa: Gradiva, 1993.
- GOUVEIA, Henrique Coutinho – *Museologia e Etnologia em Portugal, Instituições e personalidades* [Tese de Doutoramento]. Lisboa: FCSH-UNL, 1997.
- LEAL, João – *Etnografias Portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: D. Quixote, 2000, 1ª Edição.
- MELO, Daniel Seixas de – *Salazarismo e Cultura Popular (1933-58)* [Texto Policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1997.
- Ó, Jorge Ramos do – *Os Anos de Ferro: O Dispositivo Cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

PAULO, Heloísa – *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

SEGALEN, Martine – *Vie d'un Musée, 1937-2005*. [S. l.]: Éditions Stock, 2005.

SILVA, Augusto Santos – *Tempos cruzados [Texto Policopiado]: Um estudo interpretativo da Cultura*, Lisboa: [s.n.], 1991.

SNI – *Museu de Arte Popular: Itinerário*. [S. l.]: Edições SNI. 1948.



# PENSAR EL PATRIMONIO Y LAS IDENTIDADES ENTRE PALABRAS, HISTORIAS Y OFICIOS

**Olga Bartolomé, Mariano Giosa y Romina Osuna**

Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y  
Casa del Virrey Liniers. Argentina

## Resumen

### Para empezar a pensar...

Presentamos el proyecto *Museo y escuelas rurales: ida y vuelta. Un nuevo espacio para valorar el Patrimonio*, como un “estudio de caso” ya que su desarrollo adquiere las características de una investigación que busca la producción de conocimientos sistemáticos e implementa diferentes estrategias de participación. De este modo se habilita a las comunidades involucradas dentro del proyecto a formar parte del reconocimiento y la apropiación de su patrimonio y sus identidades, no sólo con la participación consciente y activa que esto implica, sino también con la posibilidad de crear cultura, transmitirla y también reeditarla. Este proyecto pedagógico de educación patrimonial surge en el año 2008 y se lleva a cabo conjuntamente con siete *escuelas rurales plurigrado de personal único* del Valle de Paravachasca y Calamuchita, en la provincia de Córdoba. El mismo tiene como objetivo principal ser un espacio para la comunicación dialógica entre las comunidades y el museo, y apunta a la recuperación y a la revalorización de su patrimonio integral en un proceso que se resignifica en su mismo andar. Siguiendo los principios de la *Nueva Museología* podríamos afirmar que, para poner en marcha este proyecto, elegimos el análisis de los factores económicos, sociales, culturales y ecológicos de cada comunidad escolar y a partir de ellos, elaboramos una propuesta con diversos talleres (carpintería, tejeduría, oralidad y recuperación del bosque nativo) que comprenden -a largo plazo- la posibilidad de encontrar en el patrimonio una vía sustentable de desarrollo territorial para proyectos de vida y de defensa de los derechos a la educación, a un ambiente sano y a la tierra. Pensar el patrimonio y las identidades significa también considerar las múltiples aristas que conforman las historias de un lugar y ubican al museo en el rol social que reclama la teoría desde hace muchos años.

**Palabras clave:** Proyecto pedagógico. Educación patrimonial. Desarrollo territorial. Rol social del museo. Estrategias de participación.

## PENSAR O PATRIMÔNIO E AS IDENTIDADES ENTRE PALAVRAS, HISTÓRIAS E OFÍCIOS

### Resumo

#### Para começar a pensar...

Apresentamos o projeto *Museu e escolas rurais: ida e volta. Um novo espaço para valorizar o Patrimônio (Museo y escuelas rurales: ida y vuelta. Un nuevo espacio para valorar el Patrimonio)*, como um 'estudo de caso', já que seu desenvolvimento tem as características de uma pesquisa que busca a produção de conhecimentos sistemáticos e implementa diferentes estratégias de participação. Deste modo, habilita-se as comunidades envolvidas no projeto a integrar-se ao reconhecimento e à apropriação do seu patrimônio e suas identidades, não apenas com a participação constante e ativa que isto implica, mas também com a possibilidade de criar cultura, transmiti-la e também reeditá-la. Este projeto pedagógico de educação patrimonial surge no ano de 2008 e se desenvolve conjuntamente com sete escolas rurais de multigrado de pessoal único do Vale de Paravachasca e Calamuchita, na província de Córdoba. Tem como objetivo principal ser um espaço para a comunicação dialógica entre as comunidades e o museu, e aponta para a recuperação e a revalorização de seu patrimônio integral, num processo que se ressignifica em seu próprio caminhar. Seguindo os princípios da Nova Museologia, poderíamos afirmar que, para colocar em marcha este projeto, elegemos a análise de fatores econômicos, sociais, culturais e ecológicos de cada comunidade escolar e, a partir deles, elaboramos uma proposta com diversas oficinas (carpintaria, tecido, oralidade e recuperação do bosque nativo), que compreendem - a longo prazo - a possibilidade de encontrar no patrimônio uma via sustentável de desenvolvimento territorial para projetos de vida e de defesa dos direitos à educação, a um ambiente sadio e à terra. Pensar o patrimônio e as identidades significa também considerar as múltiplas arestas que integram as histórias de um lugar e situam o museu no papel social que reclama a teoria há muitos anos.

**Palavras-chave:** Projeto pedagógico. Educação patrimonial. Desenvolvimento territorial. Papel social do museu. Estratégias de participação.

## THINKING ON HERITAGE AND IDENTITIES AMONG WORDS, STORIES AND JOBS

### Abstract

#### To start thinking...

We submit the project *Museum and Rural Schools: round trip. A new space to value Heritage* as a case-study. Its development acquires the features of a participatory research, aiming at the production of systematic knowledge, through which different strategies are implemented. In this way, communities involved in the project are enabled to be part of their own heritage as well as of own identity, not only with the conscious and active participation that this implies, but also with the possibility of creating, transmitting and also re-editing culture. This pedagogical project on heritage education started in 2008, carried out with seven *multigrade class rural schools* with unique personnel. They are located in the valleys of Paravachasca and Calamuchita, Province of Cordoba, Argentina. The main target of this project is to build a space of dialogical communication within the communities and the museum itself, aiming at the recovery and re-evaluation of its integral heritage in a process that resignifies itself on the go. Following the principles of New Museology we could assert that to start this project we selected economical, social, cultural and ecological facts at each school community and, on this basis, we elaborated a proposal with diverse workshops (carpentry, weaving, oral tradition and the recovery of the native forest) comprising, in the long term, the possibility of finding in heritage a sustainable way of development for their own life projects and for the defense of their rights to education, to a healthy environment and to their land. Thinking on heritage and identities also means considering the multiple sides that build up the history of a place and focus the museum on the social role that theory has been claiming for through many years.

**Key words:** Pedagogical project. Heritage education. Territorial development. Participation strategies.

# PENSAR EL PATRIMONIO Y LAS IDENTIDADES ENTRE PALABRAS, HISTORIAS Y OFICIOS

**Olga Bartolomé, Mariano Giosa y Romina Osuna**  
Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y  
Casa del Virrey Liniers. Argentina

## El marco histórico del Proyecto

El Museo Nacional de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey tiene por sede una construcción jesuítica del Siglo XVII, que fue declarada en el año 2000 Patrimonio de la Humanidad conjuntamente con los otros establecimientos que conforman el sistema jesuítico de Córdoba. Esta es una casa-museo que consta de diecisiete salas<sup>1</sup> de exhibición permanente, ambientadas con muebles y objetos representativos de los distintos procesos históricos que protagonizó a lo largo del tiempo. Nuestra misión es brindar a la sociedad diversas herramientas para interpretar el patrimonio (paisaje, edificio, colecciones). Al ser el museo uno de los responsables de conservar y difundir este patrimonio, consideramos necesario llevar adelante diferentes estrategias para que la sociedad pueda ver reflejada parte de su historia y de sus procesos sociales (con sus cambios y continuidades) construyendo así sentidos de pertenencia de una identidad local y regional.

Desde el Área de Servicios Educativos buscamos acompañar el proyecto museal elaborando un programa de articulación museo- escuela, que supone un trabajo conjunto entre el área educativa y las instituciones escolares.

A finales del año 2007 surge la posibilidad de trabajar con algunas escuelas rurales y a partir del 2008 se comienza a elaborar un proyecto de educación patrimonial conjuntamente con 7 (siete) escuelas rurales<sup>2</sup> del Valle de Calamuchita y Paravachasca de la Provincia de Córdoba poniendo énfasis en el vínculo que existe entre el aprendizaje, la construcción de las identidades y el patrimonio, potenciando de esta manera lazos históricos, culturales y sociales, significativos para ambos espacios. Cabe aclarar que existen factores geográficos, históricos, socioeconómicos y culturales entrelazados que dan sustento y sentido específico al proyecto. Entre los factores está el lugar geográfico y su dimensión histórica, pues las escuelas y sus comunidades están emplazadas en una región que fue parte de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia, funcionando, durante ese periodo, puestos para la ganadería. Así, parte del patrimonio que difunde el museo tiene una profunda vinculación con las identidades de estas comunidades rurales y su patrimonio integral, identidad que se refleja en los objetos, colecciones, valores, e historia que se trasmite desde el Museo. Los trabajos de documentación del patrimonio e investigación histórica, desarrollados paralelamente, tienen como meta enriquecer la información sobre lo que antiguamente fue territorio de la Estancia Jesuítica y fortalecer el sentido de

---

<sup>1</sup> Principales salas: Sala de los primeros Habitantes, Sala de la Estancia y sus Propietarios, Sala de los Trabajos de la Estancia;, Sala de la Herrería Jesuítica del siglo XVII, Sala de Arte y Evangelización; Sala De Liniers, Sala de la Alcoba Serrana

<sup>2</sup> Localidades en donde están insertas las escuelas: Golpe de Agua, San Clemente, Los Espinillos, Paso de la Pampa, La Acequiecita, Río del Medio, La Serranita y la Paisanita

pertenencia de esta comunidad rural a través de los testimonios y la recuperación de su Patrimonio. Con la puesta en práctica de este trabajo se ha ido nutriendo la relación entre estas instituciones, profundizando la posibilidad de actuar de manera conjunta sobre lo que es necesario considerar patrimonio y la relación de lo que es legítimamente considerado como tal.

Las decisiones que se van tomando buscan contener las miradas y aportes de los diferentes actores implicados. Como ejemplo ilustrativo, los talleres sobre Oficios y los de Recuperación del Patrimonio Intangible por medio de la Oralidad<sup>3</sup>, se decidieron realizar de manera conjunta con los docentes de las escuelas, quienes son las voces más representativas de cada comuna. Los ajustes que se hacen en la puesta en marcha también son realizados teniendo en cuenta las voces de niños, adultos y maestros.

Por otro lado, sostenemos que en este trabajo no buscamos corroborar una teoría planteada de antemano, sino que la misma se considera como referente indispensable en la construcción del problema que le da punto de partida al proyecto museológico, y también para la retroalimentación constante entre el trabajo de campo y el análisis, es decir, de la producción de conocimientos a partir de la implementación del mismo.

Intentamos abordar estas experiencias educativas como parte de un contexto local entendiendo las *historias únicas* de estos lugares, pero en las cuales se pueden identificar presencia y acciones de carácter macrosocial.

### **¿Por qué pensar junto a las escuelas?**

Atender a la articulación entre los museos y las escuelas exige reconocer su importancia en la construcción de aprendizajes y en los procesos de reconstrucción de las identidades culturales.

Esto remite a pensar el posicionamiento que estas instituciones han tenido a lo largo de la historia, sus orígenes comunes y cómo en ese posicionamiento, se juega la definición de las mismas en torno a su función social. Supone también aceptar que las instituciones educativas proveen un insumo para la construcción identitaria y son una herramienta imprescindible que puede contribuir en la posibilidad de que cada vez más personas puedan interpretar y apropiarse del patrimonio, tanto en su expresión tangible como intangible.

Pensar la relación entre museos y escuelas a través de las experiencias educativas de maestros y alumnos apunta a preguntarnos: ¿De qué manera una revisión de la articulación entre éstas puede ayudar a superar las fracturas y omisiones de la memoria colectiva? ¿De qué manera las voces de estas comunidades, que comparten con el museo parte del proceso histórico, pueden ser parte activa del patrimonio que se presenta ante el mundo como legado de la humanidad? ¿Cómo se puede expresar el conocimiento que se produce en estas instituciones para que la “herencia” esté disponible para todos?

El hecho de comprender el museo como una institución social, capaz de aproximarse al significado cultural de la sociedad en la que se inscribe, hace que se convierta en un centro de educación patrimonial y en un

---

<sup>3</sup> Se detallan más adelante

Fenómeno capaz de reactivar la realidad cultural de su entorno. De esta forma, el museo puede ser un claro referente identitario, potenciando la cultura propia al mismo tiempo que propicia el respeto a las diferentes culturas y la importancia del hecho diferenciador/unificador entre la diversidad de las mismas. Así, el museo se convierte en uno de los instrumentos básicos para la difusión del reconocimiento e identificación cultural, la comunicación de las raíces sociales y la enseñanza del patrimonio.

Siguiendo a Rada creemos que las escuelas son además vehículos de memoria y sensibilización sobre el patrimonio que permiten a su comunidad entender el patrimonio como algo que le es propio y, por consiguiente, si este es considerado como referente de identidad de los pueblos y de una comunidad, éste no puede dejar de entenderse como todo lo que un pueblo reconoce como propio, constituido no sólo por lo que hereda a través de la historia sino también por lo que resignifica en un proceso de construcción permanente.

*El patrimonio integral conformado por los bienes culturales, y el ambiente natural que lo contiene es el testimonio, legado y sustento de las memorias de los pueblos*<sup>4</sup>. En este sentido indagar sobre la articulación entre museos y escuelas nos ayuda a comprender la educación como un proceso que permite cuestionarnos en la manera de pensar nuestra historia, nuestras identidades.

Pensar los procesos de enseñanza y los procesos de aprendizajes en estos proyectos de articulación entre museos y escuelas supone reconocer que el aprendizaje es un fenómeno continuo, que no se produce en un solo escenario, sino que se construye en espacios tanto escolares como no escolares. Implica entender al aprendizaje como la reflexión crítica acerca de las posibilidades de los diferentes grupos para apropiarse del patrimonio y resignificarlo. En este punto radica la estrecha relación entre el aprendizaje y las identidades, entendiendo la construcción del conocimiento como la posibilidad de franquear las fronteras de nuestras *conciencias históricas*.<sup>5</sup> Revelar historias compartidas, olvidadas, desconocidas, interrogarnos sobre las identidades, nos permitió resignificar nuestro trabajo, es decir, sentir no solo la obligación de mostrar los que nos convoca como Patrimonio de la Humanidad sino la articulación de éste con los contextos patrimoniales de las comunidades locales.

La historia silenciada durante años que invisibilizó distintas aristas de nuestras múltiples identidades, manifestada en la omisión de la presencia de negros, la desvalorización del legado aborigen, la identificación del paisaje con una flora exótica, intentan ser recuperadas a través de las actividades que planificamos conjuntamente entre docentes y personal del museo.

---

<sup>4</sup> Cfr. Martini Yoli Angélica: *Patrimonio Integral, Museo e identidad* Cáp. 1 en *Teoría y práctica de un museo. Balance de una pasión*, Ed. del Boulevard Río cuarto 2007

<sup>5</sup>MARGULLIS, Mario y Belvedere, Carlos: "La Racionalización de las Relaciones de Clase en Buenos Aires : Genealogía de la Discriminación" En Margulis y Urresti (comp.) "La segregación negada cultura y discriminación social" Editorial Biblos Año-1997

## La particularidad de las escuelas rurales para pensar las identidades

Las escuelas están situadas en los Valles de Calamuchita y Paravachasca, dependiendo en su mayoría de la comuna de Potrero de Garay, salvo la escuela de La Paisanita y la de San Clemente que dependen de sus propias comunas. Las más apartadas de las comunas son la de Río del Medio, La Acequiecita y Golpe de Agua a las cuales los alumnos se trasladan a caballo o a pie durante varias horas.<sup>6</sup>

Las escuelas conforman una red de escuelas de personal único, con multigrado. El establecimiento escolar que mayor cantidad de alumnos tiene es de 26, mientras que la menor es de 3, siendo el promedio de 9 alumnos.

Las escuelas rurales siguen siendo referentes de autoridad en las comunidades, la palabra del maestro parece aun estar revestida de ese poder simbólico que en otrora caracterizaba la figura del docente. Los maestros parecen ser contenedores de diversas situaciones, en numerosos casos los médicos acuden a la escuela para control, son los que reparten las donaciones que reciben, los alimentos del P.A.I.C.O.R<sup>7</sup>, o donaciones.

El nivel de escolaridad alcanzado es irregular contando con caso de gente no alfabetizada mientras que en otros han alcanzado solamente la escuela primaria. Actualmente muchos alumnos llegan a sexto grado debido a la imposibilidad de acceder a escuelas secundarias; es decir, no alcanzan el nivel de obligatoriedad exigida por el Estado.

En todos los casos los docentes comparten su preocupación acerca de la pérdida de población escolar, fruto de las políticas económicas implementadas desde hace 30 años. Estas políticas, que no han tenido en cuenta conceptos de desarrollo sustentable, han llevado a una disminución de la población y a una consiguiente pérdida progresiva de los trabajos que han caracterizado la zona, ocasionando un cambio de vida en los lugareños que han tenido que dejar estas tierras o han sido despojados de ellas debiendo emigrar hacia los centros urbanos en busca de trabajo. La plantación de pinares ocasionó la expulsión de las majadas de animales fuente de los recursos a partir de los cuales la población se vinculaba marcando un modo de relación solidaria a través de los intercambios de productos derivados del ganado y a los oficios característicos de la zona. Otro hecho que impactó en la economía de la zona fue el cese de la explotación minera ocasionando otra pérdida de ingreso económico importante. Esto también es expresado por algunos pobladores<sup>8</sup>:

*“...Majada tenía toda la gente de las sierras y llegó un momento en que, casi igual que las canteras de mica, la gente tuvo que empezar a vender y sacar, ¿Por qué?, porque empezaron a poner pinos y amenazaban que: majada que se metiera al pinar y rompiera las plantas se la mataba y no tenía derecho a cobrar nada. Entonces la gente antes de perder; vendió todo...Así que en las*

<sup>6</sup> En referencia a las distancias geográficas existen 50 Km. Promedio de distancia entre Alta Gracia y las escuelas rurales. Desde Alta Gracia hasta Potrero de Garay el camino es de ruta, y de allí en mas se accede por camino de tierra. Entre las escuelas la distancia menor existente entre ellas es de 10 Km., mientras que las distancia mas grande es de 40 Km

<sup>7</sup> Planes Alimentario de la Provincia de los establecimientos escolares públicos.

<sup>8</sup> Extracto de entrevistas a pobladores de una comunidad.

sierras grandes no quedó cabra, cabrito, ni oveja, ni nada  
¡terminado!...cuando hemos vivido de eso mire...<sup>9</sup> [subrayado en nuestro].

“...ya le digo, había mucha gente viviendo, nosotros ni soñábamos comprar la carne ni para nada, nosotros el consumo de la casa era con las majadas no mas, cabrito, cabrilla, una cabra nomás una oveja y cuando ya empezaba a entrar el invierno había una vaca gorda o algún novillito. Se lo carneaba y eso era todo para consumo de la casa no era para vender, alguno le pedía prestado por ahí un poco de carne, bueno si uno le prestaba, enseguida esa persona carneaba y le daba ahí nomás esa carne y así se manejaba la gente.”<sup>10</sup>

“Auxiliar: (...) es que acá, pa que se van a quedar, sino encuentran trabajo, entonces, no les quedo otra que irse para la ciudad...el otro, el más chico de los tres, si se quedo, y trabaja de changas, y por la tarde y noche trabaja con el cuero para poder vender.”<sup>11</sup>

### **Nuevo año, nuevas miradas, nuevos entramados...**

Este contexto, nos desafía pensar acerca del modo en que la gestión del patrimonio cultural y la educación en el patrimonio pueda contribuir al desarrollo (creación de empleo, oportunidades de capacitación, etc) vinculado a aspectos sociales, ambientales y culturales que incidan en una mejora integral de la calidad de vida de las comunidades involucradas.

Como resultado de la experiencia de los dos años anteriores, de la profundización de los lazos con las comunidades y de nuevas lecturas sobre el contexto rural donde se insertan estas comunidades, nos propusimos trabajar de forma diferenciada con las comunidades ofreciendo talleres de acuerdo a la singularidad de cada espacio y a las necesidades de cada comunidad.

Reconociendo el patrimonio como la conjunción de un medio natural y cultural, en tanto que herencia apropiada por una comunidad. (Desvallées 1992, vol 2 2), su lectura e interpretación, desde la triada patrimonio, comunidad, territorio, resulta casi imposible sin una mirada interdisciplinar.

Esta reflexión nos llevó a crear lazos con otras instituciones y organizaciones para dar respuestas responsables. Como resultado el proyecto se va configurando más complejo, en tanto interdisciplinar<sup>12</sup> e interinstitucional, y se enriquece en la medida en que las realidades empiezan a ser leídas desde distintos ángulos. La participación de otras instituciones entendida como suma de nuevos enfoques, conocimientos y experiencias, nos permitieron intervenir y abordar cada una de las situaciones de una forma más integral. Así, se comienzan a sumar al proyecto Profesionales/ artesanos, instituciones y organizaciones con acciones de capacitación en distintos aspectos que hacen a la recuperación de la identidad local mediante diversas

---

<sup>9</sup> La Minga, Historia Oral de San Clemente, Fundación Punto de Cultura y Arte y Comuna San Clemente, Córdoba, 2007. Pág. 26

<sup>10</sup> Extracto de entrevista 28-10-09 ver anexo

<sup>11</sup> La Minga, Historia Oral de San Clemente. ob.cit. .Pág. 27

<sup>12</sup> Por el Museo, el equipo de trabajo esta conformado por profesionales que provienen de las ciencias de la educación, de la historia, restauradores, etc.



estrategias sobre la realidad social. Se teje así un entramado de relaciones que permite apoyarse en recursos y saberes que, desde la sinergia de las instituciones, facilitaron la consecución de los objetivos comunes, de esta manera y desde el Museo contamos con un artesano de la madera que aporta sus conocimientos en la recuperación de técnicas tradicionales y aplicación de las mismas para la elaboración de productos hechos en madera con aplicaciones de cuero crudo. El INTA<sup>13</sup> colabora con la capacitación a cargo de técnicos especializados en el Proyecto Pro Huerta y Plan de Cambio Rural (obtención de la lana y semillas). La Escuela de Cuentaría *Dicho y Hecho* colabora en la recuperación y revaporización del Patrimonio Intangible de la zona mediante talleres de Oralidad y animación a la Lectura.

La Universidad Católica de Córdoba- Proyecto de Extensión Cátedra de Biología- junto al Movimiento Ambientalista Tierra y Ambiente colaboran en la recuperación del bosque serrano con la capacitación teórica y práctica de especialistas en bosque serrano.

A través de los diferentes talleres que implementamos (carpintería, tejeduría, oralidad y de recuperación del bosque nativo) se busca entonces dar respuestas genuinas a los distintos problemas que enfrentan los pobladores serranos. En este sentido apostamos a que la revalorización del patrimonio cultural y natural del lugar permita una forma de desarrollo territorial que favorezca la posibilidad de los pobladores de quedarse en la zona y defender los derechos que les son inherentes.

### **Los Subproyectos: nuevas formas para abordar y actuar sobre el Patrimonio**

**Escuela: Los Espinillos, Golpe de Agua y Paso De La Pampa**

**Proyecto “Palabrades”: un ejemplo de relación teoría - práctica**

Como ejemplo de la investigación participativa inherente a las prácticas de la Nueva Museología, el proyecto *Palabrades* llevado a cabo con la Escuela de Cuentaría *Dicho y Hecho* y con tres de las escuelas rurales, es un espacio indiscutible de dialogicidad.

Usando la oralidad y otros tipos de expresiones, intentamos descubrir partes del patrimonio que estas comunidades han construido durante un propio proceso socio histórico particular. Los talleres intentan ser espacios de producción de conocimientos y reconocimiento acerca del valor existente en cada elemento cultural que ellos traen.

Las investigaciones que hacen con su familia sobre el patrimonio cultural y natural (los objetos, sus usos, saberes, leyendas, tradiciones, etc), son decisiones propias que se van tomando sobre el transcurso del proceso. Desde esta perspectiva, y como sugiere Reyes Venegas, los sujetos se vuelven actores sociales en tanto:

“no son objetos de investigación, sino actores sociales que dialogan y participan en igualdad de condiciones (...) son sujetos activos y con

---

<sup>13</sup> Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria

espíritu crítico para orientar los resultados hacia prácticas transformadoras”<sup>14</sup>.

De esta forma, esta praxis, se vuelve reflexión en una dialéctica donde las partes van descubriendo y redescubriendo una idea de patrimonio ligada a su entorno identitario y a los elementos materiales e inmateriales que la componen.

Mediante la palabra, el otro es habilitado para dar, darse y recibir, para contar y así contarse. Se parte entonces de reconocer a la palabra, como un acto cultural, como un hecho comunicacional imprescindible del ser humano. Ésta, siguiendo a Reyes Venegas:

“no puede ser privilegio. La pronunciación del mundo, con el cual los hombres lo recrean permanentemente, no puede ser un acto arrogante

(...) y debe inspirarse en la palabra de los seres humanos para mostrar sus puestas en valor, desde la perspectiva de lo que viven y de lo que expresan con sus acciones cotidianas.”<sup>15</sup>

### **Escuelas Río del Medio y La Acequiecita: Talleres de Oficios<sup>16</sup> en Carpintería.**

Consecuencia del contexto altamente excluyente y expulsor de mano de obra que se describía anteriormente, muchos de los alumnos, al terminar la escuela primaria, ven restringidas las posibilidades de acceso a la continuidad de sus estudios o a algún tipo de trabajo en la zona. Es así que estos talleres surgen no solo de la necesidad que nos expresan las comunidades de recuperar y conservar sus identidades locales, sino también a partir de reconocer que la capacitación en oficios y la recuperación de las artesanías del lugar constituye una veta no solo para que la comunidad pueda continuar su formación, sino también reconocer una fuente de ingreso digna.

El eje articulador es el trabajo enfatizando la importancia que adquiere la actividad artesanal en los espacios rurales y también las implicancias que adquiere el trabajo en la vida cultural de los pueblos.

En la escuela de la Acequiecita y de Río del Medio se trabaja a partir del conocimiento y enseñanza de técnicas tradicionales sobre maderas.

En los encuentros se hace hincapié sobre la importancia del cuidado de la madera como recurso natural, los usos que se hacen de ella, las diversas formas de obtención y cuidado del material, la función biológica del bosque nativo y el cuidado del medio ambiente entre otros valores. También se enriquecen los talleres mediante la investigación de los usos, costumbres leyendas, literatura, música, etc.

---

<sup>14</sup> “*Construir ciudadanías desde el museo comunitario*”. Gisela Reyes Venegas Universidad del Zulia. Centro Internacional de Investigaciones del Patrimonio Cultural, Venezuela. Pág. 7

<sup>15</sup> Ídem, Pág. 9

<sup>16</sup> Los talleres de Hilado y Tejeduría recién comenzarán a mediados de Septiembre

Morteros, bateas, pailas, cucharas, yerberas, sillas, etc. son algunos de los objetos realizados durante los encuentros; estos utensilios “cotidianos” forman parte de la trama cultural de estas comunidades serranas.

### **Escuela de San Clemente: Reconocimiento y revalorización del Bosque Nativo cordobés.**

En esta escuela se trabaja con la Universidad Católica de Córdoba y con el Movimiento de Vecinos Autoconvocados por la Tierra y el Ambiente.

Mediante diferentes estrategias, como la observación in situ, el estudio, la documentación, la catalogación y la propagación y el cultivo de plantas nativas se intenta conocer, reconocer y valorar el bosque nativo en donde se localizan estas localidades.

Con la idea de que *conservamos lo que conocemos*, nos proponemos reconocer al patrimonio natural y cultural como referentes identitarios del lugar. Así mismo se trabaja fomentando valores de cuidado y preservación del bosque serrano intentando conocer los usos y funciones de las plantas nativas como fuente de recursos y la comprensión del paisaje autóctono como parte de la identidad local

Para ello se planifican viajes de colección al campo para reconocer las plantas nativas, obtener semillas, coleccionar frutos, muestras de plantas con flores, confecciones de herbario, limpieza y conservación en frío, propagación: y sembrado en primavera.

El objetivo último, además de la producción de plantas nativas, como alternativa económica y el uso sostenible de la flora nativa, será la construcción alrededor de la escuela de un Sendero Interpretativo, que pueda ser usado con fines didácticos por la comunidad educativa con el fin de difundir y sensibilizar sobre el valor del bosque nativo a otras comunidades, escuelas, turistas, etc.

### **De certezas, dudas y aciertos para seguir pensando y pensándonos:**

En estos casi tres años de trabajo, capitalizamos muchos aciertos y nos encontramos ante nuevos desafíos que nos proponen nuevos caminos, sin embargo no podemos dejar de pararnos en algunas certezas que no hacen más que ayudarnos a mirar adelante.

Certeza de saber que son posibles otras formas alternativas de comprender la relación con el Patrimonio, de saber que más allá del ritmo vertiginoso que la globalización nos impone, con el consiguiente debilitamiento de las fronteras nacionales podemos, desde nuestras identidades locales, generar alternativas donde a partir del ejercicio de la ciudadanía se asuman responsabilidades sociales.

Certeza de saber que también se puede generar un espacio de participación comprendiendo el museo y las escuelas como espacios públicos, resignificando el contrato fundacional que les dio origen.

El mayor interrogante que se nos plantea quizás sea intervenir, en un contexto donde siguen operando dinámicas y lógicas macro socio económicas excluyentes, a través de un proyecto educativo patrimonial que apunta a la

transformación de la realidad local, a partir del trabajo con las identidades múltiples.

Desafíos que por momentos nos superan, pero que los envuelve la certeza de poder mirarnos junto a otros, de la confianza que permite sentir un proyecto compartido y no impuesto, que se apropia de forma gradual pero firmemente. Como dice Freire *Reconociendo la educación como posibilidad, ya que si bien esta no lo puede todo, si puede algo. Y “una de nuestras tareas como educadores y educadoras es descubrir lo que históricamente es posible hacer en el sentido de contribuir a la transformación del mundo que de cómo resultado un mundo mas redondo, con menos aristas, mas humano y en el que prepare la materialización de la gran Utopía, la unidad en la diversidad”*.

El museo histórico patrimonio de la humanidad no puede presentar un discurso que se transmita a la comunidad de manera unívoca y ajena, se encuentra ante el desafío de entender la historia de otra manera, de dar lugar a las diferentes evocaciones que despierta el acervo que contiene, las prácticas que rememora, los impactos de las transformaciones y continuidades de la mismas y la posibilidad de resignificar las mismas para encontrar una respuesta situada a la realidad actual.

Siguiendo los principios de la Nueva Museología podríamos afirmar que elegimos para poner en marcha este proyecto el análisis de los factores económicos, sociales, culturales y ecológicos de cada comunidad escolar y, a partir de ellos, elaborar una propuesta que comprenda a largo plazo la posibilidad de encontrar en el patrimonio una vía sustentable para sus proyectos de vida y la defensa de sus derechos como el derecho a la educación, a un ambiente sano y a la tierra que por legítimo derecho les pertenece.

## REFERENCIAS

**ACHILLI, Elena.** “Escuela, familia y etnicidades” *Investigación socioantropológica en contextos interculturales de pobreza urbana*. Tesis Doctoral Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. 2003.

**ALDEROQUI, Silvia.** “Museos y escuelas: socios para educar” Paidós. Cuestiones de Educación Bs. As. 1996

**ASENSIO, Mikel y Elena Pol:** Nuevos Escenarios en educación Aprendizaje informal sobre Patrimonio, los museos y la ciudad Buenos Aires Aique 2002

**BARTOLOMÉ Olga:** *Identidades culturales y aprendizaje. La Gestión Pedagógica en el Museo de Antropología* informe de especialización en la maestría de pedagogía U.N.C. 2006

**BOURDIEU, Pierre y Wacquant Jacques D.** “Respuestas por una Antropología reflexiva” Grijalbo México 1995.

**MARTINI, Yoli Angélica:** *Teoría y practica de un museo. Balance de una pasión.* Ed. del Boulevard Río cuarto 2007

**ROCKWELL, Elsie:** *claves para la apropiación: Escolarización Rural en México.* En Levinson, B. Foley, D. y Holland, D.C. *The cultural production of educated person. Critical ethnographies of schooling and local practices.* **State University Of New York.** TRADUCCIÓN DE COSTANZO CARLOS ALBERTO

**SIEDE, Isabelino:** “Educación para el desierto” en: Educación Política Ensayos sobre ética y ciudadanía en la escuela Paidós Bs. As .2007.

**VENEGAS, Gisela Reyes:** “Construir ciudadanías desde el museo comunitario”

Universidad del Zulia. Centro Internacional de Investigaciones del Patrimonio Cultural,

Venezuela.

**NAVAJAS CORRAL, Óscar:** “Una “Nueva” Museología”. Universidad Antonio de Lebrija.

## O MUSEU E A DIVERSIDADE CULTURAL NA AMAZÔNIA: UM OLHAR SOBRE O BRINQUEDO INDÍGENA COMO OBJETO DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL

**Arlete Sandra Baubier**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio  
(PPG-PMUS), UNIRIO/MAST; FAPEAM – Brasil.

**Maria Amélia Reis**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio  
(PPG-PMUS), UNIRIO/MAST – Brasil; CEIS 20  
Universidade de Coimbra – Portugal

### Resumo

Aborda a importância do Museu de Arqueologia e Etnologia como espaço de preservação do patrimônio e de difusão dos conhecimentos das comunidades indígenas da Amazônia, com vista à construção de uma educação para a diversidade cultural. Esta comunicação limita-se ao estudo da coleção de brinquedos indígenas do Museu Amazônico e do Museu do Índio de Manaus, face à singularidade dos mesmos e a possibilidade de se constituírem em referências identitárias junto à comunidade local, proporcionando uma educação intercultural dos povos da Amazônia. A metodologia caracteriza-se pela pesquisa exploratória, bibliográfica e documental com base em referências teóricas pertinentes às concepções contemporâneas da Museologia, pois se compreende que os museus são de fato lugares de preservação, comunicação e educação inseridos no contexto social, político, econômico e cultural de nosso tempo e que possuem relevância na formação cultural dos indivíduos. A partir dos dados até aqui coletados e analisados indicam-se: i) a existência de tensões entre os modos de viver das comunidades tradicionais e das populações urbanas a partir do uso pelas crianças indígenas dos brinquedos industrialmente produzidos; ii) o reforço de papéis socioculturais generificados semelhantes aos das culturas urbanas; iii) a importância da recuperação dos mitos e signos presentes nos bens culturais dispersos, como fundamento de ressignificação simbólica dos diversos grupos indígenas amazônicos. Portanto, pretende-se identificar a materialidade e a imaterialidade do brinquedo indígena como objeto-documento de representação do conhecimento sobre a diversidade cultural dos povos da Amazônia.

**Palavras-chave:** Museu. Função social. Diversidade cultural. Brinquedo indígena. Educação intercultural.

# EL MUSEO Y LA DIVERSIDAD CULTURAL EN EL AMAZONAS: UNA MIRADA SOBRE EL JUGUETE INDÍGENA COMO OBJETO DE EDUCACIÓN INTERCULTURAL

## Resumen

Este artículo aborda la importancia del *Museo de Arqueología y Etnología* como espacio para la preservación del patrimonio y la difusión de los conocimientos de las comunidades indígenas del Amazonas, a fin de lograr el desarrollo de la educación para la diversidad cultural. Se limita al estudio de la colección de juguetes indígenas del *Museo Amazónico y del Museo del Indio de Manaus*, frente a la singularidad de los mismos y a la posibilidad de que se constituyan en referentes identitarios junto a la comunidad local, proporcionando una educación intercultural entre los pueblos del Amazonas. La metodología se caracteriza por la investigación exploratoria, bibliográfica y documental, basada en referencias teóricas relativas a las concepciones contemporáneas de la museología que permiten comprender que los museos son, de hecho, lugares de preservación, comunicación y educación insertos en el contexto social, político, económico y cultural de nuestro tiempo, relevantes para la formación cultural de los individuos. Los datos hasta aquí coleccionados y analizados indican: i) la existencia de tensiones entre los modos de vivir de las comunidades tradicionales y las poblaciones urbanas a partir del uso, por parte de los niños indígenas, de juguetes producidos de manera industrial; ii) el refuerzo de roles socioculturales de género, semejantes a los de las culturas urbanas; iii) la importancia de la recuperación de los mitos y signos presentes en nuestros bienes culturales dispersos como fundamento de resignificación simbólica de los diversos grupos indígenas amazónicos. Por lo tanto, se intenta identificar la materialidad y la inmaterialidad del juguete indígena como objeto-documento de representación del conocimiento sobre la diversidad cultural de los pueblos del Amazonas.

**Palabras clave:** Museo. Función social. Diversidad cultural. Juguete indígena. Educación intercultural.

## MUSEUMS AND CULTURAL DIVERSITY IN AMAZONIA: HAVING A LOOK AT THE INDIGENOUS TOY AS AN OBJECT OF INTERCULTURAL EDUCATION

### Abstract

In order to achieve the development of education for cultural diversity, this paper discusses the importance of the *Museum of Archaeology and Ethnology* as a space for the preservation of heritage and the dissemination of the Amazonian indigenous communities' knowledge. The communication is limited to the study of the collection of indigenous toys from the *Amazonian*

*Museum* and the *Indian Museum* in Manaus, given their uniqueness and their possibility to become identity references of the local community, promoting a cultural education for the Amazonian peoples. The methodology -exploratory, bibliographical and documental research- is based on the theoretical concepts of contemporary museology for heritage preservation, communication and education, as museums are institutions inserted in the social, political, economic and cultural context of our time, relevant in the cultural training of individuals.

The data here collected and analyzed show:

i) The existence of tensions among traditional lifestyle communities and urban populations as from the use of industrially produced toys by indigenous children;

II) The reinforcement of socio-cultural gender roles similar to those of urban cultures;

III) The importance of recovering the myths and signs present in their scattered cultural heritage as the foundations of the symbolic redefinition of the cultural diversity from the Amazonian indigenous groups.

Therefore, we intend to identify the materiality and the immateriality of indigenous toys as object-documents representing the Amazonian people's knowledge on cultural diversity.

**Key words:** Museum. Social function. Cultural diversity. Indigenous toy. Intercultural education.



# O MUSEU E A DIVERSIDADE CULTURAL NA AMAZÔNIA: UM OLHAR SOBRE O BRINQUEDO INDÍGENA COMO OBJETO DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL

**Arlete Sandra Baubier**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), UNIRIO/MAST; FAPEAM – Brasil.

**Maria Amélia Reis**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), UNIRIO/MAST – Brasil; CEIS 20 Universidade de Coimbra – Portugal.

*“[...] O museu faz parte integrante de nossos costumes; em breve, será o complemento necessário, o substrato de todas as nossas atividades”.*

G. Salles<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, assistimos às transformações profundas e significativas em torno da função social das instituições culturais na contemporaneidade. O novo cenário de globalização que afeta os diferentes setores da sociedade contemporânea (econômico, político, social, cultural e tecnológico) não poderia ser diferente para o campo dos museus. Como ocorre para qualquer outro segmento, o museu tem experimentado, nas últimas décadas, o impacto de mudanças da globalização. Mudanças estas que ditam a nova ordem mundial, marcada pelas influências dos novos paradigmas do conhecimento que desencadeiam reflexões em torno dos conceitos de local e global, identidade, alteridade, diferença, tolerância, hibridismo, multiculturalismo, diversidade, singularidade, entre outros.

Ao analisar o problema da crise latino-americana na contemporaneidade, Garcia Canclini (2008, p. xvii) utiliza a expressão “culturas híbridas” para explicar a necessidade de nos adaptarmos às novas demandas culturais e informacionais da sociedade global, ao afirmar que “[...] os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizados dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global”.

No bojo destas reflexões, lançamos o “nosso olhar” para alguns dos conceitos paradigmáticos acima arrolados no contexto dos museus amazônicos. Desta forma, despertamo-nos para o assunto da diversidade e seus desdobramentos temáticos, uma vez que a “[...] diversidade está sempre presente nas configurações e movimentos da sociedade global. Seria impossível a globalização sem a multiplicidade dos indivíduos, grupos, classes, tribos, nações, nacionalidades, culturas etc. [...]” (IANNI, 1994, p. 157). Por esta razão, a abordagem concentra-se nos principais eixos temáticos – museu, educação e diversidade cultural – em consonância com os

1 CF. BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 20.

aspectos que permeiam e aprofundam o estudo – função educativa do museu, patrimônio lúdico infantil (brinquedo indígena) e educação intercultural<sup>2</sup>.

A ênfase na diversidade cultural na Amazônia resulta da necessidade de conscientizar e sensibilizar a comunidade local sobre a importância social do museu para o desenvolvimento de uma educação intercultural, tendo como caso de estudo o patrimônio lúdico infantil das sociedades tradicionais da Amazônia, especialmente das culturas indígenas, visando “[...] mobilizar as populações no sentido da identificação e reconhecimento do patrimônio cultural que elas mesmas constroem ao longo de sucessivas gerações [...]” (TAVARES, 2004, p. 11) e com isso possibilitar o acesso à informação e ao conhecimento sobre os brinquedos produzidos por etnias indígenas da Amazônia. Assim, buscamos sensibilizar as pessoas para uma atitude de tolerância ao diferente, como bem define Cury (2003, p. 55):

[...] a tolerância é a flexibilidade para tentar entender os motivos do outro ou, ao menos, respeitar a diversidade cultural. Os museus antropológicos que trabalham com coleções de grupos indígenas têm o dever de explorar adequadamente a diversidade cultural e colocá-la como uma qualidade, como uma forma de tornar as pessoas flexíveis face ao diferente.

Neste sentido, pretendemos com esta abordagem não apenas uma tentativa de apresentar respostas acerca da diversidade em museus, mas de suscitar algumas reflexões sobre as seguintes problematizações: De que maneira o museu pode contribuir para uma educação voltada para a diversidade cultural na Amazônia, tendo como substrato de conhecimento o brinquedo indígena? Até que ponto o conhecimento sobre o brinquedo indígena pode promover uma educação intercultural? Qual o sentido de se pesquisar, documentar, preservar e expor estes objetos lúdicos relacionados ao modo de fazer, pensar e sentir de uma sociedade num determinado período histórico?

Com base nestes questionamentos, entendemos que os brinquedos indígenas musealizados auxiliam na melhor compreensão da diversidade cultural e no reconhecimento da identidade entre os povos da Amazônia. Percebemos que estes bens representam a herança cultural dos grupos autóctones da região, pois conforme defende Harvey (1993, p. 312) “[...] é nesses estratos que a busca do capital simbólico é mais marcada”, tornando estes objetos referências identitárias dos saberes tradicionais dos povos nativos da Amazônia.

---

<sup>2</sup> A **educação intercultural** surgiu em 1978, como proposta da UNESCO como forma de promover a “educação para a paz” e “prevenção ao racismo”. É compreendida como a condição estrutural para a convivência democrática em sociedades multiculturais. É amplamente difundida em países da América Latina, tais como: Argentina, Bolívia, Chile, Equador, Peru, Guatemala e México. Neste último país, há até uma proposta de Licenciatura em Intervenção Educativa – Interculturalidade. A prática da educação intercultural como um conjunto de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas implica segundo Perroti (1997) a adoção do paradigma que tem “o outro como ponto de partida”. Para Abdallah-Pretceille (2001) não se trata de “conhecer o Outro a partir de uma identidade única e homogênea, mas de aprender a reconhecê-lo”. (CF. ABDALLAH-PRETCEILLE, M; PORCHER, L. **Education et Communication Interculturelle**. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. p. 15).

## Museus e Coleções Etnográficas na Amazônia: excertos da história

No Brasil, a fundação de vários museus foi uma característica marcante durante o período imperial, inclusive aqueles que estavam associados à unicidade dos objetos tidos como raros e que guardavam coleções exóticas, dentre os quais, destacamos no cenário amazônico a criação do Museu Paraense Emílio Goeldi<sup>3</sup>, na cidade de Belém (Pará, Brasil).

Fundado em 1866, por iniciativa da Sociedade Filomática em Belém (RANGEL, 2009, p. 8), o Museu Paraense Emílio Goeldi é considerado um marco histórico da Museologia na Amazônia, pela sua importância no surgimento de coleções etnográficas, botânicas, zoológicas, paleontológicas, mineralógicas, arqueológicas e bibliográficas, compostas por amostras de materiais recolhidos por pesquisadores e naturalistas, durante as viagens pela região, com a finalidade de formar coleções. Sanjad (2009, p.11) explica como ocorreu a chegada destes pesquisadores, conforme relato a seguir:

No século XIX, muitos cientistas europeus e norte-americanos sentiram-se atraídos pela América Latina. [...] Botânicos, zoólogos, geólogos, antropólogos e engenheiros, profissionais e amadores, homens e mulheres, de origens sociais e identidades nacionais distintas, cruzaram o oceano em busca de conhecimento, prestígio e trabalho. Alguns percorreram a América Latina de passagem, retornando para seus países, instituições e afazeres de origem. Outros se fixaram permanentemente ou temporariamente, algumas vezes por décadas, em vários países da região, como México, Argentina, Chile, Uruguai e Brasil [...].

Ainda no cenário amazônico, outras experiências, especificamente, com grandes coleções etnográficas merecem ser destacadas. Neste estudo, a ênfase será em torno dos brinquedos indígenas da coleção etnográfica do Museu Amazônico e do Museu do Índio de Manaus (Amazonas, Brasil), em virtude da ameaça de desaparecimento deste patrimônio e da relevância de se preservar os saberes tradicionais das crianças indígenas, como parte da memória coletiva dos povos nativos da região. Reis e Hora (2007, p. 450) alertam para este fato: “As we can observe, millenary cultures tend to the slow disappearance of the history of our country, folclorized in their habits and traditions and in the falling out of usage of their knowing. [...]”<sup>4</sup>.

Criado em 1975, o **Museu Amazônico (MUSAM)** é um órgão público suplementar da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atua, principalmente, com as atividades de pesquisa, ensino e extensão em áreas fundamentais para o conhecimento da Amazônia e de suas culturas. Funciona nas suas instalações o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

---

<sup>3</sup> O Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) recebeu este nome em homenagem ao ilustre cientista, naturalista e zoólogo suíço Emil August Göldi (1859-1917), que exerceu a direção do museu no período de 1894 a 1907. No que tange às coleções etnográficas é considerado uma referência, porque é a instituição de pesquisa mais antiga da Amazônia, reconhecida mundialmente, uma vez que se dedica às investigações científicas referentes ao estudo da fauna, da flora, do homem amazônico e do seu ambiente físico.

<sup>4</sup> “Como podemos observar, as culturas milenares tendem ao desaparecimento lento da história de nosso país, folclorizadas em seus hábitos e tradições e na queda do uso de seu conhecimento [...]” (REIS; HORA, 2007, p. 450, tradução nossa).

da UFAM (Mestrado e Doutorado), uma biblioteca especializada em assuntos relacionados à Amazônia, divisões de Antropologia, Arqueologia, Difusão Cultural, Museologia, História e Documentação. Conta também com considerável coleção documental, etnográfica e arqueológica, fonte de pesquisas acadêmicas. Organiza e promove exposições temporárias e permanentes, com vistas à divulgação científica do próprio acervo como também de materiais cuja guarda pertence a outras instituições, além de exposições artísticas que de alguma maneira dizem respeito ao acervo do Museu (BOLETIM INFORMATIVO DO MUSEU AMAZÔNICO, 1991, p. 4-13).

A outra instituição museológica enfatizada é o **Museu do Índio de Manaus**, fundado em 19 de abril de 1952 pela Madre Maddalena Mazzone, como forma de fazer memória à presença missionária dos Salesianos e Filhas de Maria Auxiliadora na região amazônica e também despertar o interesse pela causa indígena. Sendo um museu privado, é administrado e mantido pelas Irmãs Salesianas e está localizado no Centro Histórico da cidade de Manaus. O acervo é composto por mais de 3.000 peças artesanais e estar distribuído em seis salas da exposição permanente. Destacam-se as seguintes: maquetes, simulações de habitações indígenas, utensílios domésticos, armas de caça e guerra, cerâmicas, cestarias, entalhes, objetos infantis (incluem os brinquedos indígenas), adornos ornamentais e rituais, urnas mortuárias, animais empalhados e artesanatos sobre a vida e os costumes das tribos indígenas da Amazônia, tais como: *Tucano, Dessana, Macu, Baniwa, Ianomami, Wanana, Tariano, Kobewa* que vivem no Alto Rio Negro, região do estado do Amazonas próxima ao Pico da Neblina, que compreende os municípios de Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira (ALVES, 2007, f. 58-59).

### O Museu em harmonia com a diversidade cultural na Amazônia

Discorrermos sobre a diversidade cultural na Amazônia não é tarefa fácil, por se tratar de uma região eclética e repleta de sincretismo. Contudo, não nos propomos a escrever um tratado sobre a Amazônia, mas fazemos um recorte temporal desta Amazônia de hoje, analisando um de seus aspectos culturais, sobretudo, no âmbito do estado do Amazonas.

Em 2003, teóricos e demais membros do ICOM reuniram-se durante o Simpósio Internacional organizado pelo ICOFOM, intitulado *Museology – an Instrument for Unity and Diversity?*<sup>5</sup>. O encontro teve a finalidade de refletir sobre os novos rumos da Museologia na contemporaneidade e ampliar as discussões sobre a função social deste campo disciplinar, como instrumento de ação social para unidade e diversidade. Do evento resultou a publicação *ICOFOM Study Series – ISS 33 final version* que reúne diversas produções de teóricos da Museologia de vários países que relatam experiências, tendências, perspectivas e desafios contemporâneos que surgem aos profissionais de museu relacionados à diversidade.

Neste sentido, compartilhando dos mesmos propósitos, buscamos contextualizar o tema da diversidade cultural na realidade amazônica, aprofundando as reflexões em torno das culturas indígenas, tendo como substrato de nossa investigação o brinquedo indígena musealizado.

---

<sup>5</sup> Museologia – um Instrumento para Unidade e Diversidade?

Horta (1999, p. 7) afirma que “Reconhecer que todos os povos produzem cultura e que cada um tem uma forma diferente de se expressar é aceitar a diversidade cultural [...]”.

Com menção a Canclini (2008, p. xvii), o estado do Amazonas é palco de “culturas híbridas” e possui uma diversidade impressionante, expressada tanto na exuberante biodiversidade<sup>6</sup> da Floresta Amazônica, através da sua rica fauna e flora, a abundância do solo, rico em minérios e segundo Geertz (1978, p.15) do “ecletismo” das culturas indígenas, além do patrimônio arquitetônico, artístico e cultural do estado. De proporções geográficas gigantescas, sendo o maior estado brasileiro em extensão territorial, com 1.570.745,680 Km<sup>2</sup>, ocupa mais 18% do território nacional. É formado oficialmente por 62 municípios e possui aproximadamente 3.393.369 habitantes<sup>7</sup>.

Com vida cultural intensa, em todo estado do Amazonas acontecem, anualmente, eventos científicos, artísticos e culturais que movimentam as principais atividades econômicas locais: o extrativismo vegetal e mineral, respectivamente, com a atividade gomífera e energética (o biodiesel, o gasoduto e o petróleo), a pesca, o agronegócio, a indústria, a tecnologia e o turismo, gerando emprego, aumentando a renda e, assim melhorando a qualidade de vida dos habitantes. São apresentações artísticas e culturais<sup>8</sup>, festejos religiosos e populares, festivais artísticos, folclóricos, de músicas regionais, rituais indígenas (cerimônias privadas), feiras nacionais e internacionais com exposições de produtos artesanais típicos da região ou industrializados no Pólo Industrial de Manaus (PIM) da Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA).

Diante deste contexto, analisamos como o museu pode estar atento a estas práticas culturais que representam a realidade social e podem funcionar como agente de educação e transformação da sociedade perante a diferença. Isto porque, de acordo com Reis (2009, p. 1) “[...] para ‘educar’ está suposto o conhecimento do(s) outro(s), em suas diferenças e singularidades, multiplicidade e pluralidade culturais e étnicas”. Com isso, o museu no contexto comunitário pode contribuir como uma “poderosa” ferramenta pedagógica de conscientização, preservação, valorização e difusão cultural do patrimônio e no reconhecimento das identidades sociais e culturais.

---

<sup>6</sup> A biodiversidade da região amazônica é única e a mais rica do mundo. As florestas da região concentram 60% de todas as formas de vida do planeta, mas calcula-se que somente 30% de todas elas são conhecidas pela ciência.

<sup>7</sup> Estimativas de acordo com o censo de 1º. de julho de 2009, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

<sup>8</sup> Dentre as principais manifestações artísticas e culturais do estado do Amazonas, destacamos alguns exemplos daquelas que são tradicionais: o Carnaval, o Carnaboi, o Boi-Manaus, o Festival Amazonas de Ópera, o Amazonas Film Festival, o Festival de Teatro da Amazônia, o Festival Amazonas de Dança, o Festival Amazonas Jazz, o Festival Folclórico, todos em Manaus; o Festival Folclórico do Boi-Bumbá, em Parintins; a Festa do Guaraná, em Maués; a Festa do Açaí, em Codajás; a Festa do Cupuaçu, em Presidente Figueiredo; a Festa da Laranja, em Rio Preto da Eva; o Festival da Canção (FECANI), em Itacoatiara; o Festival do Peixe Ornamental, em Barcelos; a Festa da Ciranda, em Manacapuru; o Festejo Religioso de Santo Antônio, em Borba, entre outros. Além disso, todo ano, ocorrem congressos, seminários, simpósios, conferências, jornadas, encontros e outros eventos que objetivam discutir sobre pesquisas científicas, investimentos, ações políticas, econômicas e culturais relacionadas aos mais variados assuntos da Amazônia: meio ambiente, biodiversidade, desenvolvimento sustentável, indústria, tecnologia, educação, cultura e correlatos de interesse da região.

## Da Educação patrimonial a Educação intercultural: o brinquedo indígena como objeto educativo em museus de Manaus

Ao refletirmos sobre a função educativa do museu na difusão do conhecimento sobre o patrimônio das culturas indígenas, consideramos este aspecto do tema, com amplas possibilidades de trabalhar no desenvolvimento de atividades educativas que explorem a temática indígena no museu, uma vez que, “[...] compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade [...]” (GEERTZ, 1978, p. 24). Desta forma, será possível identificar as diferenças e semelhanças que caracterizam o brinquedo de cada etnia, os materiais usados, o modo de produção, o objetivo e o funcionamento das brincadeiras. É nesta perspectiva da diversidade que se encontra um dos enfoques mais profundos da proposta de “educação libertadora”, de Paulo Freire, no sentido de desenvolver práticas educativas inovadoras e criativas que valorizem as identidades e as culturas locais que em síntese, significa dizer: que “[...] a leitura do mundo precede a leitura da palavra [...]” (FREIRE, 1986, p. 22). Assim, o museu poderá contribuir significativamente para promover processos educativos a partir dos componentes culturais dos grupos autóctones: o brinquedo indígena.

O tema “O Museu e a diversidade cultural na Amazônia”, com o foco para o patrimônio lúdico infantil representado pelos brinquedos *Ticuna*<sup>9</sup>, *Tucano*<sup>10</sup> e *Sateré-Mawé*<sup>11</sup>, consiste em enfatizar a importância destes objetos como instrumentos de promoção para uma educação intercultural em contextos comunitários. Isto porque, conforme preceitua Oliveira (1984, p. 58-59), acreditamos que:

Todo brinquedo é educativo, ou seja, sempre há em qualquer brinquedo um conjunto de mensagens implícitas ou explícitas a serem assimiladas ou transformadas pela criança. Contudo, ele tenderá a assumir com plenitude suas mais significativas funções educativas na medida em que engendrar mistérios capazes de sugerir diferentes recriações por parte da criança.

Diante do exposto, analisamos as possibilidades educativas do objeto do museu - neste caso, o objeto etnográfico - embora saibamos que as ações do “novo” museu não se centram apenas no objeto, mas sim no trabalho social, pois de acordo com Scheiner (2001, p. 5) “[...] Tudo é objetificado, no afã de reafirmar o caráter social/plural do Museu”. Por esta razão, acreditamos que os museus instituídos<sup>12</sup> são espaços de preservação, comunicação e educação, pois contribuem para o processo de formação cultural dos indivíduos, como geradores de conhecimento e possuem inúmeras funções primordiais: a pesquisa, a documentação, a preservação, a comunicação,

<sup>9</sup> Os *Ticuna* configuram o mais numeroso povo indígena na Amazônia brasileira, com aproximadamente 20.000 índios. Habitam a região do Alto Rio Solimões, no município de Benjamin Constant (AM).

<sup>10</sup> Os *Tucano* são povos mais numerosos da família linguística *Tukano* Oriental, que inclui outros quinze povos. Predominam boa parte da bacia do Rio Uaupés, principal tributário do Rio Negro em seu alto curso, situado na fronteira do Brasil com a Colômbia, no Noroeste da Amazônia, principalmente no município de São Gabriel da Cachoeira (AM).

<sup>11</sup> Os *Sateré-Mawé* são povos que habitam a região do Médio Rio Amazonas, em duas terras indígenas, no município de Maués (AM) e a outra na divisa deste com o estado do Pará.

<sup>12</sup> O uso desta expressão justifica-se pelo fato desta pesquisa está restrita ao estudo dos brinquedos indígenas existentes no acervo de dois museus da cidade de Manaus: Museu Amazônico (MUSAM) e o Museu do Índio. Ambos são classificados na categoria de Museu Clássico Ortodoxo, embora trabalhem neste estudo com a noção do “novo” museu.

além da fruição, a estética, o relacionamento afetivo, o devaneio, o sonho, mas nenhuma outra função exerce tantos benefícios sociais quanto à educação.

A educação é uma das funções centrais dos museus. Pessoas do mundo todo visitam museus, porque estes oferecem oportunidades não apenas de entretenimento e lazer, mas de aprendizagem e transmissão de conhecimentos, com possibilidades de garantir à comunidade e ao mundo, a preservação dos objetos necessários à identificação de uma cultura e uma história comum. Decarolis (2003, p. 27) ressalta que a identidade é:

[...] una construcción em perpetuo cambio; una identidad dinámica que caracteriza a cada grupo social, que incluye sus sistemas de valores, sus creencias, sus mitos y tradiciones, sus múltiples formas de expresión, su manera de estar presentes en el mundo<sup>13</sup>.

A função socioeducativa dos museus de Arqueologia e Etnologia de Manaus ao se voltar para diversidade cultural revela a ressignificação do museu hoje, no sentido de contribuir para a difusão do patrimônio material e imaterial dos indígenas e para o desenvolvimento de uma cidadania mais justa e igualitária, pois segundo Cury (2003, p. 55):

[...] Falar de cidadania hoje é falar em diversidade e tolerância culturais, em direitos humanos universais, em solidariedade e cooperação, em cidadania planetária. Estou certa de que os museus etnográficos podem contribuir enormemente com esta perspectiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus configuram-se em excelentes meios de comunicação e devem se adaptar ao futuro da sociedade global, de forma a reestruturar seu modo organizacional, como produtores de cultura, vetores de comunicação e difusores de conhecimentos. Isto porque, os museus tradicionais abrigam objetos repletos de importância e significados. Objetos estes vistos como documentos e como vestígios da história e da memória, capazes de revelar não apenas o passado, mas o presente e o nosso futuro. Eles nos suscitam a refletir: De onde viemos? Onde estamos? Para aonde vamos? O museu nos faz descobrir horizontes ainda não revelados, possibilita a ter contato com outras culturas, outros saberes e novos conhecimentos.

Sabemos que os objetos são definidores de identidades e de alteridades. Sendo assim, aproximar o público ao objeto é proporcionar novas experiências e acesso às informações sobre a coleção de forma a contribuir para que novos conhecimentos sejam gerados continuamente, buscando conhecer e/ou descobrir o que ainda está para ser explorado.

Portanto, com base nas informações até aqui coletadas sobre o brinquedo indígena no âmbito do museu, constatamos: i) a existência de tensões entre os modos de viver das comunidades tradicionais e das populações urbanas a

<sup>13</sup> Uma construção em constante mudança; uma identidade dinâmica que caracteriza cada grupo social, que inclui seus sistemas de valores, crenças, mitos e tradições, suas múltiplas formas de expressão, sua maneira de estar presente no mundo.

partir do uso pelas crianças indígenas dos brinquedos industrialmente produzidos; ii) o reforço de papéis socioculturais generificados semelhantes aos das culturas urbanas; iii) a importância da recuperação dos mitos e signos presentes nos bens culturais dispersos, como fundamento de ressignificação simbólica dos diversos grupos indígenas amazônicos.

A proposta da educação para a diversidade na Amazônia a partir do brinquedo indígena, como o próprio tema traduz, evidencia a inserção dos museus em contextos comunitários e significa, antes de tudo, entendê-los como verdadeiros espaços de comunicação, educação, produção do conhecimento e apoio teórico e aplicado às atividades educativas através da interação dialógica que consegue estabelecer com o público.

## REFERÊNCIAS:

ALVES, Arlete Sandra Mariano. **Função educativa do museu:** o museu como instrumento de suporte ao processo de ensino-aprendizagem. 2007, 101 f. Monografia (Especialização em Museologia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2007.

BOLETIM INFORMATIVO DO MUSEU AMAZÔNICO. Manaus: Fundação Universidade do Amazonas, 1991. 36 p.

CURY, Marília Xavier. Diversidade e tolerância cultural: Qual é o papel dos museus contemporâneos? In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY – AN INSTRUMENT FOR UNITY AND DIVERSITY? **ISS:** ICOFOM STUDY SERIES, Stavanger, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM. n. 33, final version, p. 54-56. set. 2003.

DECAROLIS, Nelly. Unidad y diversidad: El desafío latinoamericano. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY – AN INSTRUMENT FOR UNITY AND DIVERSITY? **ISS:** ICOFOM STUDY SERIES, Stavanger, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM. n. 33, final version, p. 26-29. set. 2003.

FREIRE, Paulo Freire. **A importância do ato de ler:** em três textos que se completam. 3. ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1986. 88 p.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. 4. reimpr. São Paulo: Edusp, 2008. 385 p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 321 p.

HARVEY, David. **A Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993. p. 293-327. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de Educação Patrimonial.** Brasília: IPHAN, Museu Imperial, 1999. 68 p.

IANNI, Octavio. **Globalização:** novo paradigma das Ciências Sociais. Estudos Avançados, São Paulo: USP/IEA, v. 8, n. 21, 1994, p. 147-163.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. **O que é brinquedo.** São Paulo: Brasiliense, 1984. 83 p.

RANGEL, Márcio Ferreira. Os periódicos científicos e os museus de história natural no Brasil do século XIX. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA DA ANCIB – ENANCIB, 10., 2009, João Pessoa. **A responsabilidade social da Ciência da Informação.** João Pessoa: Idéia Ed., 2009. p. 2511-2526.

REIS, Maria Amélia; HORA, Dayse. Ethnic-Knowledge towards an Ethnic-Acknowledgment: the importance of Differentiated Education to the construction of Public and Popular Education in Rio de Janeiro, Brazil. In: GIANNAKAKI, Marina-Stefania (Org.).



**The Teacher and the teaching profession:** current research and international issues. Atenas, Grécia: Athens Institute for Education and Research, 2007. p. 441-460.

REIS, Maria Amélia. Etnoconhecimento para um EtnoREconhecimento: a importância da educação diferenciada e intercultural na/para a escola pública com qualidade social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN INTERCULTURAL “RETOS INTERNACIONALES ANTE LA INTERCULTURALIDAD”, 4., 2009. Almeria, Espanha: **Anais...** Almeria, Espanha: Universidade Nacional de Almeria, 2009. p. 1-3. No prelo.

SANJAD, Nelson. **Emílio Goeldi (1859-1917):** a ventura de um naturalista entre a Europa e o Brasil. Rio de Janeiro: EMC, 2009. 232 p. [Versão para o francês Janine Houard]. 232p.

SCHEINER, Tereza. Comunicação – Educação – Exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, ano 3, n. 4-5, 2001. 8 p.

TAVARES, Regina Márcia Moura. **Brinquedos e brincadeiras:** patrimônio cultural da humanidade. Campinas: Pontes, UNESCO, 2004. 39 p. Material adicional.

## ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE

Pedro de Alcântara Bittencourt César

Daniela Caon

Jéssica de Souza Monteiro

Michele Zorzi Baptista

Raquel Marcon

Universidade de Caxias do Sul - Brasil

### Resumo

Analisa-se a formação dos roteiros culturais e sua definição como museus memoriais. O estudo faz um recorte na região da Serra Gaúcha. Área no nordeste do estado do Rio Grande do Sul, ao sul do Brasil, configura-se como de migração italiana desde o final do século XIX, quando sua ocupação foi oriunda de um grande projeto de planejamento e ocupação regional. Embora situada em áreas anteriormente ocupadas, seu processo de formação histórico-espacial é marcado por certo isolamento, caracterizando-se como região cultural. Atualmente, muito de suas localidades posicionam-se como produtos culturais com possibilidade de visitação, criando referências da memória da colonização italiana. Encontram-se características de museus ao ar-livre, em seus roteiros. Neles, são oferecidos testemunhos materiais e imateriais na definição de uma “memória da migração italiana” como recurso desses caminhos histórico-arquitetônicos. Desses, analisam-se os desenvolvidos em Antonio Prado (em sua área urbana), em Bento Gonçalves (no Vale dos Vinhedos) e em Flores da Cunha (denominado de Caminhos da Colônia). Neles, foram analisados a relação temporal entre a história do legado italiano, a produção como referência migratória e sua apresentação como objeto de visitação cultural, nos dias atuais. Suas propostas, embora agreguem potencialidade de interpretação e ambientação histórica, são pouco exploradas. Define-se, entretanto, uma paisagem cultural típica para a visitação da reprodução dos povos itálicos na América do Sul.

**Palavras-Chave:** Memória da imigração. Roteiros culturais. Museus. Identidade

## ITINERARIOS CULTURALES DE LA INMIGRACIÓN ITALIANA: MUSEOS DE LA MEMORIA AL AIRE LIBRE

### Resumen

En este documento se analiza la formación de los itinerarios culturales y su definición como museos de la memoria. El estudio hace un paréntesis en la región de *Serra Gaúcha*, en el área del Noreste del Estado de *Río Grande do Sul*, al sur de Brasil, modelada por la inmigración italiana desde fines del siglo XIX en base a una ocupación generada por un gran proyecto de planeamiento y establecimiento regional. A pesar de estar situada en áreas anteriormente ocupadas, su proceso de formación histórico-espacial está marcado por cierto aislamiento que la caracteriza como región cultural

definida. En la actualidad, muchas localidades de la región se posicionan como áreas culturales, dignas de ser de ser visitadas debido a sus referencias a la memoria de la colonización italiana. En los diferentes itinerarios se encuentran características especiales de los museos al aire libre. Se observan allí testimonios materiales e inmateriales de una “memoria de la inmigración italiana” que permite recuperar caminos histórico-arquitectónicos, donde se analizan los desarrollos de Antonio Prado (en su área urbana), Bento Gonçalves (en el Valle de los Viñedos) y Flores da Cunha (en los denominados Caminos de la Colonia) y la relación temporal que existe entre la historia del legado italiano, la producción como referencia migratoria y la presentación actual para la visita cultural. Si bien las propuestas son aún poco exploradas, agregan potencialidades y ambientaciones históricas. Entretanto, se ha logrado definir un paisaje cultural típico para una visita que reproduce los pueblos italianos en América del Sur.

**Palabras clave:** Memoria de la inmigración. Itinerarios culturales. Museos. Identidad.

## CULTURAL ITINERARIES OF ITALIAN IMMIGRATION: OPEN AIR MUSEUMS OF MEMORY

### Abstract

In this document we will analyze the creation of cultural itineraries and their definition as museums of memory. The survey opens a parenthesis in Serra Gaúcha, Northeastern area of the State of Rio Grande do Sul, South of Brazil, moulded by the Italian immigration since the end of the XIXth century, whose main occupation stemmed from a huge planning and regional occupation project. Located in previously occupied areas, its process of historical-spatial creation is signed by certain isolation which characterizes it as a cultural region. Currently, many of its cities have become cultural areas with possibilities of being visited for their references to the memory of the Italian colonization. The special characteristics of the open air museums can be found in the different itineraries, where it is possible to discover material and immaterial testimonies of the “memory of the Italian immigration”, which allows for the recovery of historical-architectural roads. Along these, the developments of Antonio Prado (in the urban area), Bento Gonçalves (in the Vineyard Valley) and Flores da Cunha (called Roads of the Colony) are analyzed, as well as the temporal relationship between the history of the Italian legacy, the production as migratory reference and, nowadays, their presentation as cultural visits. The proposals have not been thoroughly explored yet, in spite of the fact that they add potentialities and historical settings. Meanwhile, it is possible to define a typical cultural landscape for a visit that reproduces the Italian villages in South America.

**Key words:** Memory of immigration. Cultural itineraries. Museums. Identity.

# ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE

Pedro de Alcântara Bittencourt César

Daniela Caon

Jéssica de Souza Monteiro

Michele Zorzi Baptista

Raquel Marcon

Universidade de Caxias do Sul - Brasil

## Contextos Iniciais

De acordo com Haesbaert (1999, p.170), “Num mundo em crise de valores e de sentido como é o nosso, a questão da identidade volta ao centro das atenções”. Não está em questão a lógica de formação nacional e nem a de distinção de momentos específicos. Sua formação remete a uma mediação espacial que definem valores simbólicos ao território. Esses valores específicos identificam as relações sociais da acumulação de capital.

As relações sociais são identificadas por valores específicos, da acumulação de capital. Afinal, as sociedades, mesmo as mais remotas, encontram-se globalmente mercantilizadas. Nelas a primazia das relações e dos valores sociais está vinculada à acumulação de capital por sua formação sócio-espacial. Além disso, a identidade também pode ressurgir como uma forma, consciente ou não, de contraposição ao processo excludente engendrado pela globalização. A identidade social é mobilizada e mobiliza um poder simbólico (BOURDIEU, 2003).

Agrega-se à identidade social a questão política que identifica a uma sociedade outros valores, como os ambientais, entre outros, configurando áreas naturais, além das urbanas e agrárias que colaboram para a compreensão visual de seu reconhecimento social. Todos esses são estatutos que reforçam, concomitantemente, uma “questão cultural, carregados de simbolismo na construção de uma identidade nacional, regional e/ou local (ou até mesmo “mundial”, no caso dos “patrimônios da humanidade”)” (HAESBAERT, 1999, p.181).

Sua relação se estabelece nas mediações entre a economia e a cultura. Se, no momento anterior, o conceito de cultura esteve à margem, agregado de valores do campo das ideologias, superstições, figuras, espíritos, a este, apropria-se pelos meios de produção, onde no:

(...) processo de globalização sugere simultaneamente duas imagens da cultura. A primeira imagem pressupõe a extensão de uma determinada cultura até seu limite global. As culturas heterogêneas tornam-se incorporadas e integradas a uma cultura dominante, que a uma cultura dominante, que acaba de cobrir o mundo inteiro. A segunda imagem aponta para a compreensão das culturas. Coisas que eram mantidas separadas são, agora, colocadas em contato em justaposição. As culturas se acumulam uma sobre as outras, se empilham, sem princípios óbvios de organização (FEATHERSTONE, 1997, p.21).

Os meios de produção assumem valores culturais. Entretanto, fragmentam o processo e definem representações espaciais pela necessidade de reconstruções de identidades em fragmentos das cidades, justificadas em

trechos que compreendem sua totalidade, em trajetos constantes desta continuidade para a sua compreensão. O patrimônio público torna-se norteador desta relação.

Vive-se numa sociedade de consumo. Tal valor faz compreender que a lógica de consumo não se refere somente a um reflexo da produção. Nela destaca-se um maior envolvimento dos bens culturais enquanto mercadoria. Esses definem e reproduzem o modo pelo qual a maioria das atividades sócio-culturais se estabelece. O consumo torna-se aspecto inerente da sociedade, parte de seus aspectos culturais, por outros ícones culturais, como a arte, a paisagem cultural torna-se objeto de consumo. “As principais características da sociedade de consumo – a fragmentação e a superprodução da cultura – são freqüentemente consideradas” como indicadores (FEATHERSTONE, 1997, p.110).

Se, por um lado, “as culturas nacionais têm surgido habitualmente junto com os processos de formação do Estado, nos quais os especialistas culturais reinventam tradições, voltaram a moldar e renovaram a essência ética do povo” tendo definidos também, recentemente em suas “lógicas globais por fluxo de pessoas em escala mundial, da tecnologia, de relação financeira, imagem e informação” (FEATHERSTONE, 1997, p.126-7), por outro a ascensão do homem, como sujeito do espaço cotidiano justifica pelos seus valores constituídos.

O Conceito que referencia a cultura de um espaço relativamente pequeno, relacionado aos hábitos e relacionamentos diários, do contato pessoal, natureza assumida, habitual e repetitiva da cultura cotidiana. Nela, os indivíduos têm um domínio prático (BOURDIEU, 2003), incorporando rituais, símbolos e cerimônias que ligam as pessoas a um lugar e a um sentido comum do passado. Dá-se o senso de pertença às experiências comuns sedimentadas e às formas culturais que são associadas a um lugar, fundamentando o conceito de uma cultura local. As caracterizações específicas de um local o identificam, definindo suas representações espaciais. “Na cultura local é enfatizada a própria identidade” (FEATHERSTONE, 1997, p.153).

Tem-se argumentado que o turista está sendo substituído por visitantes mais sofisticados que buscam ter uma variedade de experiências. Desta forma, nota-se que, freqüentemente, a população local torna-se parte na autenticidade encenada para turistas. Agrega e concede-se o “privilégio de percorrer a localidade operante, viva, em que os moradores representam para eles.” (FEATHERSTONE, 1997, p.166).

Pela ótica do visitado têm-se o envolvimento nas novas relações definidas. Entretanto, essa mobilidade reafirma outros valores. “A viagem tem sido vista muitas vezes como algo que ajuda a descentralizar as categorias habituais, uma forma de jogar com a desordem cultural, algo que também pode ser encontrado na teoria pós-moderna” (FEATHERSTONE, 1997, p.175).

O contato tem a característica do efêmero, de forma constante. Dele, desenvolvem-se fluxos de informação e reelabora-se toda uma nova base físico-territorial possibilitando o encontro. O local se faz pela perspectiva da dimensão global onde valores condicionam a formação do turismo com apelo cultural.

A viagem está estreitamente ligada ao conceito de modernidade. “As viagens renascentistas que ocorreram desde o século XVI possibilitaram aos europeus entrar em contato com pessoas de diferentes etnicidades e encorajaram-nos a estabelecer comparações entre eles e outros.” (FEYERABEND, 1977, p.204).

## Método e procedimentos metodológicos

Sabe-se que “algumas das mais importantes propriedades formais de uma teoria manifestam-se por contraste e não por força de análise” (FEYERABEND, 1977, p.40). Assim, não podemos descobrir o mundo a partir de dentro.

As análises são conduzidas a partir de referencial da Arquitetura, do Turismo e do Planejamento Urbano. Espera-se refletir acerca dos processos espaciais que definem os roteiros culturais como locais privilegiados para um reconhecimento das práticas culturais reconhecendo valores da Museologia em sua lógica. Afinal, têm-se objetos e sujeitos constituídos adotados nos campos disciplinares.

Há a necessidade de um padrão de crítica: precisamos de um conjunto de pressupostos alternativos ou – uma vez que esses pressupostos serão mais geria, fazendo surgir, por assim dizer, todo um mundo alternativo – *necessitamos de um mundo imaginário para descobrir os traços do mundo real que supomos habitar* (e que talvez, em realidade não passe de outro mundo imaginário). A primeira fase da crítica que dirigiremos contra os conceitos e processos comuns, o primeiro passo na crítica aos ‘fatos’ há de consistir, portanto, em uma tentativa de romper o círculo vicioso (FEYERABEND, 1977, p.42-3).

Afinal, as mudanças científicas se definem por contraste com o estabelecido. Embora se adotem conceitos e teorias, sabe-se que “nenhuma teoria está em concordância com todos os *fatos* de seu domínio, circunstância nem sempre imputável à teoria” (FEYERABEND, 1977, p.77). Sem ‘caos’ não há conhecimento.

Temos, portanto, de concluir que, *mesmo no campo da ciência*, não se pode permitir que a razão seja exclusiva, devendo ela, freqüentes vezes, ser posta de parte ou eliminada em prol de outras entidades. Não há uma só regra que seja válida em todas as circunstancias, nem uma instância a que se possa válida em todas as situações (FEYERABEND, 1977, p.279).

A desarticulação justifica-se por seu caráter novo, de envolvimento de campos disciplinares que não são articulados. Afinal, “a teoria está repleta de imperfeições. Pode, não obstante, ser trabalhada e aperfeiçoar-se” (FEYERABEND, 1977, p.288).

Adota-se a pesquisa qualitativa como estratégia sistemática e empírica para responder questionamentos sobre os indivíduos em um contexto social abrangente (LOCKE *et alli*, 1993). Para King (1995), a pesquisa qualitativa é mais apropriada para os casos em que o foco de estudo é o significado de um fenômeno particular para os participantes. Deve-se considerar que, na pesquisa qualitativa, as questões iniciais freqüentemente vêm da observação do mundo, seus dilemas e questionamentos e emergem da experiência direta

do pesquisador, das teorias com as quais está envolvido e de seus interesses acadêmicos (Marshall, 1995).

A construção teórica parte do estudo de objetos presente. Analisam-se três localidades que apresentam roteiros de visitação com apelo baseado na migração italiana. Espera-se que o entendimento como contexto total e seus significados sejam objetivos na análise qualitativa (Locke *et al*, 1993). Compreendem-se os fenômenos a partir da visão dos participantes, fornecendo a possibilidade de obtenção de informações sobre as experiências individuais e pessoais dos pesquisados.

## **Formação e identificação do objeto cultural para visitação**

As formas urbanas e arquitetônicas engendram na dinâmica da visitação, definindo, e re-configurando, objetos. Suas ideologias, limitações e oportunidades das técnicas, naturezas e condições diversas são as condições que definem o atrativo cultural dos roteiros de visitação da Serra Gaúcha.

A região da Serra Gaúcha foi definida por sua formação de ocupação por imigrantes, predominantemente, italiana. Assim, Antônio Prado, Flores da Cunha e Bento Gonçalves apresentam atrativos de visitação turística com tal apelo. Nesses municípios, a memória italiana, da imigração, reproduz material e imaterial. A uva e o vinho destacam-se como patrimônio desse povo. Antônio Prado se caracteriza por possuir um amplo acervo urbano reconhecido como patrimônio nacional. Flores da Cunha e Bento Gonçalves destacam-se na produção do vinho.

Tais condições remetem, a saber, que os assentamentos humanos têm suas expressões e realizações, definindo o lugar. Essas transformam o espaço físico em lugar, território ou lar. Esses espaços estão integrados em modos de vida diversos e ganham, por isso, significados particulares.

O interesse pela “defesa do passado” conjuga-se, a meu ver, com a construção do ambiente (lugar e território) onde se desenvolvem modos de vida diferenciados, muitas vezes contraditórios entre si. Por essa razão, esse processo se estrutura em torno de intensa competição e luta política em que grupos sociais diferentes disputam, por um lado, espaços e recursos naturais e, por outro (o que é indissociável disso), concepções ou modos particulares de se apropriarem simbólica e economicamente deles (ARANTES, 1984, p.9)

As configurações físico-territoriais da cultura são verificadas facilmente como testemunhas de sua produção, apropriação, sua história de lutas passadas. Estabelecem-se “marcos físicos (monumentos, museus, exposições, comemorações) que facilitam sua perpetuação na memória popular” (DURHAM, 1984, p.33).

A constituição do bem cultural perpassa inúmeras condições. Os interesses econômicos, normalmente em jogo, reforçam diversos valores. Porém, muitas pessoas não compreendem sua possibilidade de inserção na indústria cultural, considerando ociosas ou antieconômicas as construções antigas (ARANTES, 1984, p.7). Sua valoração econômica torna-se fundamental no reconhecimento pelo lucro que se pode vislumbrar na reutilização de modo mais intensivo. Realiza-se:

(...) defesa e valorização (social e comercial) de áreas que vão sendo preservadas e, gradativamente, incorporadas (ou, às vezes, reincorporadas) às faixas mais altas do mercado, recebendo população de classe média e alta como residentes, veranistas ou turistas eventuais (ARANTES, 1984, p.8).

Sua valorização parte de duas lógicas: Memorial e Institucional (ideológica). Adota-se o reconhecimento da memória como reconhecimento social. “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p.3). A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p.9). O passado revelado desse modo não é o antecedente do presente, é a sua fonte (BOSI, 1994, p.47-8). Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. A história deve reproduzir-se de geração a geração (BOSI, 1994, p.48). Contudo, é preciso saber destacar que esse processo ocorre em diferentes escalas temporais e espaciais. Assim, a construção da identidade, da consciência política dependerá da forma pela qual se dá a citada apropriação.

Falar na apropriação do espaço é tratar de sua organização em diferentes escalas, que devem nos remeter tanto à memória do poder como, opostamente, à memória do trabalho. Assim, retomando a escala espacial na qual estamos inseridos, podemos dizer que, ao preservarmos os espaços de uma localidade e também as escalas temporais, estabelecemos valores relativos a espaço e tempo, sem o qual não há como se fundamentar os projetos (REIS FILHO, 1992, p. 167-168).

Destaca-se nessa relação o sujeito social, participante da sociedade compreendida nas mudanças que interage no papel de elaborador da memória social, vendo e participando dos imaginários que definem essas representações históricas. Destacando a memória como “elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p.469).

A memória coletiva se distingue da história pelo menos sob dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. (HALBWACHS, 1990, p.81-2)

Porém, a memória não se retrata ingenuamente. Dela, elaboram-se valores representacionais sócio-espaciais. Condição que adquire formulações e estruturas físico-territoriais como em percursos culturais e diversas formas de materialização espacial. Reforça-se definindo um campo visual. Elaborase, nessa condição, a Paisagem Cultural (FONSECA, 2005, p.16) como substrato de todo essa.

A Paisagem Cultural se estabelece por um estatuto que envolve valores físicos e culturais (ambiente e sociedade). Além disso, “as paisagens culturais podem reforçar, nas pessoas, o senso de identidade e de pertencer a um determinado território” (STIGLIANO, 2009, p.184). Assim, explica-se “como as imagens espaciais desempenham um papel na memória coletiva. O



lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escrevemos, depois apagamos os números e figuras” (HALBWACHS, 1990, p.133).

Embora, existam poucos estudos do “processo de seleção e de valorização de bens para integrarem o patrimônio histórico e artístico nacional” (FONSECA, 2005, p.30), esse se baseia em dois modelos de política de preservação. Denominam-se modelo inglês e francês. O primeiro volta-se para o culto ao passado e para a valorização ético-estética dos monumentos. Já o francês alicerça no interesse do Estado de alicerçar suas necessidades políticas.

Por tal panorama, “duas teorias distintas e conflitantes sobre a conservação de monumentos históricos foram elaboradas, no século XIX, respectivamente, na França e na Inglaterra: a de John Ruskin e a de Viollet-le-Duc” (FONSECA, 2005, p.62).

Na proposta de John Ruskin, “tudo que é manifestação do esforço humano deve ser objeto de reverência” (FONSECA, 2005, p.63). A proposta de Viollet-le-Duc busca o reconhecimento de valores técnicos, estilísticos e pragmáticos. Essa abordagem foi criticada na Carta de Veneza, e há algumas décadas, novos parâmetros foram agregados à lógica patrimonial. Tal condição possibilitou uma política de conservação e re-restauração: a adequação a um consumo cultural de massa (FONSECA, 2005).

### **Análise das localidades: uma formulação prática**

Observam-se três pontos referenciais da colonização da migração italiana na região da Serra Gaúcha. Assim, busca-se compreender os valores apresentados ao visitante quanto aos aspectos arquitetônicos e culturais. Foram estudados os roteiros do Vale dos Vinhedos, Caminhos da Colônia e o centro histórico de Antônio Prado, todos localizados na área do nordeste do estado do Rio Grande do Sul.

O Vale dos Vinhedos é parte da região vitivinícola localizada nas cidades de Bento Gonçalves, Garibaldi e Monte Belo. Caracterizada pelo turismo gastronômico e por suas paisagens naturais, o vale foi cenário da imigração italiana em meados de 1875, vindos em sua maioria da região de Trento e Vêneto. Nele reúne um universo de características que o distingue dos demais. Gerações se passaram e o legado histórico e cultural deixado pelos primeiros moradores está presente até hoje, nos costumes, no dialeto Vêneto, nas paisagens, e, principalmente, no cultivo da videira e na produção de vinhos.

Nota-se que até aproximadamente a década de 1980, a população local produzia vinho apenas para o consumo familiar. A uva era vendida para grandes vinícolas da região. Esta realidade foi modificada em função da queda de comercialização de vinhos, o que forçou os vitivinicultores a produzir e vender seu próprio vinho, aumentando a possibilidade de lucro. Para alcançar o objetivo de atender às exigências legais de indicação geográfica, em 1995, seis vinícolas associaram-se. Assim foi criada a Associação dos Produtores de Vinhos Finos do Vale dos Vinhedos - APROVALE.

Atualmente, o Vale dos Vinhedos caracteriza-se como roteiro cultural com referência à memória da colonização italiana. Condição que possibilita a manutenção de identidades e tradições ligadas ao cultivo da uva. Faz-se uma articulação entre o passado e o presente que possibilita ao visitante o contato com o legado cultural e arquitetônico, e o cultivado de hoje. Retrata-se sua apreciação e conhecimento na forma de museu a céu aberto.

Outro roteiro analisado foi o Caminhos da Colônia. O trajeto inicia-se em Caxias do Sul. No município de Flores da Cunha, atravessa a comunidade de Santa Justina de Otávio Rocha. O percurso com 35 quilômetros de extensão caracteriza-se por seu valor cênico. Nele, a organização das propriedades das famílias rurais, reflete a sua história. Observa-se que a maior parte das residências apresenta a tipologia de dois pavimentos: cantina, que hoje tem a função de depósito, e a própria moradia. As famílias vivem, principalmente, do cultivo da uva, e da produção de vinhos. O local foi dividido em glebas chamadas de linhas ou de travessões com traçado retangular. Independente da topografia da região. Seu processo de assentamento tem início com a edificação de barracões, construídos de tabuas de pinho lascadas. Neles, os imigrantes eram abrigados precariamente até definirem-se na escolha do lote rural. No percurso, observa-se a conservação das características culturais da migração.

Na arquitetura da região é possível perceber que, muitas vezes, as linhas ou travessões têm o nome de santos, herança da fé dos imigrantes (BERTUZZI, 1987). A forma de distribuição e ocupação dos lotes colocou o colono, em um isolamento físico, reduzindo as trocas sociais que já faziam parte de sua cultura. Estas trocas eram possíveis quando se dirigiam ao comércio, ao moinho ou à capela aos domingos. A importância da capela para o imigrante fica expressa na construção em todos os travessões. Verificam-se poucos exemplares das primeiras, construídas em madeira.

Finalmente estuda-se Antônio Prado. Nessa localidade, em 1886, os primeiros italianos se instalam, dedicando-se à pequena agricultura. Seu nome é uma homenagem ao conselheiro Antônio da Silva Prado, idealizador da imigração italiana no Brasil.

A cidade possui o maior e o mais completo conjunto arquitetônico da colonização italiana com 48 imóveis do centro urbano tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde a década de 1980. Acredita-se que o aproveitamento dos patrimônios culturais e naturais para a atividade do turismo pode ajudar na salvaguarda do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico do Município de Antônio Prado. Adequando ao consumo turístico como meio de aproveitar os benefícios que essa atividade oferece não apenas econômicos, mas também socioculturais e ambientais. Esse conjunto requer cuidados especiais pelas características construtivas das casas (a maioria de madeira). Os custos de restauração são consideráveis para as condições sócio-econômicas locais. Nota-se que não há uma relação de valores agregados que incentive a manutenção e reprodução cultural de seu legado. Indigna os moradores, ao reforçarem que os custos de manutenção superam aos da construção de uma nova moradia.

O patrimônio encontra sentido na sua preservação, quando reflete em melhoria para a população local. Essas condições relacionam-se com a manutenção de suas identidades para as futuras gerações. Contudo, esse legado precisa mais do que conservação: precisa de zelo para a sua

salvaguarda, ou seja, identificar, proteger, conservar, reabilitar, manter e requalificar os conjuntos históricos ou tradicionais e seus entornos.

Por fim pode-se dizer que, quanto mais a comunidade se beneficiar com o turismo, mais os residentes se sentirão motivados a proteger os patrimônios naturais, a herança cultural, e apoiará as atividades de visitação, pois é a partir delas que se estabelecem os atrativos locais para os visitantes. Entretanto, esta condição pouco se desenvolve em Antônio Prado.

## **Considerações finais**

Os roteiros turísticos refletem uma nova perspectiva de visitação e compreensão cultural a partir das percepções do turista em contato com a representação memorial da cultura italiana na região serrana do Rio Grande do Sul.

As localidades analisadas são hoje sínteses da relação entre a identidade cultural transplantada do continente europeu com a de décadas de sua reprodução desses como imigrantes. Suas características, trazidas da Itália, e implantadas na Serra Gaúcha, forma no Brasil uma região representativamente típica da imigração européia.

Embora não tenha sido objeto de estudo a análise das perspectivas rurais, com suas paisagens naturais e agrárias e das perspectivas urbanas, com as construções e os planejamentos de acordo com a arquitetura e a organização urbana italiana, o trabalho referencia claramente por essa distinta lógica. Condição que atualmente distingue oportunidades de reprodução do legado migratório.

Nos roteiros do Vale dos Vinhedos e do Caminhos da Colônia, podem ser definidos como roteiros rurais. Neles, apesar de muitas vezes terem uma ameaça da expansão urbana, apresentam um maior apelo na valorização das suas identidades. Essa condição é constatada quando se torna perceptível a necessidade de expor suas manifestações e formas culturais. Assim, explora-se a história da colonização e seus legados vividos nas respectivas regiões através da influência da migração italiana. Antônio Prado posiciona-se no contexto brasileiro, como referência cultural e arquitetônica da colonização da migração italiana. Entretanto, nela não se tem bem definida sua relação como objeto memorial. O uso patrimonial como para visitação é confuso. Desta forma, a cidade não explora ou utiliza dessa condição como meio para introduzir a prática do turismo.

Todas as localidades envolvidas como objeto de pesquisa se posicionam como museus memoriais da migração italiana na Serra Gaúcha. Porém entre elas são percebidas muitas distinções na utilização e valorização do patrimônio. A principal variação é a maneira como essas três localidades se apropriam das características do processo de colonização como objeto para a prática de visitação. Todos os roteiros fazem parte da colonização italiana, porém não são todos que expõem sua história. A representação e exposição de seus valores simbólicos ainda presentes são apresentados de formas difusas.

## REFERÊNCIAS:

- ARANTES, Antonio Augusto. Prefácio. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). **Produzindo o Passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural**. Brasiliense: São Paulo, 1984. p. 7-10.
- BERTUZZI, Paulo Iroquez. Elementos de arquitetura da imigração italiana. In: WEIMER, Günter (Org.). **A arquitetura no Rio Grande do Sul**. 2ª ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987, p. 121-154.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5ed. (Introdução Sergio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2003
- DURHAM, Eunice Ribeiro. Cultura, patrimônio e preservação. Texto II. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). **Produzindo o Passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural**. Brasiliense: São Paulo, 1984. p. 23-58
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. Studio Nobel e SESC, São Paulo: 1997.
- FEYERABEND, Paul. **Contra o método: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento**. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro: 1977.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**. 2ed. EdUFRJ, Minc, Iphan, Rio de Janeiro: 2005.
- HAESBAERT, Rogério. Identidades Territoriais. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.169-190.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- KING, N. The Qualitative Research Interview. In: CASSEL, C.; SYMON, G. (ed.). **Qualitative Methods in Organizational Research, a Practice Guide**. Londres: Sage Publications, 1995.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Tradução Bernardo Leitão et al. 5ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.
- LOCKE, L. F.; SPIRDUSO, W. W.; SILVERMAN, S. J. **Proposals that Work, A Guide for Planning Dissertations and Grant Proposals**. California, EUA: Sage Publications, 1993, 3ª ed.
- MARSHALL, C. & ROSSMAN, G. B. **Designing Qualitative Research**. California, EUA: Sage Publications, 1995, 2ª ed.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Espaço e memória: conceitos e critérios de intervenção. In. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O Direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992.
- STIGLIANO, B.V. Participação comunitária e sustentabilidade socioambiental do turismo na vila ferroviária de Paranapiacaba, S.P. Tese (Doutorado) em Ciência Ambiental - PROCAM. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

# DESAFIOS NA FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO FRENTE À DEMANDA SOCIAL DOS MUSEUS DA REGIÃO AMAZÔNICA

**Rosangela Britto**

Universidade Federal do Pará

**Luiz C. Borges**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST)

Museu de Astronomia e Ciências Afins - Brasil

## Resumo

A comunicação abordará o processo de criação, avaliação e reestruturação do Projeto Político Pedagógico do Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará, face à importância da formação qualificada do museólogo para a região norte do Brasil, visando atender as demandas advindas das mudanças sociais da população local. Trataremos da formação do museólogo, tanto concernente à política de memória, que se apresenta na Política Nacional de Museus, de que resultam projetos de formação e qualificação no campo museológico e profissional, quanto à memória política exposta nas narrativas e atribuições de valores institucionalizados aos Projetos Políticos Pedagógicos dos Cursos de Bacharelado em Museologia, criados recentemente nas Instituições de Ensino Superior no Brasil. Enfocaremos o Curso de Bacharelado de Museologia da UFPA, criado a partir desta conjuntura nacional, primeiro curso de formação do museólogo da região norte, 14º na história recente do Brasil, e que conta com 56 alunos. Para o redesenho do projeto curricular foi criada a comissão de avaliação e reestruturação, composta pelo corpo docente do Curso de Museologia, um representante discente, e uma assessoria técnica no campo específico da museologia. A comissão definiu as diretrizes básicas para a implantação das alterações necessárias ao redesenho do Curso, especialmente no que se refere ao reforço de carga horária para as disciplinas específicas do campo da Museologia. Entre os pontos significativos debatidos com os docentes da UFPA, destacou-se a importância da criação de um Curso de Museologia na Região Norte do País, com perfil curricular enfatizando esta perspectiva. Em especial, foram lançados novos desafios que permitam a interrelação entre Museologia, Patrimônio e ao Desenvolvimento Sustentável na Amazônia, no que tange à futura atuação do museólogo frente aos museus da região amazônica e o envolvimento ético da comunidade.

**Palavras-chave:** Amazônia. Formação profissional. Desenho curricular. Museologia. UFPA.

# LOS DESAFÍOS EN LA FORMACIÓN DEL MUSEÓLOGO FRENTE A LA DEMANDA SOCIAL DE LOS MUSEOS DE LA REGIÓN AMAZÓNICA

## Resumen

La comunicación aborda el proceso de creación, evaluación y reestructuración del Proyecto Pedagógico del *Curso de Museología de la Universidad Federal de Pará*, frente a la importancia de la formación calificada del museólogo en la región norte del Brasil. Su enfoque propone atender las demandas resultantes de los cambios sociales de la población local. Asimismo, versa sobre la formación del museólogo y su relación con las políticas referidas a la memoria que se presentan como *Política Nacional de Museos*. Esto da por resultado proyectos de formación y calificación en el campo museológico y profesional, referidos a la memoria política expuesta en las narrativas y atribuciones de valores institucionalizadas en los proyectos político-pedagógicos de los *Cursos del Bachillerato en Museología*, implementados recientemente en las instituciones de enseñanza superior del país. El *Curso del Bachillerato en Museología de la UFPA*, creado a partir de esta coyuntura nacional, cuenta en la actualidad con 56 alumnos y es el primer curso destinado a la formación de museólogos de la región norte y el décimo cuarto en la historia reciente de Brasil. Para el rediseño del proyecto curricular se ha formado una comisión de evaluación y reestructuración compuesta por el cuerpo docente del *Curso de Museología*, un representante con carácter de intermediario y una asesoría técnica para el campo específico de la museología. Una comisión *ad hoc* definió las directivas básicas para los cambios necesarios al rediseño del mencionado *Curso*, especialmente en lo que se refiere a la reformulación de la carga horaria para las disciplinas específicas del campo museológico. Entre los puntos significativos debatidos con los docentes de UFPA, se destaca la decisión de crear -en la región norte del país- un *Curso de Museología* cuyo perfil curricular enfatice determinadas perspectivas. En especial, se lanzaron nuevos desafíos en lo concerniente a la futura actuación del museólogo frente a los museos de la región amazónica y al compromiso ético de la comunidad, destinados a permitir la interrelación entre la museología, el patrimonio y el desarrollo sustentable de la Amazonía.

**Palabras clave:** Amazonía. Formación profesional. Diseño curricular. Museología. UFPA.

## CHALLENGES IN THE MUSEOLOGISTS TRAINING CONSIDERING THE SOCIAL DEMANDS IN THE AMAZON REGION

### Abstract

The communication approaches the process of creation, evaluation and reorganization of the Pedagogical Project of the *Museology Course of the Federal University of Pará*, considering the importance of qualified training for the museologist in the Northern area of Brazil. The approach suggests meeting the demands resulting from the social changes of the local people. In addition, it deals with the training of the museologist and his relationship with the policies connected to memory presented as the *National Policy of*

*Museums*. This results in training and qualification projects in the museological and professional field, referred to the political memory outlined in the narratives and the systems of values institutionalized in the *Political-Pedagogical Projects of the Museology Courses*, recently created in the higher education institutions of the country. The *Museology Course of the FUPA*, developed on the basis of this national situation, currently has 56 students and it is the first museologists training course in the northern area and the fourteenth in the recent history of Brazil. In order to redesign the curricular project, an evaluation and reorganizing commission was created, made up of the group of teachers of the Museology Course, a representative acting as intermediary and technical assistance in the specific area of museology. An *ad hoc* commission outlined the basic guidelines for the changes needed to redesign the Course, especially as regards the reformulation of the amount of hours for the specific disciplines of the museological field. Among the major topics discussed with the teachers of FUPA we can mention the importance of the creation of a Museology Course in the Northern area of the country, whose curricular profile highlights certain perspectives. In particular, new challenges were introduced in order to allow the interrelationship between museology, heritage and the sustainable development of the Amazon region concerning the future performance of the museologist in view of the museums of the Amazon region and the ethical commitment of the community.

**Key words:** Amazon region. Training. Professional. Curricular design. Museology. FUPA.

## DESAFIOS NA FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO FRENTE À DEMANDA SOCIAL DOS MUSEUS DA REGIÃO AMAZÔNICA

**Rosângela M. de Britto**

Universidade Federal do Pará/ICA/FAM - Brasil

**Luiz C. Borges**

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST)

Museu de Astronomia e Ciências Afins - Brasil

A comunicação abordará o processo de criação, avaliação e reestruturação do Projeto Político Pedagógico do Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA), face à importância de haver formação qualificada do museólogo para a região Norte do Brasil, visando atender as demandas advindas das mudanças sociais da população local. Trataremos da formação do museólogo, tanto concernente à política de memória, que se apresenta na Política Nacional de Museus, de que resultam projetos de formação e qualificação no campo museológico e profissional, quanto à memória política exposta nas narrativas e atribuições de valores institucionalizados aos Projetos Políticos Pedagógicos dos Cursos de Bacharelado em Museologia, criados recentemente nas Instituições de Ensino Superior no Brasil.

### **AS POLÍTICAS DE GOVERNO PARA ÁREA DE MUSEUS E O REFLEXO DESTAS NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO NO PARÁ.**

O atual Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MINC), antigo Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), lançou em 2003 o Programa Memória e Cidadania, primeiro documento realizado em conjunto com o campo museológico e patrimonial brasileiro em relação à ordenação de uma Política Nacional de Museus (PNM). Nele foram traçados sete eixos, ou diretrizes, que vem sendo desenvolvidos pelo IBRAM, o qual passou a coordenar as ações da PNM, com inovações para a melhor gestão do setor museológico brasileiro. De igual modo, busca trabalhar para a melhoria dos serviços do setor, incluindo a valorização da pesquisa e da produção de conhecimento; estímulo e apoio ao desenvolvimento de práticas educacionais inovadoras; apoio e fomento à museologia social; diálogo com o campo da arte contemporânea, visando o seu desenvolvimento, especialmente no que se refere às suas interfaces com o campo museal; incentivo às políticas de aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros.

No Brasil, até o início do séc. XXI, só havia dois cursos de formação em Museologia, um no Rio de Janeiro e outro na Bahia, criados respectivamente nos anos de 1932 e 1970. Em âmbito Nacional, o incentivo à criação de novos cursos adveio de uma nova política de governo que vem sendo instituída pelo IBRAM/MINC, a partir de 2003, assim como pela expansão de novos cursos de graduação no Brasil, possibilitado pelos recursos do programa de apoio ao Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), criado no âmbito do Ministério da Educação (MEC). Este Programa ministerial contribuiu para criação, nas universidades públicas brasileiras, de 14 Cursos de Graduação em Museologia, abrangendo quase todas as regiões brasileiras.



No sentido de congregar e acompanhar a criação e implantação destes novos cursos de formação de museólogos, foi criada a Rede Nacional dos Professores dos Cursos Superiores de Museologia, coordenada pelo professor Gilson Nunes, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Esta Rede, criada durante o II Fórum Nacional de Museus, evento que vem sendo realizado desde 2006, foi produto da iniciativa dos professores universitários oriundos de diversas formações, além dos museólogos. Atualmente, o Fórum Nacional de Museus, organizado pelo IBRAM, se constitui em um dos principais eventos da comunidade museológica brasileira. Durante o IV Fórum Nacional de Museus, realizado em Brasília, de 12 a 17 de julho, foram apresentadas duas pesquisas. Uma relativa ao perfil dos discentes e, a outra, referente à pesquisa dos Projetos Políticos Pedagógicos dos Cursos de Museologia de todo país. Os responsáveis pela referida pesquisa foram os professores Ana Cristina Audebert (Universidade Federal de Ouro Preto), Carlos Costa (UFRB) e Gilson Nunes (Universidade Federal de Ouro Preto). Segundo Carlos Costa, o atual Projeto da UFPA, ainda em vigor, apresenta “desvios” no que concerne às atividades curriculares de Teoria Museológica e Museologia Aplicada. De igual modo, dentre os 14 desenhos curriculares analisados, foram verificadas enormes variações em relação ao perfil do profissional de museologia em formação no país.

Instituído em Março de 2009, o Curso de Museologia da UFPA foi o 14º Curso criado nessa conjuntura nacional. Sendo o primeiro curso de formação do museólogo da região Norte, composta por 449 municípios e uma população estimada de 15.359.608<sup>1</sup> habitantes. O Curso está instalado na UFPA, Campus de Belém, a cidade de Belém, capital do estado do Pará, é uma das metrópoles brasileiras e a maior da região Norte; integra um dos 43 municípios do Estado, cuja população é de 6.970.586 habitantes (IBGE, 2005). A população de Belém é de 1.428.368 habitantes (IBGE, 2006); é composta por 71 bairros e oito distritos administrativos. A concentração de grande parte da população ocorre em espaços tradicionalmente conhecidos como “baixadas”, terrenos alagados permanentemente ou sujeitos a inundações periódicas. A porção continental corresponde a 34,36% do território total do município e a porção insular é composta por 39 ilhas, que corresponde a 65,64% da área municipal. A região metropolitana é composta por cinco municípios (Belém, Ananindeua, Marituba, Benevides e Santa Bárbara) e totaliza 1.794.9481 habitantes (IBGE, 2000), sendo que a maioria da população reside em zonas urbanas (IBGE, 2007; SEGEP, 2007).

A região Norte é composta pelos estados do Pará, Amapá, Roraima, Rondônia, Acre, Tocantins e Amazonas. Atualmente, o Conselho Regional de Museologia (COREM - 6ª Região) tem cadastrados e registrados profissionalmente 40 museólogos, distribuídos pelos Estados do Pará, Amazonas, Amapá, Roraima, Acre, Rondônia, além dos estados do Maranhão e Piauí, estados que integram a região nordeste do Brasil (área de sua jurisdição). Esses Museólogos são insuficientes para atender às necessidades regionais que conta atualmente com 122 museus. Estes museus instalados e projetados poderão servir de vetores e multiplicadores da educação, cultura e desenvolvimento socioeconômico

<sup>1</sup> Fonte: site [www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla](http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla) acessado em 07/07/2010 às 15h15

A história dos museus brasileiros foi sendo desenvolvida gradativamente, no período colonial, com a chegada da família real portuguesa, em 1808, destaca-se a criação do Museu Real, hoje Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Museu Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Esta história amplia-se, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX. Atualmente, no Brasil segundo levantamento do Ministério da Cultura existem dois mil museus, responsáveis pela produção de cerca de 17 mil postos de trabalho. Mais de 80% dos profissionais que atuam nesses estabelecimentos, porém, não têm formação específica na área. Desta síntese histórica, destaca-se que os museus brasileiros já exerciam as funções de pesquisa, preservação, comunicação patrimonial, formação e capacitação profissional, mesmo antes da criação das universidades e dos institutos públicos de preservação do patrimônio cultural brasileiro. (CHAGAS; NASCIMENTO JUNIOR, 2007, p. 198-207).

Em relação ao campo museológico no estado do Pará, retrocedemos ao final do século XIX, período em que por iniciativa de Domingos Soares Ferreira Penna, cria-se a Sociedade Filomática, que, depois, dá lugar ao Museu Paraense, em 1871 que, em 1909 é renomeado para Museu Goeldi e, finalmente, em 1930 recebe a denominação de Museu Paraense Emílio Goeldi, que se mantém até hoje. O atual Museu está vinculado ao Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), sendo uma instituição que nasceu da “vontade coletiva, com fins de valorizar as especificidades regionais, e que se tornou um marco de resistência em prol da preservação da memória e do conhecimento amazônico” (TOLEDO, 2006, p. 15). O Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG/MCT) é chamado pelos moradores de Belém, como o *Museu*, por estar intimamente relacionado à memória cultural dos paraenses. O MPEG representa o primeiro núcleo voltado à preservação, produção e difusão do conhecimento da região. Somente bem depois, em 1957, foi criada a UFPA.

Ao longo do século XX, outros museus foram criados no Pará. Citamos, dentre outros, o Museu da Imagem e do Som (MIS) – 1972; o Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) - 1980; Museu do Estado do Pará (MEP) – 1983; Museu do Círio - 1986, o Museu de Arte de Belém (MABE) - 1994; o Museu de Arte Brasil-Estados Unidos (MABEU) – 1998. Neste mesmo ano foi criado o Sistema Integrado de Museus e Memoriais, da Secretaria de Cultura do Estado do Pará – SIM/SECULT, que compreende o Museu de Arte Sacra (MAS), Corveta Museu Solimões, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Museu do Forte do Presépio ou Museu do Encontro, Museu de Gemas do Pará, Memorial do Porto e Memorial da Navegação, além do MIS, MEP e Museu do Círio, que passam a integrar o SIM desde então.

Enfim, o itinerário histórico dos museus no estado do Pará se ampliou no final do século XX e início do século XXI, quando foram criados esses museus citados e vários outros – públicos e privados – situados, em sua maior parte, na cidade de Belém e em outros municípios paraenses. Dentre estes destacamos o Museu do Marajó, situado em Cachoeira do Arari, uma das 48 ilhas que compõem o arquipélago do Marajó, o Museu João Fona, situado em Santarém, dentre outros. Observa-se que o grande marco de referência para o estado é o MPEG/MCT, como centro de pesquisa e produção de conhecimento acerca da sociobiodiversidade amazônica.

Devemos observar que os museus na região amazônica, em destaque o do Estado do Pará estão em diálogo com as modificações, ou transformações, realizadas no cenário da política museológica, consubstanciado pelos profissionais que atuam no campo museológico. Mas, também, podemos dizer que, em geral, os museus da Região Norte, regularmente abertos à visitação pública, não são suficientemente dinâmicos para acompanhar as transformações sociais, culturais, econômicas e tecnológicas, as inserções em seu entorno e, portanto, falta-lhes uma capacitação adequada do campo da Museologia e do Patrimônio para melhor servir à sociedade. O resultado dessa situação vem há muito tempo afetando diretamente o acervo patrimonial da região amazônica, com consequências diretas sobre a memória e o desenvolvimento da sociedade regional, nacional e pan-amazônica. O ponto crítico dessa situação refere-se aos riscos que cercam o patrimônio musealizado.

A criação do novo Curso de Museologia na UFPA justificou-se em sentido amplo pelo histórico do patrimônio musealizado no Estado e na Região Norte do Brasil e em sentido restrito por estar relacionado ao Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) – 2001-2010 da UFPA. O PDI apresenta em seu ideário a construção de “sinergias interinstitucionais”, em que a administração estratégica visa o “compromisso de construção da cidadania por meio” de dois princípios básicos essenciais, em destaque dentre outros, o “desenvolvimento sustentável” que busque “conciliar o crescimento econômico, com o respeito ao meio ambiente, tendo em vista à melhoria dos indicadores de desenvolvimento social” da região (UFPA, 2002, p.30).

### **AS DIRETRIZES DO NOVO CURSO: BREVE HISTÓRICO E AS POSSÍVEIS CONCLUSÕES.**

A primeira versão do Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Museologia da UFPA, datado da primeira metade dos anos noventa do século XX, foi organizado pelos integrantes do COREM – 6ª Região e a efetivação do mesmo só foi possível pela parceria realizada entre o Conselho e a UFPA, por meio do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), já no início do século XXI. O Curso de Bacharelado de Museologia da UFPA criado e aprovado, respectivamente pelas Resoluções Nº. 3.843 e Nº 3.844 (19/03/2009), atualmente está alocado no Instituto de Ciências da Arte (ICA).

O ICA foi criado em 13 de fevereiro de 2006, enquanto unidade gestora do ensino, pesquisa e extensão, em todos os níveis, da área das Artes na UFPA. O ICA tem como missão gerar, sistematizar e divulgar o conhecimento estético-artístico em todas as suas modalidades (sonoras, visuais, verbais e cênicas), em constante interação, visando a formação de profissionais da arte e do seu ensino, mediante processos integrados de pesquisa, ensino e extensão através da prática profissional crítica, reflexiva e investigativa, pretendendo contribuir para o exercício pleno da cidadania, promovendo relações com o contexto sócio-econômico-cultural-ambiental na contemporaneidade.

O ICA integra a Escola de Teatro e Dança, Escola de Música e Faculdade de Artes Visuais e Museologia (FAM). Em 2009, a FAM implantou o Curso de Museologia, que vai ao encontro da construção conjunta de políticas universitárias, com a inserção dos museus nessa conjuntura, na

tentativa de traçar outras possibilidades de ação entre a comunidade acadêmica, os museus e a sociedade, buscando-se articular a produção crítica do conhecimento em Arte-Ciência-Cultura no redesenho de Projetos Pedagógicos inovadores. Tais projetos estão integrados a ações criativas de mudanças e melhorias, no sentido de se integrar às bases do compromisso social da universidade. Nesta direção, em Março de 2010, a nomenclatura da Faculdade foi alterada para Faculdade de Artes Visuais e Museologia, entendendo que o novo curso da faculdade, segundo tabela de Conhecimentos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) está relacionado à área de Ciências Sociais Aplicada e os demais Cursos da Faculdade, Artes Visuais, Cinema e Audiovisual estão inseridos na área de conhecimento de Artes.

Instalado o Curso em Março de 2009, o seu primeiro Processo Seletivo Especial de 2009, a demanda total ao Curso foi de 540 candidatos para 30 vagas e seu regime de oferta tem sido integral e intensivo, no intuito de atender às demandas das comunidades do interior do estado e demais cidades da região Norte do Brasil. Entretanto, esse intuito original não se efetivou, visto que os atuais alunos provêm em sua maioria da região metropolitana de Belém.

A proposta de reestruturação do Projeto Político Pedagógico atual, aqui sucintamente apresentado, foi elaborada no período de fevereiro a junho do corrente ano, e encontra-se em vias de análise e aprovação interna na Pró Reitoria de Ensino de Graduação da UFPA. A nova proposta visa atualizar o processo de criação, avaliação e implantação do Projeto Político Pedagógico do Curso de Museologia da UFPA, face à importância da formação qualificada do museólogo para a região Norte do Brasil, tendo em vista atender as demandas advindas das mudanças sociais da população local.

Para o redesenho do projeto curricular foi criada uma comissão de avaliação e reestruturação, composta pelo atual corpo docente do Curso de Museologia (cinco docentes) e demais professores colaboradores de outras unidades acadêmicas da UFPA. Dentre estes, destacamos a colaboração da Profa. Dra. Lígia Simonian, do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA), e do Prof.Dr. Raul Raiol da Faculdade de Turismo. Também foi altamente significativa a colaboração externa do MPEG/MCT, representada pelo Prof. Dr. Nelson Sanjad, assim como de dois representantes discentes, bem como a assessoria técnica, no campo específico da Museologia, prestada pela Profa. Dra. Tereza Scheiner, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e atual coordenadora do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio, realizado em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins do Ministério da Ciência e Tecnologia (MAST/MCT).

A comissão definiu as diretrizes básicas para a implantação das alterações necessárias ao redesenho do Curso, especialmente no que se refere à adequação da carga horária para as disciplinas específicas do campo da Museologia, em aproximadamente 50% do total. Destacamos, neste campo específico para a formação do Museólogo, a orientação da consultora em relação ao perfil do profissional a ser formado para um campo de atuação de tão amplo envolvimento e interferência na vida da sociedade. Essa questão, em particular, mereceu uma reflexão profunda, que orientou a comissão na definição de um perfil profissional para os egressos do Curso que estivesse em sintonia com as políticas e diretrizes nacionais e mundiais para o campo da Museologia e do Patrimônio.

As orientações da Consultoria em relação a necessária sintonia do novo desenho curricular, em estar em sintonia com as diretrizes e políticas ao campo de atuação social do profissional de museologia, bem como, o breve histórico apresentado na primeira parte do artigo sobre as representações dos museus na sociedade paraense, e a sua relevância histórica como instituições de pesquisa, além destas instituições terem uma função social importante para comunidade, como espaços de memória e de pertencimento de uma comunidade a um determinado lugar ou território. Esse conjunto de fatores nos aponta para a responsabilidade do Curso de Bacharelado em Museologia da UFPA, que é a de formar profissionais não somente para a prática, mas para a utilização ética de seus conhecimentos, contribuindo para o alargamento do campo museológico. O ambiente universitário deve propiciar aos discentes experiências que os levem a refletir sobre conceitos já existentes, testar pressupostos e estimular seu crescimento intelectual e emocional. A preocupação é com a formação integral do indivíduo, promovendo mudanças em seus conhecimentos, habilidades, valores, atitudes e aspirações, de modo a torná-lo um cidadão crítico-reflexivo, pesquisador de realidades e profissional qualificado como agente potencial de mudanças.

Nesta direção, o objetivo Geral do novo desenho curricular do Curso é formar Museólogos capacitados para reconhecer e interpretar o museu, nas suas diferentes formas e contextos de manifestação, e para atuar no estudo, documentação, conservação, comunicação e valorização do patrimônio musealizado e/ou com potencial de musealização – com ênfase nas questões vinculadas à região Amazônica. O Desenho Curricular foi alterado a partir das novas dimensões definidas (Conceitual /Criativa / Prática / Normativa), dos conceitos estabelecidos para cada Módulo (período letivo) e da definição de competências e habilidades vinculadas a cada módulo /conjunto de conceitos. Foi discutida a escolha de cada disciplina do desenho curricular – sua pertinência, perfil, abrangência, relação com as demais disciplinas do Módulo–, sempre levando em conta dois fatores preponderantes: a) a formação do Museólogo – com 50% da carga horária do Curso voltada para o campo da Museologia; b) a formação de um Museólogo qualificado para lidar com os problemas específicos da Região Amazônica – com a presença de disciplinas que efetivamente promovam estas competências.

O novo Desenho Curricular visou atender, de modo correto, às exigências normativas e às necessidades da formação profissional, tal qual definida pela comissão. Apresentamos, a seguir, a estrutura proposta:

- **NÚCLEO DE FORMAÇÃO GERAL** – disciplinas dos campos da Ciência, da Arte, da História e de outros campos do conhecimento;
- **NÚCLEO DE FORMAÇÃO ESPECÍFICA** – disciplinas de Museologia Teórica e de Museologia Aplicada à Conservação, Museologia Aplicada à Documentação, Museologia Aplicada à Comunicação (exposição e educação);

Os pressupostos teóricos que sustentam o desenho curricular têm como conceitos operatórios a articulação da idéia de patrimônio e de memória social como ações de preservação do documento-monumento que gera as categorias de “lugares de memória”<sup>2</sup> e de “espaço de significações”. O museu, como prática social, é compreendido na relação entre homem/sujeito e o objeto/bem cultural, em um espaço/cenário denominado

museu e fora dele, considerando-se que o homem, o bem cultural e o espaço/museu fazem parte de uma mesma realidade historicamente determinada (BRITTO, 2009).

Em relação ao termo preservação, a noção adotada orienta-se por dois movimentos que se interpenetram. O primeiro, segundo Heloisa Costa, refere-se à viabilização da proteção de qualquer um e de qualquer coisa. Nesta direção, constitui “uma ação que se faz com intensidade para alguém ou alguma coisa, portanto, tem um objetivo mais amplo em direção ao humano, à transmissão, à formação dos indivíduos” (COSTA, 2008, p.122). Assim, são ações de acolhimento, que pressupõem critérios de escolha, seleção, decisão e sensibilização. Esta dimensão da 'preservação' vai ao encontro da abordagem da educação pela UNESCO<sup>3</sup>, em seus quatro pilares fundamentais da aprendizagem, a saber, aprender a conhecer; aprender a fazer, aprender a viver com os outros, aprender a ser.

Os pilares 'conhecer' e 'fazer', mais próximos do cotidiano dos processos de ensino-aprendizagem, não são completos sem as dimensões mais subjetivas do 'aprender a viver com os outros' e o 'aprender a ser'. É nesta dimensão, em que se interrelacionam os 'saberes' e os 'fazer' com o 'aprender a viver com os outros', via ações de cidadania e da produção simbólica e criativa do ser e do estar na sociedade, que o novo desenho curricular se propõe a congregar Atividades Curriculares, como disciplinas, visitas orientadas, dentre outras, como ações centradas no tema transversal da Memória Social e da Preservação do Patrimônio Integral (Natural e Cultural), integradas a projetos orgânicos de ensino-pesquisa e extensão. Este conjunto traçado pelo projeto político-pedagógico é o espaço propício para efetivação desta integração de memórias e diretrizes políticas associadas ao campo da Cultura e da Educação.

O segundo movimento, segundo Chagas (2002, p.35-67; 2003a, p.142-171; 2003b, p.239-250), as ações integradas de memória política e de política de memória, Este conjunto de ações, que se configura em programas, o que Chagas nomeia como política de memória, que está integrada às ações de memória política, ou seja, à interpretação da realidade configurada pela seleção de bens culturais e suas representações, no caso, o museu e suas coleções de diversas ordens: histórica, artística, antropológica, dentre outras. São representações de determinados eventos, narrados sob determinadas óticas. O autor destaca o valor cultural atribuído à coisa museológica ou patrimonial, tanto pelo museu como pelo público. “Por esta vereda, compreende-se que o museu é um espaço de metamorfose e em metamorfose. As esferas do cultural e do cultural não são estanques; existe entre elas uma tensão e um fluxo permanente de sentidos” (CHAGAS, 2003b, p.247). Estas relações estão associadas à idéia de preservação, relacionadas às interfaces coleção/bem, cultural/patrimônio e público/indivíduo/sociedade, associadas às concepções de memória e política, configuram-se no processo de tomada de consciência da importância de um bem patrimonial como um valor de efeito cultural e de força social.

<sup>2</sup> Termo cunhado pelo historiador Pierre Nora (1993) para representar alguns locais topográficos, ou não, de preservação da memória.

<sup>3</sup> Conceitos baseados no Relatório da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI da UNESCO

Nesta direção a organização curricular do curso de Museologia visa à integração entre o ensino, a pesquisa e a extensão. Neste sentido também prevê as ações extensionistas interligadas ao Laboratório Integrado de Ensino-Pesquisa e Extensão Museológica (LABIM), como um espaço de experimentação de vivência profissional do futuro museólogo. O ensino incorporará as atividades extensionistas como prolongamento da sala de aula e, vice versa, principalmente quando os trabalhos vincularem-se a comunidade e suas demandas sociais. Nesse sentido, geralmente a pesquisa sugere atividades de extensão que se desenvolvem a partir dos grupos de pesquisas e de suas atividades. Nesta direção, o desenho curricular do Bacharelado em Museologia da UFPA baseia-se nas seguintes dimensões:

**DIMENSÃO 1: CONCEITUAL;** Refere-se aos conjuntos de saberes e habilidades que constituem a base teórica no campo da Museologia e de outras áreas do conhecimento. São conteúdos da ordem do pensamento e incluem as instâncias de conceituação e organização de idéias, as teorias e a pesquisa.

**DIMENSÃO 2: CRIATIVA;** Refere-se aos conjuntos de experiências e habilidades ligadas à percepção e à geração do novo, com o uso de todos os sentidos. Inclui conteúdos no âmbito da Gestalt e da Arte, em todas as dimensões e expressões, especialmente voltados para a Museologia.

**DIMENSÃO 3: PRÁTICA;** Refere-se ao conjunto de experiências que se realizam mediante metodologias e técnicas aplicadas, tanto no âmbito da Museologia como nos campos disciplinares, que se fazem representar na formação do museólogo.

**DIMENSÃO 4: NORMATIVA;** Refere-se ao conjunto de saberes e experiências consignadas sob a forma de leis, códigos, normas, políticas e diretrizes em todos os campos, e mais especificamente no campo da Museologia e do Patrimônio. Inclui as ações cotidianas realizadas em museus e instituições similares, relacionadas à gestão do patrimônio e às normas e procedimentos de atuação dos museólogos e profissionais de campos afins.

Em relação às linhas de pesquisa monográfica, estas pautam-se nas diretrizes nacionais e internacionais de atuação relativas aos museus, à Museologia e ao Patrimônio, nas suas diferentes vertentes. Refletem, ainda, a preocupação em produzir novos conhecimentos sobre os acervos musealizados e os patrimônios locais. As atividades e projetos de pesquisa agrupam-se em dois eixos principais:

**Museologia Teórica** – investigação do Museu como fenômeno e das suas diferentes expressões e representações; análise da terminologia da Museologia; relações da Museologia com os demais campos disciplinares; teoria e metodologia da Museologia; relações entre Museu e Meio Ambiente, Museu e Patrimônio, Museu e Memória, Museu e Sociedade, Museu e Informação, Museu e Comunicação; Museologia, Ética e Estética; pesquisa e desenvolvimento de exposições e de produtos culturais; desenvolvimento de políticas culturais em geral e para o campo da Museologia e do Patrimônio em particular; **Museologia Aplicada**– investigação sobre a formação, organização, desenvolvimento e manejo de museus e coleções; metodologias e técnicas de documentação de acervos e do patrimônio integral; metodologias e técnicas de conservação do patrimônio, em todas as suas vertentes e expressões (natural, cultural, material, imaterial, bens móveis,

patrimônio ambiental, arqueológico, edificado, expressões de arte contemporânea – incluindo digital); cuidados específicos para a coleta, identificação, embalagem, segurança e movimentação de objetos/coleções; desenvolvimento e manejo de exposições; desenvolvimento de ações educativas e culturais para museus; desenvolvimento de eventos culturais; estudos de visitação; programas de intercâmbio Museu-comunidade. Inclui a pesquisa e o manejo de coleções específicas (Museologia Aplicada a Acervos), bem como o desenvolvimento de novas tecnologias e metodologias de trabalho para museus.

Enfim, a presente comunicação visou destacar a importância da criação de um Curso de Museologia na Região Norte do Brasil, com perfil curricular enfatizando esta perspectiva. Em especial, no novo Desenho Curricular, em vias de aprovação pela UFPA, visou corrigir desvios apresentados na primeira versão de Março de 2009. Para tanto, reapresentou disciplinas essenciais para a formação de um profissional em museologia, assim como foram lançados novos desafios que permitam a interrelação entre Museologia, Patrimônio e ao Desenvolvimento Sustentável na Amazônia, no que tange à futura atuação do museólogo frente aos museus da região amazônica e o envolvimento ético nas comunidades.

## REFERÊNCIAS

- BRITTO, Rosângela M. de. **A invenção do patrimônio histórico musealizado no bairro da Cidade Velha de Belém do Para, 1994-2008**. Dissertação (Mestrado)-Centro de Ciências Humanas/Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José. Veredas e construções de uma política nacional de museus. **Museologia.pt.**, Lisboa, ano 1, n. 1, maio, 2007. p. 198-207.
- \_\_\_\_\_. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a. p.142-171.
- \_\_\_\_\_. Campo em metamorfose ou ainda bem que os museus são incompletos. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. (Orgs.). **História representada: o dilema dos Museus**. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2003b, p. 239-250. (Livro do Seminário Internacional).
- \_\_\_\_\_. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n.19, p. 35-67, 2002.
- COSTA, Heloisa F. G. Atribuição de valor ao patrimônio material e imaterial: afinal, com qual patrimônio nos preocupamos? In: CONFERÊNCIA UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL, 1, 2007, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. p. 119-129.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, n.10, p.1-28, dez., 1993.
- SCHEINER, Tereza. Relatório de Consultoria para UFPA/ICA- Curso de Museologia, 2010. (impresso).
- TOLEDO, Peter Mann. Apresentação. In: CRISPINO, Luís C. B. et al. (Orgs.). **As Origens do Museu Parense Emílio Goeldi: aspectos históricos e iconográficos (1860-1921)**. Belém: Paku-Tatu, 2006.



## DESAFIOS DA ARQUITETURA DE MUSEUS ADAPTADA AO MEIO AMBIENTE

**Marina Byrro Ribeiro**

Museu Histórico Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil

### Resumo

A relação dos edifícios de museus com o meio ambiente tem como eixos principais o estudo e a criação de microclima favorável ou não ao desenvolvimento das atividades museológicas no seu espaço interno, bem como a análise das interferências que esse edifício de museu, em seu funcionamento, acarreta ao meio ambiente no qual está inserido.

O artigo trata, por um lado, das necessidades dos museus em termos de controle e conforto ambientais para seus usuários e seu acervo. Por outro aborda a necessidade de mitigar os efeitos que o funcionamento dos museus com seu lixo, consumo de energia e água acarretam à qualidade do ambiente externo.

Essas áreas do conhecimento, uma para “dentro” da edificação e outra para “fora” dos museus, são formatadas pela arquitetura que organiza e diferencia o espaço dessas instituições culturais, tendo os elementos do clima e suas relações como eixo de seu processo criativo.

Projetar e construir com o clima não são novidades. Ao longo do desenvolvimento da arquitetura o meio ambiente, com suas características favoráveis e desfavoráveis ao microclima que se pretende criar, sempre foi um elemento que determinou formas e organizações espaciais. Na atualidade essa abordagem adquire também compromissos de conservação e preservação desse meio ambiente no qual a arquitetura está inserida.

Os desafios do século 21 que a arquitetura de museus precisa enfrentar estariam na aproximação das variáveis internas/externas, ser humano/objeto, dentro da especificidade com a qual a arquitetura de museus trabalha. Essas questões alteram a organização espacial dos museus instalados em edifícios históricos. Valorizam áreas que não são de público, de exposição, auditórios, lojas ou de funcionários, mas de infraestrutura, mesmo em novas construções. Provocam mudança na lógica de funcionamento dos museus e obrigam as instituições a repensarem as características que a estrutura física dos museus deve oferecer à sua estrutura cultural, tendo o meio ambiente como um dos elementos centrais.

**Palavras-chave:** Arquitetura e conservação preventiva. Controle ambiental. Conforto ambiental. Construções eco-eficientes

## DESAFÍOS DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS ADAPTADA AL MEDIO AMBIENTE

### Resumen

La relación de los edificios de museos con el medio ambiente tiene como ejes centrales el estudio y la creación de un microclima favorable para el desarrollo de las actividades museológicas en su espacio interior, como ser el análisis de

las interferencias que el mismo edificio, en su funcionamiento, acarrea al medio ambiente en el cual está inserto.

Por un lado, el artículo hace referencia a las necesidades de los museos en términos de control y confort ambientales, tanto para el acervo como para los usuarios. Por el otro, aborda la necesidad de mitigar los efectos que los desechos y el consumo de agua y energía acarrearán a su funcionamiento y a la calidad del ambiente externo.

Estas áreas, una *dentro* y otra *fuera* del edificio, son formateadas por la arquitectura que organiza y diferencia el espacio de las instituciones culturales, apuntando a las relaciones de los elementos climáticos como ejes del proceso creativo.

Proyectar y construir incluyendo el clima no es novedoso. A lo largo del desarrollo de la arquitectura, el medio ambiente, con sus características favorables y desfavorables al microclima que se pretende crear, siempre fue un elemento determinante de las formas y de su organización espacial. En la actualidad, este abordaje adquiere también un compromiso con la preservación del entorno del museo.

Los desafíos del siglo XXI que deberá enfrentar la arquitectura de museos en relación con su trabajo específico son la aproximación a las variables internas y externas, al ser humano y al objeto.

Estas cuestiones alteran la organización espacial de los museos que se encuentran instalados en edificios históricos. No sólo valorizan áreas de público tales como la exhibición, los auditorios, las tiendas o las oficinas, sino también la infraestructura misma, incluso en las construcciones nuevas, provocando cambios en la lógica del funcionamiento del museo que obligan a las instituciones a repensar las características que su estructura física debe ofrecer a su estructura cultural, si se tiene en cuenta el medio ambiente como elemento central.

**Palabras clave:** Arquitectura y conservación preventiva. Control ambiental. Bienestar ambiental. Construcciones eco-eficientes.

## THE CHALLENGES OF MUSEUM INSTITUTIONS MUSEUMS ARCHITECTURE ADAPTED TO THE ENVIRONMENT

### Abstract

The relationship of museum buildings with the environment has, as principal axes, the study and creation of micro-climates favorable or unfavorable to the development of museum activities in its internal space, as well as the analysis of the interferences that the operation of the museum building brings to the environment in which it is inserted.

The article deals, on one hand, with the museum needs in terms of environmental control and comfort for its users and its collection. On the other hand, it addresses the need to mitigate the effects of the operation of museums on the quality of the external environment concerning garbage and water and energy consumption.

These areas of knowledge, *inside* and *outside* the museum building, are shaped by the architecture that organizes and differentiates the space using the climatic elements and its relationships as axis of its creative process.

Designing and building taking into account the climate, is not new. Throughout the development of environment-friendly architecture, favorable and unfavorable microclimate in has always been an element that determined the organization of spatial shapes. At present, this approach also includes the commitment to conservation and preservation of the environment in which the architecture is inserted.

The challenge that the 21st century museum architecture shall face is to set out the variables -internal and external, human and object- according to the museum's typology. These issues often affect the spatial organization of museums installed in historic buildings. Not only do they value areas that are for the public, as exhibition halls, auditoriums, shops or staff, but most of all, the infrastructure, even in new constructions, provoking changes in the operating logic of museums and forcing institutions to rethink the features that the physical structure should offer to their cultural structure, with the environment as a central element.

**Key words:** Arquitetura e conservação preventiva. Controle ambiental. Conforto ambiental. Construções eco-eficientes.

## DESAFIOS DA ARQUITETURA DE MUSEUS ADAPTADA AO MEIO AMBIENTE

**Marina Byrro Ribeiro**

Museu Histórico Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil

A relação dos edifícios de museus com o meio ambiente tem como eixos principais o estudo e a criação de micro clima favorável ou não ao desenvolvimento das atividades museológicas no seu espaço interno, bem como a análise das interferências que esse edifício de museu, em seu funcionamento, acarreta ao meio ambiente no qual está inserido.

Por um lado tratamos das necessidades do museu em termos de controle e conforto ambientais para seus usuários e acervo. Por outro precisamos mitigar os efeitos que o funcionamento dos museus com seu lixo, consumo de energia e água acarretam à qualidade do ambiente externo. Essas áreas do conhecimento, uma para “dentro” e outra para “fora” dos museus, são formatadas pela arquitetura que organiza o espaço dessas instituições culturais.

A utilização de estratégias bioclimáticas com aplicação de métodos passivos tanto para o controle quanto para o conforto ambientais favorecerão as abordagens de eficiência energética e de qualidade ambiental ou seja, favorecerão a relação do ambiente construído com o meio natural. Podemos assim afirmar que os museus necessitam de pesquisas de avaliação climática que sejam responsáveis pela instalação de aparelhos de medição das variáveis ambientais, detenham a memória e a evolução dos elementos do clima de áreas em estudo, desenvolvendo um sistema de informação e um banco de dados, com profissionais capazes de ler e analisar os dados meteorológicos, suas combinações e que saibam como aplicá-los na arquitetura.

Do ponto de vista dos efeitos provocados pelo museu ao meio ambiente estamos em condições mais precárias em termos de pesquisas e aplicações. As transformações pelas quais estamos passando em nossa sociedade e também no clima vêm colocando para a arquitetura inúmeros desafios. A arquitetura de museus, como área específica, também é forçada a enfrentar o desafio de se adaptar às necessidades de diminuir o desperdício de materiais de construção na execução de obras, sejam novas ou de conservação de edifícios existentes. A arquitetura voltada para os museus precisa abrir possibilidades de incorporar ao seu instrumental de trabalho a energia solar, tão abundante em países como o Brasil.

Ao longo dos tempos temos renovado a iluminação das exposições, mas pouco se tem renovado em termos da energia que alimenta esses equipamentos de iluminação. Pouco se tem pensado nos nossos museus a respeito de reúso de água e de racionalização do lixo produzido.

Esses são desafios que a arquitetura de museus será chamada a resolver, uma vez que é a arquitetura quem media as relações interior/exterior. Essas questões alteram a organização funcional dos museus. Valoriza áreas que não são apenas de público, de exposição, auditórios, lojas ou de funcionários, mas de infra estrutura. Provoca mudança na lógica de

funcionamento dos museus e obriga as instituições a repensarem as características que a estrutura física dos museus deve oferecer à sua estrutura cultural, tendo o meio ambiente como um dos elementos centrais.

Projetar e construir com o clima não são novidades. Ao longo do desenvolvimento da arquitetura o meio ambiente, com suas características favoráveis e desfavoráveis ao microclima que se pretende criar, sempre foi um elemento que determinou formas e estruturas. A diferença é que na atualidade essa abordagem adquire compromissos de preservação desse meio ambiente.

A arquitetura de museus está frente a novo passo no seu processo de desenvolvimento. Trazer as demandas ambientais para o centro das decisões de projeto requer estudos e pesquisas que fortaleçam conceitualmente as soluções arquitetônicas para antigos e novos museus.

## **1. Os Museus e o Conforto e Controle Ambientais**

Controlar as variações e os fatores adversos do clima sempre foi necessidade do ser humano a fim de criar ambiente interno favorável ao desenvolvimento das suas atividades. Para os museus, essa necessidade requer primeiramente conhecimento do clima, dos elementos que o compõem, da forma como eles se combinam, dos seus efeitos, e de quais desses efeitos são desejáveis ou indesejáveis para as características de cada específico museu, de acordo com seu acervo e atendendo a seu público em geral.

Para conhecer o clima e avaliar seus efeitos, precisamos ir além das medições de temperatura e umidade dentro das instituições e buscar informações sobre os dados climáticos externos a que todo o conjunto do museu, edifício / acervo / pessoas, estão submetidos. São necessárias medições de períodos confiáveis para definição do comportamento padrão do clima, criando gráficos mostrando as temperaturas médias, máximas e mínimas, amplitude térmica, umidade relativa do ar, pressão atmosférica, precipitação e evaporação, nebulosidade, insolação, direção da radiação solar direta e ventos dominantes. Também o nível de ruído do meio ambiente no qual o museu será ou já está localizado, bem como os poluentes atmosféricos, são elementos importantes para a criação de ambiente interno favorável ao desenvolvimento das atividades museológicas.

Muitas vezes essas medições são feitas para o desenvolvimento de um projeto arquitetônico de um novo museu, ou mesmo um anexo necessário à expansão de um museu existente, mas devemos ter a mesma qualidade de informação para analisar o comportamento de uma instituição museológica já estabelecida que necessita melhorar o seu desempenho no conforto e controle ambientais.

No caso dos museus já construídos, seja em prédios históricos tombados, seja em edifícios adaptados para o uso de museu, devemos realizar as mesmas medições no espaço interno da construção, considerando os diversos compartimentos, para assim poder definir o comportamento da arquitetura e relacionarmos o ambiente natural externo com o ambiente criado internamente.

Caso o museu ainda não tenha sido construído, ou venha a ser ampliado com a construção de anexos, as informações climáticas possibilitarão o desenvolvimento de partido arquitetônico capaz de atender à criação de condições ambientais desejáveis. Essas soluções arquitetônicas podem ser avaliadas, em relação ao seu desempenho, através de simulações computacionais

Diante dessas exigências, podemos afirmar que os museus necessitam de um programa de avaliação climática que seja responsável pela instalação de aparelhos de medição das variáveis ambientais, detenha a memória e a evolução dos elementos do clima da área em estudo, desenvolvendo um sistema de informação e um banco de dados, com profissionais capazes de ler e analisar os dados meteorológicos e suas combinações.

Necessitam também de arquitetos e engenheiros capazes de transformar as informações ambientais em soluções arquitetônicas e sistemas construtivos que favoreçam o funcionamento da instituição museológica, neutralizem ao máximo as características desfavoráveis ao conforto e que controlem os elementos do clima que venham a comprometer a conservação do seu acervo.

Do ponto de vista do conforto ambiental, a necessidade de conservação de energia e a verificação de que os sistemas de ar condicionado conduzem elementos prejudiciais à saúde humana, geraram um reencontro com métodos tradicionais de construir, onde o clima é um elemento determinante para diversas soluções arquitetônicas.

Uma das tendências atuais de pesquisa ambientais nos museus é o desenvolvimento de métodos passivos, complementados eventualmente por algum sistema mecânico nos momentos de picos, para obtenção de condições climáticas favoráveis ao conforto e ao controle dos ambientes dos museus. Métodos passivos são entendidos como elementos construtivos selecionados e localizados em função das características do clima, de forma a atenuar ou acentuar seus efeitos.

Os materiais e sistemas construtivos dos edifícios de museus têm grande interferência no processo de transmissão de calor. Diante de uma grande diversidade de materiais de construção, a escolha adequada desses materiais em função de suas especificações determinam a relação interior/exterior, possibilitando o controle e a obtenção de valores internamente distintos dos valores exteriores.

O desafio consiste em identificar as características do clima e microclima dos ambientes onde os museus estão localizados, características que contribuem para a preservação do acervo museológico, buscando ainda neutralizar as condições prejudiciais ao funcionamento do museu, e nesse balanço de resultados se aproximar da zona de conforto humano.

Deve-se priorizar a criação de ambiente estável para o acervo, ambiente controlado dentro da zona de conforto ambiental favorável ao ser humano, pelo maior período de tempo possível e a partir do próprio edifício. Os recursos mecânicos devem ser utilizados como recurso complementar, ficando restritos aos momentos de pico, onde as condições de estabilidade somente podem ser alcançadas com a utilização de algum sistema mecânico.

Tanto os edifícios históricos quanto os edifícios novos de museus têm um longo caminho de tentativas e experiências construtivas a serem desenvolvidas, apoiadas em métodos passivos que explorem a arquitetura do edifício de museu, para a criação de ambiente interno favorável ao controle e ao conforto ambientais.

## 2. Os Museus e os Efeitos ao Meio Ambiente

A relação entre a arquitetura de museus e o meio ambiente têm como desafio a necessidade de estabelecer parâmetros para o desenvolvimento das construções museológicas em harmonia com a natureza e com o estabelecimento de uma arquitetura ecológica.

Dentro dessa perspectiva nos deparamos com a necessidade de identificar o caminho entre os conceitos “high tech” e “low tech” da arquitetura ou seja , de desenvolver um instrumental “eco tech” capaz de aplicar nos edifícios de instituições museológicas, energias renováveis, materiais renováveis de origem local associados a técnicas construtivas tradicionais, instrumental esse capaz de oferecer alternativas integradas à natureza no campo da arquitetura de museus.

Para alcançar o desenvolvimento de conceitos “eco tech” na arquitetura de museus devemos observar alguns aspectos importantes tais como:

- a implantação do edifício em relação aos elementos do clima avaliando se essa implantação oferece perspectivas de integração na relação construção/natureza;
- a gestão da água através da sua utilização racional com a eventual coleta de água das chuvas, um eventual sistema de reúso de água e utilização de tecnologias capazes de diminuir o consumo de águas nos museus;
- a eficiência energética com a racionalização dos sistemas de ar condicionado e principalmente com a reavaliação dos sistemas de iluminação com menor potência instalada para iluminação e maior aplicação de iluminação natural;
- Produção e seleção do lixo produzido dentro das instituições museológicas com a coleta seletiva de materiais para fins de reciclagem e diminuição do desperdício de materiais em geral e materiais de construção em especial;
- Qualidade ambiental interna tanto para os objetos quanto para as pessoas , preocupação que nos remete aos aspectos iniciais desse artigo;

Temos idéias a serem construídas, propostas a serem feitas, intervenções arquitetônicas e serem testadas para a integração dos objetivos dos museus com as preocupações ambientais específicas das construções, através de uma arquitetura de museus adaptada ao meio ambiente.

Tanto do ponto de vista da qualidade do micro clima a ser criado no interior dos museus, quanto das consequências geradas pelo museu ao seu meio ambiente deve-se buscar uma arquitetura de museus que expresse

simboloca e espacialmente as exigências e preocupações ambientais da atualidade. Essas questões alteram a organização espacial dos museus, como já foi dito acima. Provoca mudança na lógica de funcionamento das instituições museológicas e as obriga a repensarem as características que a estrutura física dos museus deve oferecer à sua estrutura cultural, tendo o meio ambiente como um dos elementos centrais.

Os edifícios de museus podem assumir um papel de indutores do processo urbano de preocupações ambientais, conjugando trabalhos de preservação da memória e do meio ambiente, tendo para isso o suporte físico de seus próprios edifícios como instrumentos de expressão de uma nova arquitetura de museus ecológica.

### 3. REFERÊNCIAS

- Unesco, Revista *Museum* nº164 – 4, 1989 – Architecture Muséale;
- King, Steve e Pearson, Colin – Controle Ambiental para Instituições Culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas ;
- Izard, Jean-Louis e Guyot, Alain – Arquitectura Bioclimática – Ediciones G. Gili S.A. – Mexico, D.F. 1983;
- Ribeiro, Marina Byrro – Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural dissertação de mestrado - PROARQ/FAU/UFRJ - set 1993;
- Ribeiro, Marina Byrro - A Importância do Edifício para o Conforto e o Controle Ambientais nos Museus – Actas do I Seminário de Investigação em Museologia nos Países de Língua Portuguesa e Espanhola – pag 402 do vo.l 1 – 2010 - <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8035.pdf> ;
- Müller, Dominique Gauzin – Architecture Écologique – 29 exemples Européens – Le Moniteur – Paris 2001;
- Wines, James – Green Architecture – Taschen - 2000;



## PROYECCIÓN SOCIAL DEL MUSEO DE HISTORIA DE JALAPA GUATEMALA

**Mynor Carrera Mejía**

Universidad de San Carlos - Centro Universitario de Sur Oriente, Jalapa  
Museo de Historia de Jalapa  
Guatemala

### Resumen

El *Museo de Historia* de Jalapa es el único en su clase en todo el Oriente de Guatemala. Fundado en el año 2006 por un grupo de profesionales ajenos al patrocinio estatal, se ha proyectado a la comunidad jalapaneca como institución cultural. Dedicado principalmente a grupos de escolares que interactúan en una casa-museo de fines del siglo XIX y principios del XX, su labor ha contribuido a preservar los escasos monumentos aún existentes en el departamento de Jalapa. Esto ha permitido preservar un *Templo de Minerva* y el *Puente Chipilapa*, ambos de principios del siglo XX, lo que ha conducido a luchas entre la Municipalidad, la Universidad, el propio museo y los medios de comunicación. La experiencia de haber rescatado y preservado una casa que estuvo cerrada durante cuarenta años ha develado un tesoro desconocido para los pobladores. Su rescate y exhibición han permitido ganar una cierta identidad local y un cierto amor por el patrimonio tangible e intangible de los jalapanecos. De acuerdo a opiniones de los visitantes, su visión sobre la historia de Jalapa y sobre su importancia a través de los objetos del pasado ha cambiado rotundamente, por lo que hoy consideran al Museo como parte propia y como una institución que les permite aprender, recrearse y desarrollar conciencia sobre un pasado común y sobre un futuro que a todos nos interesa.

**Palabras clave:** Museo. Casa-museo. Museo de historia. Jalapa. Guatemala. Proyección social. Rol de los museos. Museo privado.

## PROJEÇÃO SOCIAL DO MUSEU DE HISTÓRIA DE JALAPA, GUATEMALA

### Resumo

O Museu de História de Jalapa é o único em sua categoria em todo o Oriente da Guatemala. Foi fundado em 2006 e projetou-se junto à comunidade jalapaneca como instituição cultural. Sua criação foi realizada por um grupo de profissionais alheios ao patrocínio estatal. Seu trabalho estendeu-se principalmente a grupos de escolares que interagem numa casa-museu de fins do século XIX e começos do século XX. Seu trabalho vem contribuindo para a preservação dos poucos monumentos ainda existentes no Departamento de Jalapa. Isto permitiu preservar um *Templo de Minerva* e a *Ponte Chipilapa*, ambos do início do século XX, o que resultou em lutas entre a municipalidade, a universidade, o próprio museu e os meios de comunicação. A experiência de haver resgatado e preservado uma casa que esteve fechada durante quarenta anos desvelou um tesouro desconhecido pelos povoadores. Seu resgate e

exibição permitiram ganhar certa identidade local e certo amor pelo patrimônio tangível e intangível dos jalapanecos. Segundo a opinião dos visitantes, sua visão sobre a história de Jalapa e sobre a importância da história através dos objetos do passado mudou radicalmente, já que agora consideram o Museu como parte de si mesmos e como uma instituição que lhes permite aprender, recriar-se e desenvolver consciência sobre um passado comum e sobre um futuro que a todos interessa.

**Palavras-chave:** Museu. Casa-museu. Museu de história. Jalapa. Guatemala. Projeção social do museu. Rol do museu. Museu privado.

## SOCIAL PROJECTION OF THE HISTORY MUSEUM OF JALAPA, GUATEMALA

### Abstract

The *History Museum* of Jalapa is unique in Eastern Guatemala. It was founded in 2006 by a professionals group outside of the State patronage. Appointed as a cultural institution for the Jalapa community, its work has spread mainly to school groups that interact in a house-museum from the late nineteenth and early twentieth centuries, helping to preserve the few monuments still existing in the Department of Jalapa: the *Temple of Minerva* and the *Chipilapa Bridge*, both from the early twentieth century. This has led to struggles between the Municipality, the University, the Museum and the media. The experience of rescuing and preserving a house that was closed for forty years, allowed them to reveal a treasure unknown to the villagers. Through this rescue and exhibition, the local community has gained an identity and a certain love for the tangible and intangible heritage of the *jalapanecos*. According to the visitors' opinions, the local view on the history of Jalapa has utterly changed, recognizing the importance of knowing their own history through objects from the past. They consider the museum as an institution of their own, that allows them to learn, recreate and develop awareness of a common past and of a future in which all are interested.

**Key words:** Museum. House-museum. History museum. Jalapa. Guatemala. Museum social projection. Museum role. Private museum.

# PARTICIPACION SOCIAL DEL MUSEO DE HISTORIA DE JALAPA, GUATEMALA LO DIFICIL DE CAMBIAR ESTRUCTURAS: ENFRENTAMIENTOS Y CAMBIOS

**Mynor Carrera Mejía<sup>1</sup>**

Universidad de San Carlos de Guatemala  
Centro Universitario de Sur Oriente, Jalapa  
Museo de Historia de Jalapa  
GUATEMALA

El Museo de Historia de Jalapa vino a surgir tardía pero oportunamente, en una población mayoritariamente ladina que se ampara en un pasado cultural glorioso, inexistente.<sup>2</sup> No obstante, su creación en 2006 vino a ofrecer a la población un nuevo vocablo a las escuelas y a los ciudadanos comunes, *Museo*.<sup>3</sup> Poco a poco se ha ganado espacio por el interés que resulta una institución que no radica su función en exhibir objetos viejos, sino en interactuar con la población y con las autoridades para incidir en el cambio. Estos cambios han ocasionado enfrentamientos y hasta amenazas. Al vivir en un país con cultura cotidiana de violencia, nos hace experimentar miedo pero también sabemos que de nosotros depende que algún monumento se mantenga en pie o desaparezca para siempre. En esta ponencia se estudiará cómo la participación del Museo de Historia de Jalapa ha incidido en cambios que han favorecido a la sociedad jalapaneca. Se analizará el caso de las Fiestas Cívicas y las Ferias del pueblo, el caso del puente Chipilapa y el proyecto de resguardo de fotografías de finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX.

Jalapa es el nombre de uno de los departamentos o provincias del oriente de Guatemala. El origen de su nombre viene del náhuatl y significa *Lugar de Mucha Arena*. Su nombre corresponde tanto al departamento como a su cabecera municipal, Jalapa. Su población rebasa los trescientos mil habitantes, es uno de los departamentos más pobres de Guatemala y buena parte de la población se ubica en el llamado *Corredor Seco*, donde hay problemas de alimentación. Aún con estas características, Jalapa ha sido cuna de poetas y de escritores que la han declarado *Emporio Cultural de Oriente* y *La Morena Climatológica de Oriente*, por su agradable clima templado.

---

<sup>1</sup> Mynor Carrera Mejía es historiador, profesor universitario y actualmente Director del Centro Universitario de Sur Oriente, CUNSORORI, Jalapa. Su vida la ha dedicado a la docencia, a la investigación y a la conservación y promoción del patrimonio nacional. En 2006 fundó el Museo de Historia de Jalapa.

<sup>2</sup> Guatemala es un país multiétnico y ha predominado la cultura ladina sobre las otras. Ladino es sinónimo de mestizo y también define a la gente blanca de origen español, de allí que la gente se defina como *puro ladino*.

<sup>3</sup> El Museo aprovecha todas las instancias para darse a conocer. A pesar de ello, no se invierte en publicidad, únicamente en difusiones gratuitas. Poco a poco se ha proveído a la población de un nuevo vocablo, Museo. Sin embargo, esto no ha sido fácil, de hecho, visitantes nos han informado que, cuando en los taxis solicitan ser llevados al Museo, los han conducido al Liceo (Centro educativo privado). Quienes han ayudado a la difusión de este centro cultural son los mismos alumnos, quienes han llevado de la mano a sus padres y los han guiado por el Museo de Historia.

La ubicación geográfica de Jalapa y las malas condiciones de sus carreteras a principios del siglo XX, la mantuvieron aislada con respecto a la movilización alcanzada por los otros departamentos del oriente del país. Estos tienen fronteras con El Salvador u Honduras, mientras que Jalapa se quedó aislado. Tanto así que, para los terremotos de Santa Marta de 1773 se pensó en la posibilidad de trasladar la Nueva Guatemala al valle de Jalapa; sin embargo, adujeron escasez de agua. Entre otros problemas, la distancia y aislamiento de la capital fueron fundamentales para no seleccionar a este valle como la nueva capital que sustituyó a la Antigua Guatemala.

Pero Jalapa estaba lejos de ser el *Emporio Cultural de Oriente*. Los poetas recrean sus ideales y embellecen la realidad. Aparte de las escuelas normales de maestros y de maestras, Jalapa fue una ciudad dormitorio con escasas posibilidades para desarrollarse culturalmente. El Centro Univesitario de la Universidad de San Carlos de Guatemala fue fundado en esta población en 1977. Con esto, la población indígena de origen pocomam y la población de origen xinca, que hasta en los últimos años se ha declarado como tal, ha vivido aislada y su desarrollo se ampara en la tradición, en las costumbres y en la mala calidad de vida, sin que sus aportes se escuchen y contribuyan a un mejor consenso de crecimiento, tanto material como espiritual. En pocas palabras, el gobierno local es excluyente y los indígenas cuentan con escasa participación y por lo consiguiente, con ínfima ayuda.<sup>4</sup>

Jalapa ha resurgido de los escombros que le ocasionó el terremoto que azotó Guatemala en 1976. Su paisaje urbano cambió. Sus iglesias coloniales sufrieron daños y cambios irreparables, sus amplias casas de tejados y barro cedieron a nuevas construcciones. Luego, con el crecimiento de la ciudad, las pocas casas antiguas fueron demolidas para construir locales comerciales. Pero dentro de la ciudad de Jalapa un tesoro se encontraba en una de sus calles secundarias pero cerca del Parque Central y cerca de los edificios públicos más importantes. Era una casa grande y antañona, única en su arquitectura con toques sobrios neoclásicos, con un amplio patio rodeado de corredores y con piso de colores y diseños varios, hecho de cemento y colocados a principios del siglo XX.<sup>5</sup> Además, cuenta con una pila enorme para realizar las labores de limpieza de la casa. La residencia pertenecía al Lic. José Luis Vargas Palencia<sup>6</sup>,

---

<sup>4</sup> La cultura pocomam es viva en cuanto a su organización, a sus costumbres y tradiciones, a sus trajes y a su idioma, existe el pocomam central y el pocomam oriental. Este último se ubica principalmente en San Luis Jilotepeque y en pequeña escala en San Pedro Pinula. La cultura xinca es la única que no es maya, es una cultura que está revitalizándose y tratando de rescatar el idioma casi en extinción. Como políticamente se está de alguna manera favoreciendo a estos grupos, varios pobladores se han asumido xincas, aunque su cultura sea ladina. Este es el caso de los habitantes jalapanecos ubicados en la montaña de Jalapa o en el valle del mismo nombre.

<sup>5</sup> Últimamente el Museo ha sido visitado por los medios de comunicación nacional, debido a que en algunos pisos del corredor han surgido misteriosas imágenes de personas. Ver periódico Hoy del 10 de agosto de 2010 y Prensa Libre, domingo 15 de agosto del mismo año.

<sup>6</sup> José Luis Vargas Palencia nació en la ciudad de Guatemala el 31 de diciembre de 1881. Falleció en la misma ciudad en 1970. Fue abogado y notario, juez, magistrado y prestamista. Hizo fortuna y, por ser intelectual, coleccionó libros y documentos de los siglos XIX y XX. Su legado es parte de la colección documental del Museo de Historia de Jalapa. Por el papel que desempeñó como figura pública, mantuvo correspondencia directa con presidentes de la república y con intelectuales, lo que hace aún más interesante su acervo documental.

un abogado y notario que fue obligado por el presidente Manuel Estrada Cabrera<sup>7</sup> para asentarse en Jalapa y ser el Juez de la Sala Quinta. Corría el año de 1908 y el Lic. Vargas Palencia se marchó mitad en ferrocarril y mitad a caballo para llegar en 24 horas de la capital a Jalapa.<sup>8</sup>

El Lic. Vargas Palencia viajó a los 26 años a la lejana y templada Jalapa. Se movilizó con su biblioteca, sus elegantes muebles de cedro y otras pertenencias de mediados y finales del siglo XIX.<sup>9</sup> Ese tesoro permaneció en Jalapa hasta 1970, año de la muerte del licenciado. Luego, algunos muebles fueron trasladados a la capital guatemalteca y otros permanecieron guardados por el polvo y las telarañas, durante cuatro décadas. Debido a la fachada derruida y olvidada de la casa, nadie se percató del tesoro escondido y por lo consiguiente, no fue presa de vándalos. Particularmente caminaba por ese sector y gustaba de cruzar en la calle donde se levanta esta casa solariega. Una vez tuve la oportunidad de ingresar y me percaté que, por ser tan amplia la casa, alquilaban algunos cuartos, es más, uno de ellos albergó por algún tiempo la banda de música de la gobernación.

Fue por casualidad cuando un alumno de la universidad me comentó en el curso de Historia de Guatemala que él conocía a la dueña de la casa. Me comentó que vivía en la ciudad capital y que visitaba Jalapa unas tres veces al año pero que él la contactaría. El tiempo pasó y el momento llegó. Mi deseo era irme a vivir a esa enorme casa pero en realidad, se encontraba abandonada y derruida, casi una ruina. La joven me comentó que, si me quería pasar a vivir a ese lugar inhabitable, tenía que hacerlo por mi cuenta y por mi cuenta tenían que correr los gastos. Mi sorpresa fue mayor cuando la joven abrió un antiguo candado, pasamos por una habitación y luego abrió la ventana de la sala. La luz ingresó y con ello, desveló unos títulos del Lic. Vargas, custodiados en marcos

---

<sup>7</sup> Manuel Estrada Cabrera es el presidente que más años estuvo en el poder en Guatemala. Él es el personaje central del literato guatemalteco Miguel Ángel Asturias, quien escribió la obra *El Señor Presidente*. Gobernó Guatemala de 1898 a 1920; trató de diversificar la producción agrícola y de atraer la inversión extranjera a través de mostrar al país como desarrollado culturalmente. Mandó a edificar templos de Minerva en todo el país para contrarrestar ideológicamente a la iglesia católica e impulsar un país ilustrado. La influencia educativa llegó a un ínfimo sector ladino y urbano, la mayoría de las personas era iletrada, pobre, hubo desastres naturales y no había libertad. En el Museo de Historia de Jalapa se logra representar buena parte de la época de Estrada Cabrera y, la mayoría de monumentos que aún se levantan en Jalapa pertenecen a este gobierno, tales como el puente Chipilapa, el Templo de Minerva, el Instituto de Señoritas, el Instituto de Varones, fuentes públicas y algunas casas particulares. Para profundizar sobre este gobierno y las fiestas cívicas más importantes consultar a Mynor Carrera Mejía, *Minerva en el Trópico: Fiestas Escolares durante el gobierno de Manuel Estrada Cabrera, 1899-1919, Guatemala, Caudal, 2006*.

<sup>8</sup> En este período, viajar de la capital a Jalapa o viceversa, implicaba una travesía por montañas que consumía tres días de ida y tres de regreso. Por lo regular, la gente viajaba para llevar y volver con productos. Cuando el Ferrocarril del Norte que iba de Puerto Barrios a la ciudad de Guatemala fue inaugurado en 1908, el viaje se tornó en 24 horas. Como dice la nota del Diario de Centro América: *Llegar a Jalapa no cuesta nada únicamente 24 horas*. El ferrocarril salía de la ciudad de Guatemala a las 7:30 de la mañana, llegaba a la Estación Jalapa antes del medio día; luego comenzaba la travesía por la orilla del río, alcanzado la ciudad de Jalapa al amanecer del otro día. Consultar a Clemente Marroquín Rojas. *Memorias de Jalapa o Recuerdos de un Remichero*, Guatemala, Editorial del Ejército, 1977.

<sup>9</sup> En esta época, desobedecer al gobierno equivalía a escoger entre encierro, destierro o entierro. El Lic. Vargas no quería trasladarse a Jalapa, pues el telegrama del secretario del gobernante Estrada Cabrera puntualiza: *Presentarse a Jalapa sin excusa e inmediatamente*. El Lic. Vargas obedeció. Consultar archivo privado del Lic. Vargas, Museo de Historia de Jalapa, 1908.

dorados y con la imagen del presidente Estrada Cabrera. Luego comenzó a remover plásticos y casi me desmayo de observar muebles tan antiguos. Yo le dije, *esto es para crear un museo*. Ella se sonrió y prometió invitarme a la capital para conocer otros muebles que se habían llevado para allá luego de la muerte del licenciado.

Entre negociaciones y visitas, poco a poco se fueron acondicionando las habitaciones y en 6 meses ya se había restaurado buena parte de la casa. Se fue a la capital y se adquirieron los muebles restantes. La joven se portó benevolente y decidida al proyecto. Se le compraron los muebles y ella donó el archivo documental. Fue así como el 4 de octubre de 2006 fue inaugurado el primer museo de historia de Jalapa. Ahora sí, poco a poco se le daría vida a una institución cultural soñadora e idealista, pues partió con patrimonio privado y sin el apoyo de ninguna institución, mucho menos del gobierno, pues fue Gladys Barrios del Museo de la Universidad de San Carlos de Guatemala de quien recibí la asesoría para crear e inscribir el museo.

El museo fue establecido en la categoría de casa-museo.<sup>10</sup> Además, las salas fueron recreadas a modo de ir comprendiendo el contexto que le dio vida a la casa, un contexto histórico nacional y de historia local. En otras palabras, la población es muy dada a las telenovelas y por tanto, a la vida privada de la familia, eso es el gancho. Se trata de ir conociendo la historia local y nacional a través de objetos familiares, pues, más que la historia familiar, interesa la historia nacional y local para ir forjando identidad y deseo de pertenencia en la población.

Es necesario hacer hincapié que ha habido una relación estrecha entre Museo de Historia y Universidad. En primera instancia, el hecho de ser profesor del Centro Universitario de Sur Oriente, ha ocasionado que la gente inmediatamente relacione al museo con la universidad. De hecho, la investigación que se ha llevado a cabo ha enriquecido el libreto y acondicionamiento museográfico del museo. Asimismo, a través de las colecciones del museo, se ha podido dar a conocer la universidad. Ha sido una relación mutua y estrecha, más que todo una relación de intercambio intelectual. No obstante, no ha habido una relación o apoyo económico, pues no se trata de desviar fondos, una situación que no es posible. Además, la existencia del museo se ha visto como una misión personal, por lo que, su sostenimiento es de carácter privado.

---

<sup>10</sup> La Casa Museo exhibe siete salas. La primera está dedicada a la creación del departamento de Jalapa y de la ciudad de Jalapa. Cuenta con mobiliario y fotografía antigua, pinturas y aparatos de sonido que se usaron. La segunda sala es el bufete original del Lic. Vargas Palencia, por lo que contiene su oficina, archivo y parte de su biblioteca, todo en muebles de lujo, la mayoría de ellos de finales del siglo XIX. La tercera sala es el dormitorio, el cual contiene todos los enseres de una habitación y objetos personales como indumentarias, vajillas y adornos. Asimismo, esta sala posee una galería de fotografías que dan a conocer la Guatemala de Estrada Cabrera, como contexto de lo particular que se presenta. La cuarta sala es una capilla con objetos del siglo XIX y principios del XX, algunos pertenecieron a la familia Vargas y otros fueron donados por sacerdotes. La quinta sala exhibe una farmacia antigua que existió 80 años en Jalapa y que acaba de ser demolida para dar paso a un restaurante de comida rápida. La sexta sala es la cocina antigua, la cual cuenta con poyetón y objetos indígenas del área pocomam y xinca, pues las cocinas estaban equipadas a la usanza indígena por carecer de electricidad. La séptima y última sala es el baño privado de la familia. Este contiene una tina de piedra, lavamanos, inodoro y regadera para ducharse. En el futuro se espera abrir dos salas más, una dedicada a los indígenas del departamentoy la otra será sala de lectura con documentos originales de principios del siglo XX y con libros a partir de 1776.

El Museo de Historia ha servido en varias ocasiones como el escenario intelectual para que los universitarios den a conocer investigaciones, proyecciones culturales o la misma extensión y servicio que forma parte de los componentes universitarios. Así fue como se desarrolló el primer aporte del museo y de la universidad para la comunidad jalapaneca. **El Museo y la Feria de Jalapa.** Jalapa ha celebrado su fiesta en diferentes fechas, así es que, hubo fiesta para la Navidad, para el 2 de mayo y para septiembre. La costumbre fue quedando del 8 al 16 de septiembre. De esta cuenta, se aprovechaba realizar una fiesta cívica, principalmente el 15 de septiembre, fiesta nacional de la llamada Independencia.<sup>11</sup>

A todas luces, ésta era una fiesta sin identidad jalapaneca, pues se celebraba al país y no al departamento o a la ciudad de Jalapa. Así fue que, tomando como referencia a la universidad y al Museo de Historia, el alcalde de la ciudad de Jalapa nos solicitó una opinión en cuanto al traslado de la feria de Jalapa. Como historiador y tomando en cuenta el papel desempeñado como museo, me permití exponer que podían llevarse a cabo dos fiestas. La primera sería de la ciudad de Jalapa y la segunda del departamento. La primera tendría lugar el 26 de agosto de 1878, fecha cuando Jalapa pasó de villa a ciudad, fecha inadvertida para los jalapanecos. Asimismo, se sugirió regresar a la fiesta de noviembre, ya que, el 24 de noviembre de 1873 Jalapa fue establecido como departamento, pues sería factible celebrar la Feria departamental en este día.<sup>12</sup>

Fue así como se aprovechó para sugerir que la ciudad merecía una fiesta particular, así como el departamento. El trabajo fue arduo y sí se llevaron a cabo actividades sociales y culturales. Por ejemplo, se coronó a la primera reina de la ciudad y, aunque esto parezca frívolo, se aprovechó una costumbre arraigada en la población en cuanto a elegir reinas, pues el mensaje de nosotros era claro, queríamos como museo dotar a Jalapa y a los jalapanecos de fiestas genuinas y con significado histórico que con el paso del tiempo, fueran brindando identidad a la población.

La actividad montada fue muy cansada. Ocupó mucho tiempo, problemas internos, apoyo de la municipalidad y mucha relación con los medios de comunicación. Se aprovechó el cable y programaciones de televisión locales, el internet y las publicaciones en periódicos y revistas. Por primera vez, la población advirtió la importancia de dedicarle unos días a su ciudad, haciendo énfasis en la urbanidad, en la limpieza e higiene y en celebrarle su cumpleaños a la ciudad de Jalapa, fecha de su creación. A pesar del éxito que se había alcanzado, el mismo alcalde, quien había impulsado esta celebración, contribuyó a su socavamiento, pues autorizó a los comerciantes y dueños de los juegos, que se establecieran en el campo de la feria y que también celebraran la Fiesta Patria. En otras palabras, todo el esfuerzo realizado se estaba yendo de las

---

<sup>11</sup> En Guatemala la celebración del 15 de septiembre adquiere dimensiones de derroche en manifestaciones juveniles sobre patriotismo. Oficialmente es la fiesta cívica más importante. No obstante, históricamente se ha ocultado la verdadera independencia, ésta fue el 21 de marzo de 1847 fecha cuando Rafael Carrera crea la república de Guatemala, esta vez, independiente de España, de México y de Centro América.

<sup>12</sup> Al parecer, este año se espera que la tradición siga implantándose, pues todo apunta a que el esfuerzo realizado en 2009 para celebrar las fiestas de la ciudad y del departamento, ya no tendrán lugar. Pero allí tendrá que estar el papel del Museo para seguir insistiendo en crear una identidad cívica basada en la verdad histórica y no en la tradición.

manos, pues la feria del pueblo estaba teniendo lugar para la fecha de la Independencia Nacional.

La población estaba acostumbrada a la feria de septiembre, así que disfrutaron de las exposiciones, los desfiles, los juegos y las ventas. La población salía de nuevo de la cotidianidad y se enfrentaba a su tradición. Era obvio pensar que la fecha sugerida del 24 de noviembre no iba a tener el mismo éxito. El tiempo llegó y la feria departamental se celebró a finales de noviembre. La festividad no tuvo el mismo ímpetu que la de septiembre, la cual ya no tenía un carácter oficial. En pocas palabras, los comerciantes que se habían instalado en septiembre en los campos de la feria ya no volvieron a presentarse en noviembre. La población arraigada en su tradición se resistía a la fecha de noviembre, fecha histórica que sí celebraba al departamento pero que el señor alcalde había echado por la borda al autorizar la feria de septiembre, so pretexto de ingresos cobrados como derecho de piso. El Museo de Historia y la Universidad cumplieron como instituciones de investigación y de proyección social, lamentablemente, pudo más la tradición que la verdad histórica. Además, en septiembre llueve mucho y para noviembre es el aire de las fiestas de fin de año las que invitan a fiestas de la paz; no obstante, un acuerdo municipal botó una propuesta académica basada en evidencias históricas.

**El Caso del Puente Chipilapa.** Chipilapa significa mucho chipilín, una hierba comestible que puede ir en tamalitos de masa o en sopa con crema. El puente fue edificado en tiempos de Manuel Estrada Cabrera en 1902. Su estructura de piedra, angosto y sostenido por bases fuertes de ladrillo, con dos imponentes arcos, le dan un ingreso particular a Jalapa. El puente ha sido el escenario de historias y leyendas, pues los pobladores han visto a la siguanaba bañarse de bajo el puente o han escuchado los tenebrosos gritos de la llorona buscando a su hijo perdido. También el cadejo y el sombrero han recorrido el centenario puente.<sup>13</sup>

Jalapa ha crecido mucho y el puente se hizo angosto. Únicamente cabe un automóvil a la vez, aparte, hay que tener cuidado con el paso de ciclistas y de peatones. Pero el puente se ha mantenido erguido a pesar de los temporales que han azotado en los últimos años. Además, se construyó una calzada en otro punto, de tal manera de contar con otra salida hacia el departamento de Jutiapa, buscando la carretera interamericana hacia las fronteras de El Salvador y Honduras. El alcalde municipal y su corporación iniciaron un proyecto para ornamentar y señalizar el puente y sus ingresos, además, decidieron colocarle laja a la parte interna por donde pasan los automóviles y peatones.

Conocedores que no estaban realizando una restauración profesional, sino una alteración al monumento, nos tuvimos que pronunciar como museo y universidad. En el Museo de Historia se exhiben fotografías del departamento y

---

<sup>13</sup> Jalapa se ha caracterizado por ser una población rica en patrimonio intangible. La gente humilde e iletrada es la que cuenta sus leyendas y asegura sobre la existencia de seres que salen en la oscuridad de la noche a comunicarse con los individuos. El Museo de Historia junto a la Universidad de San Carlos han realizado investigaciones para preservar la vasta riqueza en historia oral. Los aparecidos clásicos son los que han sido vistos en el Puente Chipilapa. No obstante, se afirmaba que, al colocar la moderna e inadecuada laja, hasta estos seres habían emigrado pues desconocían el lugar. De esta cuenta, la llorona ya no gritaba *Hay mis hijos!*, sino que, *Hay mi puente...*



obviamente de la ciudad de Jalapa, allí hemos insistido acerca de la importancia de conservar para las nuevas generaciones el patrimonio cultural tangible e intangible del departamento, por lo que era imperativa nuestra intervención. Se aprovechó hablar en las instancias institucionales, a través de medios de comunicación y a través de correspondencia directa a los miembros del Concejo Municipal. Ellos ni siquiera respondieron las notas pero sí enviaron emisarios a callarnos, de tal manera que, si seguíamos insistiendo, nos desaparecerían. Incluso, los mismos Consejos de Desarrollo que es la máxima institución donde sesionan y acuerdan los representantes de las instituciones más importantes del Estado, acordaron paralizar la obra, las autoridades ediles hicieron caso omiso, pues existe un enfrentamiento directo entre el presidente de estos consejos que es el gobernador, con el alcalde municipal, quienes pertenecen a partidos políticos distintos.

Ya amenazados y humillados, nos tragamos el sabor amargo de no haber impedido la intervención al puente. El tiempo transcurrió y el puente lucía verde, con laja elegante pero ajena a su entorno. Nuestra sorpresa fue mayor cuando los medios de comunicación llegaron al museo a buscarnos. Me alarmaba el hecho que, cuatro meses después, los periodistas volvieran a insistir sobre el puente. Personalmente no nos habíamos percatado que la laja estaba siendo removida de esta estructura. Me acusaban de haber puesto la denuncia ante el Ministerio Público. En realidad, yo no había puesto la denuncia, esto se había realizado en otras instancias y directamente al Concejo Municipal. Lo interesante del caso fue que el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala había conocido la alteración al monumento y ordenó en menos de 24 horas, remover la laja que se había colocado en el puente sin ninguna autorización.

Una vez más el museo era el centro de la atención. La gente nos llamaba para felicitarnos por lo logrado. Nosotros estábamos más preocupados porque, si ya nos habían amenazado de muerte, ahora sí nos matarían o nos darían una paliza. Recuerdo que, en una acalorada discusión un representante del Concejo Municipal me retó a que le presentara un documento donde hiciera constar que el puente Chipilapa era patrimonio nacional. Yo le respondí que, de acuerdo a la ley, cualquier objeto era patrimonio cuando tenía más de 50 años, que además, él como persona también era patrimonio intangible, pues ya contaba con más de medio siglo. El orgullo no pudo con el Concejo Municipal y afortunadamente el papel del museo fue esencial, pues se ha insistido que no es una bodega de objetos viejos, sino una institución que se preocupa por el patrimonio local y nacional y que, en determinados momentos, debe jugar un papel rector, pues los escasos monumentos del departamento brindan orgullo, conocimiento e identidad a la población.

Por último, deseo comentar el papel que el museo ha jugado en la recuperación de la memoria gráfica del departamento. Se está llevando a cabo un proyecto de recuperación de fotografías antiguas de personas y de los pueblos, con el objeto de contar con una memoria visual de cómo ha ido evolucionando la vida y los monumentos, el vestuario, la arquitectura y sobre todo, conocer a pobladores que dejaron huella en la historia regional. El proyecto se inició en el municipio de Mataquescuintla y se está desarrollando paralelamente en la ciudad de Jalapa. El entusiasmo ha sido grande en la población estudiantil, quienes se han volcado a desempolvar archivos privados para dotar de las mejores fotografías a la historia gráfica de Jalapa.

Se procura, por tanto, que los estudiantes universitarios adquieran conciencia de preservar las fuentes de la historia para que la historia pueda ser

reconstruida por los historiadores. En el caso de Mataquescuintla, es un municipio de Jalapa con su propia historia. El presidente vitalicio de Guatemala, Rafael Carrera, creció en esta población y aquí llegó a organizar revueltas que ocasionaron la caída liberal. Más adelante, el 21 de marzo de 1847, Carrera crea la República de Guatemala. Es interesante en el caso de Mataquescuintla, cómo ha evolucionado la villa, sus pobladores, su vestimenta y sus monumentos. Los estudiantes se han dado a la tarea de preservar la historia gráfica familiar y comunal. Han tomado conciencia de la importancia del pasado, de sus ancestros y de la importancia que juegan ellos mismos como protagonistas de su presente.

En Jalapa, por ejemplo, el proyecto y la difusión que el Museo ha realizado acerca de la protección del patrimonio, ha generado que profesores de escuelas primarias y de la secundaria, envíen estudiantes al museo. Ellos quieren que los estudiantes conozcan su pasado y contribuyan a su preservación. Resulta interesante que los niños admiren las planchas donde aplanchaban la ropa sus bisabuelas y abuelas. Ahora ellos tienen en casa y desean preservarlas para la historia familiar. También se les hace énfasis en proteger el patrimonio que es de todos y que, cuando lleguen a ocupar cargos importantes en la administración pública o privada, tomen decisiones pertinentes en pro del patrimonio nacional.

**En Conclusión** el Museo de Historia de Jalapa ha jugado un papel de conductor y de guardián del patrimonio histórico local. Es interesante el diálogo que se puede sostener con autoridades, comunitarios, profesores y alumnos. En conjunto, partiendo de una institución privada, debido a que no existe nada estatal, se lucha por conservar lo poco que queda y se procura trascender rescatando el pasado a través de las fotografías y del testimonio de los pobladores. El papel de guía y de guardián ha ocasionado serias amenazas, incluso de palizas y de muerte. Esto debido a que es difícil penetrar en las entrañas de la tradición de la destrucción y de la intervención empírica. Esto significa que existe un desconocimiento de la historia y que el recurso económico es más importante que preservar el pasado.

La destrucción ha estado más que en las catástrofes, en las manos de los propietarios y en los malos ejemplos de los alcaldes de turno, quienes se niegan a escuchar la voz de los que preservan el pasado y, armados con prepotencia y presupuesto, se gastan el dinero del pueblo en intervenciones dañinas y contraproducentes. Aún con todo el peligro que esto conlleva, aún con los limitados recursos para sobrevivir como institución cultural, el papel del Museo es esencial para encaminar políticas y proyectos locales que vayan más allá de lo inmediato. Se procura penetrar en la esencia del pasado, para cimentar identidades y orgullo por lo local y por el deseo de la transformación con conciencia social. El Museo de Historia de Jalapa, haciendo esfuerzos con el Centro Universitario de Sur Oriente, han encontrado un camino para recorrerlo juntos, pues la historia, aunque nos concierne a todos, debe ser guiada por los que la representan didácticamente, preservan sus fuentes y su patrimonio y procuran un futuro más promisorio, más incluyente y más participativo a través de la investigación al servicio de la sociedad.

# ACESSIBILIDADE E SENSORIALIDADE NAS AMBIÊNCIAS MUSEAIS BRASILEIRAS

**Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro**

Departamento de Tecnologia da Construção  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (DTC/FAU/UFRJ) Brasil

## Resumo

O que existe e o que ainda falta nos museus para que cidadãos com deficiência sintam que vale a pena visitá-los e revisitá-los?

Vários pesquisadores nacionais e estrangeiros têm debatido estas e outras questões, analisando o que já foi feito nesta matéria e o que se pode fazer no futuro. Este é o caso da pesquisa desenvolvida por Cohen (2008) e pelo Núcleo Pró-Acesso da UFRJ em parceria com instituições responsáveis pelo museus tombados pelo patrimônio brasileiro e que apresentamos neste artigo. Nossas investigações têm demonstrado que os museus são fontes inesgotáveis de informações através de todos os sentidos em conjunto. Às vezes a percepção pode ser dominada por apenas um deles. Uma pessoa cega locomove-se usando o toque com a bengala, os sons ou os cheiros.

Existem ambiências museais formadas de todos estes espaços sensoriais, corporais e emocionais e das imagens dos museus que estão em cada um de nós. Trata-se da compreensão destas ambiências sensíveis que transformam-se em lugares e que nos envolvem e acolhem nosso corpo e nossos sentidos, dentro dos quais nós vivemos e encontramos nosso abrigo e nossa morada.

Já pudemos encontrar alguns trabalhos que dão bem esta dimensão de museus acessíveis e exposições universais que também são para os que não vêem ou não escutam. O percorrer, o escutar, o ver e o tocar destes corpos e destas deficiências são enriquecedores tanto no nível teórico quanto no nível prático; é o ter acesso, o caminhar, o ver, o ouvir, o cheirar, o sentir, o tocar, o perceber e o descrever de infinitas maneiras diferentes como é a própria natureza humana.

Uma pesquisa sobre a inclusão de Pessoas com Deficiência e sobre suas experiências sensoriais e emocionais na acessibilidade aos museus no sentido como nós a definimos atualmente, toma toda sua significação. Não se trata de uma abordagem que satisfaça um ou outro, mas de uma tentativa de compreensão da universalidade humana, que explica os sentimentos destas pessoas resultantes das práticas museais de nossos planejadores.

Este artigo faz uma avaliação da acessibilidade aos museus tombados pelo IPHAN, localizados no Estado do Rio de Janeiro. Os resultados já alcançados certamente são muito mais gratificantes e ilustradores de nossa pesquisa de campo com estas pessoas. Esperamos num futuro próximo alargar paradigmas no planejamento das ambiências sensíveis - físicas, sensoriais e emocionais - de nossos museus fluminenses e brasileiros.

**Palavras-chave:** Acessibilidade. Ambiências museais. Deficiência. Universalidade. Sensorialidade

# ACCESIBILIDAD Y SENSORIALIDAD EN LAS AMBIENTACIONES MUSEALES BRASILEÑAS

## Resumen

¿Qué es lo que existe en nuestros museos y qué lo que todavía falta para que los ciudadanos con deficiencias sientan que vale la pena visitarlos y regresar nuevamente?

Algunos investigadores nacionales y extranjeros han debatido éstas y otras instancias, analizando lo que ya se ha hecho en la materia y lo que se podría hacer en el futuro. Es éste el caso de la investigación desarrollada por Cohen (2008) y por el *Núcleo Pro-Acceso de la UFRJ*, en sociedad con instituciones responsables por los museos pertenecientes al Patrimonio Brasileño presentados en este artículo.

La investigación ha demostrado que los museos son fuente inagotable de información a través de todos los sentidos. A veces, la percepción puede ser dominada por uno sólo de ellos. Una persona ciega se moviliza usando el bastón como apoyo, pero también los sonidos o los olores.

Existen ambientes museales formados por espacios sensoriales, corporales y emocionales y además, por las imágenes de los museos que se encuentran dentro de cada uno de nosotros. Se trata de la comprensión de estos ambientes sensibles, lugares que nos envuelven, que acogen nuestro cuerpo y nuestros sentidos, espacios en los que encontramos abrigo y morada.

Hoy podemos hallar ciertos trabajos que muestran la dimensión de accesibilidad de los museos y de las exposiciones universales para aquellos que no ven o que no escuchan. El hecho de que las personas con deficiencias puedan recorrer, escuchar, ver y tocar, es muy enriquecedor, tanto en el nivel teórico como en el práctico. Es tener acceso, caminar, ver, oír, oler, sentir, tocar, percibir o describir de infinitas maneras la propia naturaleza humana.

Una investigación acerca de la inclusión de las personas con deficiencias y sus experiencias sensoriales y emocionales en lo que concierne a la accesibilidad en los museos -en el sentido en que nosotros la definimos actualmente- tiene una gran significación. No se trata de un abordaje que satisfaga a unos y a otros, sino de una tentativa de comprensión de la universalidad humana, capaz de explicar los sentimientos de estas personas como resultado de las prácticas museales de nuestros planificadores.

Este artículo hace una evaluación de la accesibilidad a los museos del IPHAN localizados en el Estado de Río de Janeiro. Los resultados ya alcanzados son, ciertamente, muy gratificantes e ilustran sobre la investigación de campo realizada con dichas personas. En un futuro próximo, esperamos ampliar los paradigmas para el planeamiento de los ambientes sensibles -físicos, sensoriales y emocionales- de nuestros museos fluminenses y brasileños.

**Palabras clave:** Accesibilidad. Ambientes museales. Deficiencia. Universalidad. Sensorialidad.

## SENSORIAL ACCESSIBILITY IN THE BRAZILIAN MUSEUM AMBIENCES

### Abstract

¿What is there in our museums and what is still missing for the citizens with disabilities to feel that it is worth visiting them and even coming back?

Some national and foreign researchers have discussed these and other issues, analyzing what has already been done on the subject and what could be done in the future. This is the case of the research carried out by Cohen (2008) and by the *Pro-Access Nucleus of the UFRJ*, together with institutions responsible for museums overwhelmed by the Brazilian Heritage which we introduce in this article. Our research has proved that museums are never-ending sources of information through all our senses. Sometimes, perception may be dominated by only one of them. A blind person moves around using the walking stick as a flare and also the sounds or the smells. There are museal environments shaped by these sensory, corporal and emotional spaces and by the images of those museums that exist inside each of us. It's a question of comprehension of these sensitive surroundings that welcome our body and our senses, these places where we find home and shelter.

There are already works that show this new dimension of museums and universal exhibitions available for those who cannot see or hear. Bodies with disabilities moving around, hearing, seeing and touching constitutes an enriching experience, not only at the theoretical level, but also at the practical one. It means to have access, to walk, to see, to hear, to touch, to smell, to feel, to perceive or to describe -in endless different ways- how human nature is.

A research on the inclusion of people with deficiencies, and their sensorial and emotional experiences concerning museums accessibility -the way we define it nowadays- is highly significant. Rather than being an approach to satisfy everybody, it is an attempt to understand human universality, capable to explain the feelings of these people as the result of the museal practices of our planners.

This article assesses the accessibility of the IPHAN museums located in the State of Rio de Janeiro. The obtained results are indeed satisfying and illustrative about the field research carried out with these people. We expect that in the near future we will be able to expand the paradigms when planning the sensitive environments -physical, sensory and emotional- of our *Fluminenses* and Brazilian museums.

**Key words:** Accessibility. Museal Surroundings. Deficiency. Universality. Sensoriality.

## ACESSIBILIDADE E SENSORIALIDADE NAS AMBIÊNCIAS MUSEAIS BRASILEIRAS

**Regina Cohen**  
**Cristiane Rose Duarte**  
**Alice Brasileiro**

Departamento de Tecnologia da Construção  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (DTC/FAU/UFRJ) Brasil

Nossa investigação tem como principal objetivo apresentar alguns dados de um projeto que busca avaliar a relação das Pessoas com Deficiência com os ambientes dos museus brasileiros, o que existe e o que ainda falta nos nossos museus para que cidadãos com deficiência sintam que vale a pena visitá-los e revisitá-los.

Vários pesquisadores nacionais e estrangeiros têm debatido estas e outras questões, também analisando o que já foi feito e o que se pode fazer no futuro. Este é o caso da pesquisa desenvolvida por Cohen (2008) e pelo Núcleo Pró-Acesso da UFRJ<sup>1</sup> em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e que apresentamos aqui.

Nossas investigações têm demonstrado que os museus são fontes inesgotáveis de informações através de todos os sentidos em conjunto. Às vezes a percepção pode ser dominada por apenas um deles. Uma pessoa cega locomove-se usando o toque com a bengala, com os sons ou com os cheiros.

Existem ambiências museais formadas de todos estes espaços sensoriais, corporais e emocionais e das imagens dos museus que estão em cada um de nós. Trata-se da compreensão destas ambiências sensíveis que se transformam em lugares e que nos envolvem e acolhem nosso corpo e nossos sentidos, dentro das quais nós vivemos e encontramos nosso abrigo e nossa morada.

Alguns trabalhos retratam bem esta dimensão de museus acessíveis e exposições que também são para os que não vêem ou não escutam. O percorrer, o escutar, o ver e o tocar destes corpos e destas deficiências são enriquecedores tanto no nível teórico quanto no nível prático; é o ter acesso, o caminhar, o ver, o ouvir, o cheirar, o sentir, o tocar, o perceber e o descrever de infinitas maneiras diferentes como é a própria natureza humana.

Uma pesquisa sobre a inclusão de Pessoas com Deficiência e sobre suas experiências sensoriais e emocionais na acessibilidade aos museus no sentido como nós a definimos atualmente, assume um importante significado. Não se trata de uma abordagem que satisfaça um ou outro, mas de uma

---

<sup>1</sup> Grupo de Pesquisa vinculado ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado por Regina Cohen e Cristiane Rose Duarte.

tentativa de compreensão da universalidade humana, que explica os sentimentos destas pessoas resultantes das práticas museais de nossos planejadores.

Este artigo faz uma avaliação da acessibilidade aos museus do IBRAM, localizados no Estado do Rio de Janeiro. Os resultados já alcançados certamente são muito mais gratificantes e ilustradores de nossa pesquisa de campo. Esperamos num futuro próximo alargar paradigmas no planejamento das ambiências sensíveis – físicas, sensoriais e emocionais – de nossos museus fluminenses e brasileiros.

## 1. Sobre Ambiências Museais Inclusivas

O espaço cultural da pessoa com deficiência no museu e seu percurso para chegar até ele são fatores muito importantes. Temos dado especial atenção às características dos ambientes museais e às relações entre estes e seus usuários. O contato com a diversidade de pessoas e lugares funciona como uma boa ferramenta que fornece a consciência de si e da ambiência que são provenientes da riqueza experiencial.

O conceito de ambiência se insere em uma corrente etnometodológica e em práticas interdisciplinares de pesquisa desenvolvidas na Escola de Arquitetura de Grenoble pelo sociólogo francês Jean-Paul Thibaud e seus companheiros. Recentemente, também foi criada uma Rede Internacional para o avanço nas discussões sobre o tema da ambiência com a introdução de novas metodologias. Neste Fórum de Discussão, o Grupo “Arquitetura, Subjetividade e Cultura (ASC)”<sup>2</sup>, do qual fazemos parte, tem participado de forma efetiva destes debates, buscando também novos paradigmas conceituais e metodológicos no planejamento de museus mais inclusivos para todos.

Esta nova noção vem alargar a própria idéia dos ambientes museais, se inscrevendo na perspectiva pretendida em nossa pesquisa de apreender as atividades sensório-motoras das pessoas com deficiência nos seus deslocamentos pelo museu. Uma ambiência nos leva a refletir sobre experiência, percepção e ação situadas em cada um dos museus que estão sendo analisados. Um exemplo concreto da acessibilidade como passamos a entendê-la, é fornecido por Rachel Thomas (2004)<sup>3</sup> que analisa a percepção em situações de mobilidade problemáticas relacionadas com as dificuldades motoras de certas pessoas.

Introduzimos também uma dimensão pouco trabalhada pelos estudiosos dos espaços, que é a das sensações que a pessoa tem ao caminhar e lidar com o ambiente sensível. Quando nos locomovemos e nos relacionamos com as outras pessoas nestas ambiências, estaremos vivendo emoções no ato ordinário de nosso corpo caminhando e se situando no espaço.

---

<sup>2</sup> Grupo de Pesquisa vinculado ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado por Cristiane Rose Duarte, uma das autoras deste artigo.

<sup>3</sup> Rachel Thomas (2004) desenvolveu sua tese de doutorado “**Ambiances publiques, mobilité, sociabilité. Approche interdisciplinaire de l’accessibilité piétonnière des villes**” sob a

orientação de Jean-Paul Thibaud, tratando da percepção situada, dos ambientes sensíveis e da acessibilidade.

Assim, ao nos apoiarmos nesta linha de pesquisa, estamos retornando ao concreto da experiência ambiental das pessoas com deficiência em sua apreensão dos espaços museais. A mobilidade do ponto de vista de situações de percepção situada conforme uma deficiência também envolverá sentimentos nos percursos feitos em direção ao museu e dentro dele. Os diversos dados já encontrados têm fornecido um conjunto de sensações e de percepções que fazem com que o ambiente museológico seja dotado deste poder de mobilização capaz de gerar medos e inseguranças, mas também emoções e afetos pelo lugar.

Neste sentido, as competências motoras e perceptivas entrarão em sintonia com as propriedades sensíveis que um ambiente é capaz de gerar. Acrescenta-se também a acessibilidade aos espaços que não está condicionada apenas às características físicas dos ambientes, mas pode ser, como colocado por Thomas (2000), a “expressão motora de uma afetividade”. O ambiente sensível dá assim um sentido à dinâmica da percepção das pessoas, despertando sentimentos na sua relação com o museu.

*“Nesta perspectiva, a própria idéia de deficiência evolui para além de uma simples deficiência orgânica e se transforma no revelador das potencialidades de ação proporcionadas pelo ambiente (ou dos entraves feitos à ação que este pode produzir)”.*

Rachel Thomas. **Ambiances publiques, mobilité, sociabilité. Approche interdisciplinaire de l’accessibilité piétonnière des villes.** Thèse de Doctorat en sciences pour l’ingénieur.

Assim, surge uma questão de ordem prática: Como é a relação das Pessoas com Deficiência com os ambientes dos museus? As respostas a esta questão estão sendo buscadas nos percursos para chegar ao museu, seu entorno imediato e no seu interior, que estamos realizando e acompanhando com as próprias pessoas participantes deste projeto e nos discursos e depoimentos que fazem parte de um dos procedimentos metodológicos de nossa pesquisa. Como um dos resultados esperados, pretendemos traduzir esta descrição do percurso, das sensações e da experiência museal vivida na imagem idealizada na memória, na maneira como gostariam de percorrer os espaços, se apropriar deles e com eles se identificarem.

Pretendemos, com estes resultados, poder estabelecer um amplo programa de estratégias capazes de proporcionar a inclusão de pessoas com deficiência nas ambiências museais, resgatando sua identidade nestes lugares e a apropriação que buscam alcançar.

## 2. Universalidade no Acesso aos Museus

Este artigo é uma pequena parcela de uma pesquisa ainda em andamento que tem por objetivo final fornecer subsídios para a adaptação dos espaços dos museus brasileiros, de forma a se tornarem acessíveis a todos e, em especial, atender às necessidades das pessoas com deficiência. Isto requer uma orientação de diversos profissionais e de todas as pessoas responsáveis por estes locais e pelas exposições e obras museográficas cujo



acesso deve ser universal e garantido a todos os segmentos e pessoas de nossa população.

A acessibilidade de todos à cultura e aos museus não pode mais ser vista apenas do ponto de vista de seu acesso físico aos ambientes, como foi abordada por muito tempo. Ter acesso a um museu e às suas exposições envolve também todos os atos e todas as percepções desejados por um visitante desde o seu ingresso na edificação até sua exploração museal. Falamos aqui do caráter público em toda a sua diversidade, sem esquecermos os pequenos e grandes, míopes e cegos, os que escutam pouco e os surdos, os obesos ou os idosos, as mulheres grávidas, as pessoas com muletas ou as que se locomovem em cadeira de rodas. Trata-se do conjunto de público que busca encontrar um objeto ou tema para meditar, aprender ou se maravilhar.

Nosso país estará acompanhando um movimento mundial que hoje persegue os princípios de um desenho universal capaz de atender a diversidade de características das pessoas. Para que acompanhem esta tendência, mais do que todas as nossas mais avançadas leis em diferentes instâncias de governo, necessitamos de uma mudança de postura por parte de nossas autoridades.

Esta pesquisa se insere neste processo que visa suprir uma carência de informações, ressaltando a importância da acessibilidade física, informacional e sensível no processo de democratização do acesso de todos à cultura. Pensar nisto significa também dizer que quando conseguimos desfrutar prazerosamente dos bens culturais e criar vínculos emocionais positivos com os lugares dos museus, estamos participando com satisfação de suas atividades, estabelecendo uma grande relação de afeto.

Afinal, para nós, como arquitetas e coordenadoras de um dos mais importantes grupos de pesquisa nacionais nesta temática (o Núcleo Pró-Acesso da UFRJ), os afetos e os sentimentos de prazer são verdadeiramente o que importam no fornecimento da acessibilidade de todos aos nossos museus.

Por estas razões, consideramos que esta é a principal diretriz do nosso projeto que busca fornecer, através da relação de métodos de outras disciplinas com novos procedimentos de pesquisa, informações adequadas e subsídios para o planejamento do acesso universal à cultura e a garantia de um direito.

### **3. Nossa parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)**

No ano de 2003, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão federal responsável pelo tombamento de museus, editou sua primeira instrução normativa, tentando estabelecer critérios, métodos e instrumentos de análise, tendo em vista a avaliação das condições de acessibilidade aos museus, a elaboração de diagnósticos, a implementação de projetos de intervenção e a formulação de programas, entre outras práticas (IPHAN, 2003).

Tardiamente com relação a um movimento internacional iniciado há bastante tempo, iniciou-se a discussão no Brasil. Cabe ressaltar que apesar

de termos evoluído em termos de leis, nossa prática de acessibilidade aos museus ainda está bastante distante do discurso.

O IPHAN chegou a empreender um grande esforço no sentido de partir das idéias para as ações, buscando as experiências bem sucedidas e a parceria com grupos de excelência na pesquisa desta temática voltada para o desenho universal. O Núcleo Pró-Acesso da UFRJ, por intermédio de suas coordenadoras Regina Cohen e Cristiane Rose Duarte, tem a honra de ter sido convidado para o estabelecimento de parâmetros básicos para acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal e para a elaboração do Caderno de “Acessibilidade aos Museus”.

No Estado do Rio de Janeiro, participamos do Edital de Construção da Cidadania da Pessoa com Deficiência da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa (FAPERJ) e realizamos o Diagnóstico das Condições de Acessibilidade nos nossos museus, em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Esta nova autarquia vinculada ao Ministério da Cultura sucedeu o IPHAN nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais, tendo sob a sua responsabilidade a Política Nacional de Museus e a melhoria dos serviços do setor (<http://www1.museus.gov.br>). Mesmo constituindo-se em uma instância nova do governo federal, já são visíveis as preocupações de seus responsáveis com a universalidade no acesso aos museus, através de seu Estatuto:

#### Da Difusão Cultural e Do Acesso aos Museus

Art. 35. Os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal dos diferentes públicos, na forma da legislação vigente.

**IBRAM - Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009** – Institui o Estatuto de Museus.

Conforme colocado no item anterior, o acesso universal é considerado um fator primordial na Acessibilidade de Pessoas com Deficiência às Ambiências Museais. Este Artigo 35 da lei do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) reflete exatamente esta atual postura.

Em julho de 2010 fomos convidadas pelo IBRAM para participar em Brasília (capital federal do Brasil) do IV Fórum Nacional de Museus, palestrando sobre “Museus, Acessibilidade e Direitos Culturais”, apresentando os resultados da pesquisa FAPERJ de pós-doutorado de Cohen (2008) e do Diagnóstico realizado em parceria com o IBRAM, também com o patrocínio da FAPERJ.

Um dos objetivos do encontro foi traçar através de plenárias e eixos temáticos um Programa Nacional de Museus. A pesquisa que desenvolvemos pôde prestar sua contribuição para diretrizes nacionais a serem estabelecidas, através de uma das autoras deste artigo (Regina Cohen), que fez parte do eixo “Cultura, Cidade e Cidadania”, por ter sido a relatora (e defensora) da diretriz de acessibilidade que estabeleceu uma Política de Acessibilidade Universal para museus e centros culturais, aprovada com unanimidade em plenária. A garantia do acesso a pessoas com deficiência, com mobilidade reduzida e em situação de vulnerabilidade social às ambiências museais, através da adequação de seus espaços e entornos aos princípios do desenho universal, bem como a elaboração de estratégias comunicacionais que favoreçam a compreensão dos discursos expositivos, contidas nesta diretriz,

certamente significaram conquistas e um grande avanço desencadeado pelo IBRAM.

Fruto desta nossa parceria com o IBRAM, o ano de 2010 também significou novas perspectivas para a universalidade dos museus com vários editais de instituições públicas e privadas, voltados para a acessibilidade. Temos sido convidadas a participar de alguns deles, o que muito nos gratifica nas metas traçadas em nossas pesquisas.

Mostraremos resumidamente nossa metodologia e alguns resultados já alcançados, esperando enriquecer os futuros debates com nossa atual abordagem sob a perspectiva dos sentidos e das sensações no acesso de TODOS à Cultura. Que com este momento de discussão, consigamos construir ambientes museográficos mais inclusivos e acessíveis, partindo para a verdadeira efetivação de nossos mais completos ideais de museus para todos.

#### **4. Nossa metodologia**

Como parte de nossos métodos tornou-se necessário o aprofundamento da noção de ambiência; a realização de percursos acompanhados e visitas guiadas; o mapeamento destes percursos; a realização de entrevistas com usuários com deficiência, gestores e funcionários de museus e a filmagem das experiências, além de nossa própria observação, participação e implicação na investigação. Durante toda a pesquisa tornou-se evidente e necessário um levantamento prévio do lugar que ia ser pesquisado para o reconhecimento do quadro de acessibilidade que iríamos encontrar. Definimos uma metodologia que foi sendo constantemente testada e aperfeiçoada, foram feitos roteiros dos museus do IBRAM pesquisados no Estado do Rio de Janeiro e dos percursos em cada uma das ambiências museais.

Os encontros em cada instituição visitada tiveram a participação do diretor do museu, do arquiteto, de arte-educadores e outros funcionários. Por meio desses encontros, foi possível saber das perspectivas da instituição com relação à adaptação de suas instalações.

Antes da visita de pessoas com deficiência que convidávamos, através de uma parceria com o Grupo Rompendo Barreiras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), nosso próprio percurso com bolsistas estudantes do Núcleo Pró-Acesso da UFRJ ajudava a entender a dinâmica de funcionamento do museu, encontrando e confrontando previamente estes diferentes olhares especializados e os discursos a eles relacionados. Este reconhecimento foi fundamental antes da visita guiada e da perspectiva do visitante com deficiência.

#### **5. Brasil: Acessibilidade de Pessoas com Deficiência às Ambiências dos Museus do IBRAM**

Para Françoise Choay (2006), a idéia de patrimônio histórico – adotada por muitos países no mundo – nos faz confrontar nossas interrogações sobre a acessibilidade em bens tombados. Vale mencionar os critérios que utilizamos

para selecionar os exemplos de nossas investigações nas ambiências dos museus do IBRAM, com apoio da FAPERJ, enfatizando a relevância no Rio de Janeiro e, em geral, no Brasil, de edificações tombadas e protegidas pelo patrimônio.

Com este pequeno recorte, considerando os problemas e as dificuldades também colocadas tanto pelos diretores quanto pelos arquitetos responsáveis e entrevistados acerca de preservar e legalmente proteger nosso patrimônio, acreditamos que os resultados encontrados são de grande importância para a compreensão de um contexto cultural da acessibilidade bem mais refinado em termos brasileiros. Por estas razões e pelas inúmeras resistências sempre colocadas, as ações relacionadas à inclusão deste grupo de pessoas nas ambiências museais fluminenses geralmente foram poucas ou postergadas.

No processo de restauração e revitalização pelo patrimônio, a previsão da acessibilidade sempre foi colocada no final de uma lista enorme de outros desafios a serem superados.

*“O problema do prédio tombado é exatamente este: você tem que conciliar as duas leis: a lei do tombamento que não te permite grandes mexidas na feição original da edificação e a lei que prevê a acessibilidade”*

Depoimento da arquiteta Edna Morley, responsável pelo Palácio Rio Negro em Petrópolis.

Considerando-se este fator como um motivo inicial que merecia ser pesquisado, iniciamos nosso projeto em 2008 com algumas questões fundamentais: Quais são as preocupações reais relacionadas aos aspectos do acesso físico e sensorial aos museus? Como ainda é possível depois de grandes conquistas – o aperfeiçoamento de uma legislação e regulação internacional de acessibilidade – nós ainda não encontrarmos soluções concretas no que diz respeito ao corpo em movimento, ao toque, à escuta e o desenvolvimento de sensações positivas nos edifícios preservados pelo patrimônio?

Os museus que fizeram parte desta pesquisa – Museu Nacional da UFRJ, Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio, Museu de Arte Sacra e Forte Defensor Perpétuo de Paraty, Museu Casa da Hera em Vassouras, Museu Imperial e Palácio Rio Negro de Petrópolis, Museus Casa Benjamin Constant, Museu da República, Museu Histórico Nacional, Museu do Açude, Museu Chácara do Céu, Museu Nacional de Belas Artes e Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro e Museu de Arqueologia de Itaipu em Niterói – são bastante singulares para serem distinguidos, mas bastante gerais para serem observáveis ou aplicáveis a um grande número de exposições. Para explorá-los e entendê-los, nos deparamos com uma grande quantidade de imprevistos.

*“Duas coisas me marcaram no Rio Negro; o acesso ao edifício, que não é fácil, pois sempre temos que vencer alguma escada, até para chegar ao primeiro piso. Isso dificulta para qualquer pessoa, que poderia se deslocar de forma muito mais confortável numa rampa, se assim desejasse. Nas demais condições de acessibilidade então, nem se fala. Outra coisa foi o acervo, que*

*representa momentos históricos diferentes e importantes, mas que não está ao alcance de deficientes visuais ou pessoas com baixa visão..."*

Depoimento de Alice Brasileiro – arquiteta pesquisadora e uma das autoras deste artigo.

Os percursos, junto com outras pessoas com deficiência, nos auxiliaram a configurar o próprio ambiente dos museus investigados. Tentamos observar todas as ofertas à percepção – audíveis, visíveis, táteis, móveis – buscando um entendimento pela ótica daquilo que podia ser perceptível ou memorável para nossos visitantes. Acima de tudo, procuramos acompanhar suas atenções, motivações e intenções segundo sua sensibilidade ou sensorialidade – visual, sonora, tátil, cinestésica ou olfativa.

*“Essa explicação (narrada de quadros) foi boa, mas essa explicação varia muito da percepção da pessoa que explica e do nosso entendimento. Quando depende de uma interpretação de terceiros, eu acho que é porque não existe acessibilidade.”*

Participante da pesquisa com deficiência visual



Percurso para o banheiro –  
Museu Chácara do Céu –  
Santa Teresa RJ

**Percorrer, Ter Acesso, Ver,  
Ouvir, Sentir, Cheirar e Tocar**



Pessoa com deficiência visual  
tocando uma escultura no Museu  
da República RJ



Rampa móvel para acesso de  
pessoa em cadeira de rodas ao  
Museu Nacional de Belas Artes RJ



Pessoa com Deficiência Visual:  
Tocar, cheirar e sentir uma flor  
dos jardins do Museu Imperial  
de Petrópolis RJ



Dificuldades no Percurso – Museu  
Casa da Hera de Vassouras RJ



Pessoa com Deficiência Visual:  
Tocar, cheirar e sentir uma flor  
dos jardins do Museu Imperial  
de Petrópolis RJ

## 6. Considerações Finais

*“Já estou fora do museu, já estou na cidade, chegando em casa e me deu a sensação de que eu fui para o museu e não o conheci. Eu vou conhecer por intermédio das fotos porque o percurso era muito complicado. Esta não era a experiência que eu gostaria de ter do Museu de Arqueologia de Itaipu. Estou um pouco triste, não sei se vou ter a oportunidade de voltar, ainda temos muitos museus para visitar, mas vamos tentar um dia pelo menos conhecer ao vivo o museu e não por meio de outros recursos”*

Depoimento de Regina Cohen – arquiteta com deficiência, pesquisadora e uma das autoras deste artigo.

Através da análise dos dados obtidos e com base nos conceitos delimitados foram identificadas as barreiras encontradas por pessoas com deficiência (PcDs) nos percursos e nas atividades culturais dos museus e sua experiência dos ambientes sensíveis. Desta forma, tem sido possível avaliar as possibilidades de alteração/adequação dos ambientes analisados, buscando subsídios para um planejamento de museus que proporcionem uma melhor experiência ambiental.

Nossa proposta de análise espera permitir uma avaliação das possibilidades de novas perspectivas de melhoria destes ambientes. As ambiências sensíveis e seu entendimento são preponderantes na construção de um novo paradigma por parte de quem trabalha com os museus, fomentando a conscientização de que as experiências ambientais e temporais das PcDs só serão concretas quando possibilitarem sentimentos e sensações positivas no ato de percorrer um museu.

Pretendemos contribuir para o entendimento de que o ambiente museal só existirá, de forma plena, quando for vivido de maneira prazerosa, ou quando gerar nestas pessoas sentimentos de alegria e satisfação nas suas múltiplas atividades culturais.

Através da interação desses enfoques e com esta abordagem inovadora, esperamos contribuir para a melhoria da experiência museal de todos, assim como subsidiar a criação de novos paradigmas de concepção de arquitetura nos museus e instituições culturais. De forma mais efetiva, iremos elaborar, em parceria com o IBRAM, estratégias e soluções de acessibilidade para a edificação destas ambiências de grande relevância no quadro cultural de nosso Estado e de nosso país.

Este projeto de pesquisa aposta no caráter interdisciplinar e na compreensão de uma influência positiva das relações afetivas do Homem com seu ambiente construído. Por outro lado, ele também busca fundamentos e métodos projetuais voltados para a produção de ambiências museais para todos os seus usuários.

Cabe enfatizar que a criação de estratégias para a melhoria da qualidade ambiental e da afetividade de PcDs em nossos museus fluminenses terá um impacto social enorme, representando aumento da "qualidade da experiência ambiental" não apenas dos 14% da população brasileira que possui algum tipo de deficiência (segundo censo IBGE 2000), mas também de

seus familiares, amigos e da população como um todo, que estará, futuramente, sentindo os resultados da mudança nos laços afetivos da pessoa com deficiência com as ambiências de nossos museus.

## 7. REFERÊNCIAS

- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS. **Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums**. AAM. Baltimore, 1998. 27p.
- AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Grégoire. **Ambiances en Débats**. Bernin : À La Croisée, 2004
- AUGOYARD, Jean-François. **Vers une esthétique des Ambiances**. In AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Grégoire. *Ambiances en Débat*. Bernin : À La Croisée, 2004. pp. 7-30
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 9050: **Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Rio de Janeiro: ABNT, 2004.
- BAHIA, Sergio Rodrigues (Coord.); COHEN, Regina; VERAS, Valéria. **Município e Acessibilidade**. Rio de Janeiro: IBAM/CORDE, 1998.
- CALIXTO Silvana Campos da Rocha; JUNIOR, Pedro Antonio Federsoni. **Museu: a mídia multissensorial**. In <http://www.eca.usp.br/nucleos/njr/espinal/placa29a.htm>. acesso em 22 de setembro de 2007.
- CANO, Begoña Consuegra. **El acceso al patrimonio histórico de las persona ciegas y deficiente visuales**. ONCE, 1ª edição: Madrid, 2002.
- CENTRO DE MEMÓRIA DORINA NOWILL. **Fundação e suas Muitas Histórias**. Catálogo Institucional.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. [Trad. Luciano Vieira Machado]. 3ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- CITÉS DES SCIENCES ET DE L'INDUSTRIE. **Des visites confortables pour tous : cahier des charges d'accessibilité aux personnes handicapées**. Parc de la Villete, 1992.
- COHEN, Regina. **Acessibilidade de Pessoas com Deficiência às Ambiências dos Museus do Estado do Rio de Janeiro: Ter Acesso, Percorrer, Ver, Ouvir, Sentir e Tocar**. Projeto de Tese de Pós-Doutoramento submetido à FAPERJ e vinculado ao Proarq/ Ufrj em 2008.
- \_\_\_\_\_. **Cidade, corpo e deficiência: percursos e discursos possíveis na experiência urbana**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Acessibilidade, Identidade e Vida Cotidiana Urbana de Pessoas com Dificuldade de Locomoção: o Projeto Rio Cidade**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A palavra de Regina Cohen**. In: UNESCO. (Org.). *Manual Direitos Humanos no Cotidiano*. 1 ed. Brasília: Minist. da Justiça, Secret Nac de Direitos Humanos, USP e UNESCO, 1998, v. 1, p. 01-04.
- COHEN, Regina. DUARTE, Cristiane Rose de Siqueira. **Proposta de Metodologia de Avaliação da Acessibilidade aos Espaços de Ensino Fundamental**. In: Sheila Ornstein - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. (Org.). NUTAU 2006: Demandas Sociais, Inovações Tecnológicas e a Cidade. 2006, v. 1, p. -.

- \_\_\_\_\_. **A cidade será para todos se for construída na formação de planejadores.** In: I Seminário de Acessibilidade da Prefeitura de Niterói e UFF, 2001, Niterói/RJ. Mimeografado e apresentado durante o evento, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A Percepção Ambiental de Pessoas com Dificuldades de Locomoção: uma contribuição para projetos acessíveis visando a inclusão psicossocial no ambiente construído.** In Anais do Seminário Internacional Psicologia e Projeto do Ambiente Construído, Rio de Janeiro, 2000.
- DUARTE, Cristiane Rose & COHEN, Regina. **Acessibilidade como fator de Construção do Lugar.** 2008. No prelo.
- DUARTE, C. R.; COHEN, R.; SANTANA, E.P.; BRASILEIRO, A.; DE PAULA, K.; UGLIONE, P.: **Exploiter les ambiances : dimensions et possibilités methodologiques pour la recherche en architecture.** Actes du Colloque International Faire une Ambiance. Laboratoire Cresson, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. <http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCE2008-commSESSIONS.htm> - 2008
- DUARTE, Cristiane Rose de Siqueira (Org.); COHEN, Regina. (Org.). **Manual de Convivência: você está preparado para conviver com a diferença?** Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2006. v. 1. 23 p.
- DUARTE, Cristiane Rose de Siqueira; COHEN, Regina. **Acessibilidade para Todos: uma cartilha de orientação.** Rio de Janeiro: ALERJ, 2004. v. 1. 87.
- DUARTE, Cristiane Rose de Siqueira; COHEN, Regina. **Arquitetura, Espaço, Acesso e Afeto.** Bengala Legal, Rio de Janeiro, p. 1 - 1, 10 jan. 2006. - <http://www.bengalalegal.com/>
- \_\_\_\_\_. **Building New Tools for Teaching Inclusive Architecture.** In: Adaptive Environments. (Org.). Anais da Conferência Internacional sobre Desenho Universal: "Designing for The 21st Century". Boston: Adaptive Environments, 2004, v. , p. -.
- FALCATO SIMÕES, Jorge & BISPO, Renato. **DESIGN INCLUSIVO: Acessibilidade e Usabilidade em Produtos, Serviços e Ambientes: Manual de apoio às ações de formação do projecto Design Inclusivo,** Prefeitura de Lisboa, Portugal, 2003.
- FERRARI, Aída Lúcia; CAMPOS, Elisa. **De que cor é o vento? Subsídios para ações educativo-culturais com deficientes visuais em museus.** Prefeitura de Belo Horizonte, 2001. 47p.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as Cidades,** A Cidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FONDATION DE FRANCE/ICOM. **Dês musées ouverts à tous les sens : mieux accueillir les personnes handicapées.** Cahiers Fondation de France 2, 1991.
- GROSJEAN, M. et THIBAUD, J-P [Org.]. **L'Espace Urbain en Methodes.** Ed. Parenthèses, Marseille, 2001
- GROSBOIS, L.P. & ARANEDA, A. **Lês critères d'accessibilité aux présentations.** Park de la Villette, 1982.
- IBGE. **Censo Demográfico Brasileiro 2000.** In [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br) .
- IBGE, 2000 In [www.assistenciasocial.gov.br](http://www.assistenciasocial.gov.br). **Pessoas com Deficiência no Brasil.** Acessado em 2001.
- IBRAM. Estatuto de Museus. In <http://www1.museus.gov.br>
- IPHAN. **Instrução Normativa nº 1.** 2003 ([www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br) )
- \_\_\_\_\_. **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia.** No. 2, 2006. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.
- LAPLANTINE, F. **La Description Ethnographique,** Paris: ed. Armand Colin, 2006
- MAGALHÃES, Fernando P. O. **Os Museus: Entre a Pedagogia e a Interpretação** (Um estudo de caso: O Museu de Alberto Sampaio), In



Educação & Comunicação, Leiria: Escola Superior de Educação, No. 8, PP.61-72.

MAJEWSKI, Janice. **Part of your general public is disabled**. 2ª ed. Washington: Smithsonian Institution, 1993.

MARIANI-ROUSSET, Sophie. **La méthode des parcours dans les lieux d'exposition**. In GROSJEAN, M. et THIBAUD, J-P (Org.). **L'Espace Urbain en Methodes**. Ed. Parenthèses, Marseille, 2001

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MINISTÈRE DE CULTURE FRANCOPHONIE. **Des musées pour tous: Manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées**. Paris : La Villette, 1994.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION DE FRANCE. **Culture et Handicap : guide pratique de l'accessibilité**.

MINISTERIO DE CULTURA y ONCE. **Museus Abiertos a Todos los Sentidos: acoger mejor a las personas minusvalidas**. Trad. Carmen Pérez Andrés e Antonia Ramos Fuentes. ONCE. Salamanca, 1994. 273p.

MOREIRA, Conceição (et. Alli). **Museus e Acção Cultural**. Lisboa: Universidade Lusófona De Humanidades e Tecnologias, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia n.5).

MOUTINHO, Mario (et. Alli). **Sobre o Conceito de Museologia**. Social. Lisboa: Universidade Lusófona De Humanidades e Tecnologias, 1993. (Cadernos de Sociomuseologia n.1).

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **O Toque Revelador: a poética das formas**. São Paulo, 1999. 38p. il.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Programa Educativo Públicos Especiais: obras selecionadas do acervo. 2ª. edição, RIBAS,

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **À procura da alma encantadora da cidade**. In Regina Abreu, Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos (Org.). **Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, MINC / IPHAN / DEMU, 2007.

THIBAUD, Jean-Paul. **O Ambiente Sensorial das Cidades: Para uma abordagem de ambiências urbanas**. In: Tassara, E. T. O; Rabinovich, E.P.; Guedes, M. C. (Eds.) **Psicología e Ambiente**. São Paulo: Educ, 2004.

THIBAUD, Jean-Paul. **La méthode des parcours commentés**. In GROSJEAN, M. et THIBAUD, J-P [Org.]. **L'Espace Urbain en Methodes**. Ed. Parenthèses, Marseille, 2001

THOMAS; Rachel. **Ambiances publiques, mobilité, sociabilité. Approche interdisciplinaire de l'accessibilité piétonnière des villes**. Thèse de Doctorat en sciences pour l'ingénieur, Filière doctorale Ambiances Architecturales et Urbaines : Université de Nantes, Ecole Polytechnique, Laboratoire CRESSON, 2000.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. **Museu de Arte e Público Especial**. 1999. 191p., il., 2 anexos. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1999.

# MUSEU, INCLUSÃO SOCIAL E PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL

**Diana Farjalla Correia Lima (orientadora)**  
**Ana Fátima Berquó (mestranda)**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST  
(PPG-PMUS) – Brasil.

## Resumo

O museu se caracteriza como espaço de pesquisa e disseminação do conhecimento. De acordo com tal perspectiva, deve assegurar que o processo informacional e comunicacional atendam seus diferentes públicos das categorias identificadas como: visitantes (exposições) e usuários dos serviços de informação. Estabelecer condições para o atendimento e a recepção de qualquer público é o fundamento no qual se apóia a função social do museu. Entretanto, nos diversos segmentos destes públicos há grupos com necessidades especiais como, por exemplo, pessoas com deficiência visual. E, neste caso em questão, o que tem sido observado pelo foco desta demanda 'especial' é a ocorrência de obstáculos que impedem desejável atendimento, seja em contexto eletrônico, via a rede internacional de computadores – site do Museu na internet – seja no próprio ambiente físico no qual está localizado o Museu. Em razão disto, configura-se a questão da inclusão social em contexto de temática museológica. Toma-se como referência para estudo o modo pelo qual se deve receber adequadamente o público com deficiência visual, na medida em que este grupo vocaliza socialmente dificuldades encontradas para a comunicação. Portanto, a abordagem trata do necessário preparo que, em tal condição, é exigido para o Museu e seus profissionais; situação que deve envolver o conhecimento prévio sobre a natureza e formas de percepção características dessa deficiência, incluindo análises e avaliações permanentes acerca das especificidades e pontos comuns entre esse público e público em geral que visita ou consulta os serviços oferecidos. O estudo já iniciado para a pesquisa (dissertação de mestrado) visa, a partir dos resultados alcançados, contribuir para o campo da Museologia tomando como estudo de caso três museus de significativa expressão no cenário brasileiro, localizados na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Inclusão social e museu. Museu Inclusivo e pessoa com deficiência visual.

## MUSEO, INCLUSIÓN SOCIAL Y PERSONAS CON DEFICIENCIA VISUAL

### Resumen

El museo se caracteriza por ser un espacio de investigación y difusión de conocimientos. De acuerdo con esta perspectiva debe asegurar que el proceso informativo y comunicacional atienda a los diferentes públicos en las categorías identificadas como visitantes (exposiciones) y usuarios de los servicios de información. Establecer las condiciones para la atención y la recepción de cualquier público es el fundamento en el cual se apoya la función social del museo. Entre tanto, en los diversos segmentos de estos públicos hay grupos con necesidades especiales como, por ejemplo, personas con deficiencia visual. En este caso lo que se ha observado en el foco de esta demanda “especial” es la presencia de obstáculos que impiden una atención deseable, ya sea en el contexto electrónico, vía una red internacional de computadoras - el sitio del museo en Internet - o en el propio ambiente físico en el cual está localizado el museo. A raíz de esto se configura la problemática de la inclusión social en el contexto de la temática museológica. Se toma como referencia para el estudio la manera en que se debe recibir adecuadamente al público con deficiencia visual, considerando que este grupo expresa socialmente las dificultades surgidas en la comunicación. Por lo tanto, el abordaje trata de la preparación necesaria que en tales condiciones se exige al museo y sus profesionales. Esta situación debe abarcar el conocimiento previo sobre la naturaleza y las formas de percepción característica de esa deficiencia, incluyendo los análisis y evaluaciones permanentes acerca de las especificidades y de los puntos comunes existentes entre ese público y el público en general que visita o consulta los servicios ofrecidos. A partir de los resultados ya alcanzados en esta investigación (disertación de maestría) se procura ofrecer una contribución al campo de la museología tomando como estudio de caso tres museos significativos en el escenario brasileño, localizados en la ciudad de Río de Janeiro.

**Palabras clave:** Inclusión social y museo. Museo Inclusivo y persona con deficiencia visual.

## MUSEUM, SOCIAL INCLUSION SOCIAL AND VISUALLY HANDICAPPED PEOPLE

### Abstract

The museum is a space for research and dissemination of knowledge. According to this approach, it must ensure that both the informative and communicational process cater for the different audiences in the categories identified as visitors (exhibitions) and users of the information services. Setting the conditions for the *attention* and *reception* of any audience is the foundation on which the social function of the museum is supported. Nevertheless, within the different audiences there are groups with special needs such as visually handicapped people. In this “special” case the demand focuses on the presence of obstacles which hinder a proper attention, whether within the electronic context through an international computer network, (the museum website on Internet), or within the very physical place where the museum is located. On this basis, the question of social inclusion is established in the context of museological areas. As a reference for this study, the way in which the audience with visual deficiencies must be properly received is considered, taking into account that this group socially expresses the difficulties arisen within communication. Therefore, this approach deals with the necessary preparations that such condition demands from the museum and its professionals. This situation must encompass previous knowledge about the nature and the typical ways of perception of this deficiency, including permanent tests and evaluations about the specificities and the points in common between this audience and the general audience that visits or consults the offered services. It is hoped that through the results obtained within the results of these studies already begun, contribution to the field of museology can be offered taking as a case study three significant museums within the Brazilian scenario, located in the city of Rio de Janeiro.

**Key words:** Social inclusion and museum. Inclusive museum and visually handicapped person.

## MUSEU, INCLUSÃO SOCIAL E PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL

**Diana Farjalla Correia Lima (orientadora)**

**Ana Fátima Berquó (mestranda)**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST (PPG-PMUS) – Brasil.

[...] se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a *possibilidade pura* de tirar proveito das obras expostas nos museus, ocorre que somente alguns têm a *possibilidade real* de concretizá-la. Pierre Bourdieu e Alain Darbel.

O presente artigo versa sobre a pessoa com deficiência visual e sua inclusão social representada pelo acesso aos Museus e suas coleções, na cidade do Rio de Janeiro, onde estão localizados Museus de significativa expressão no cenário brasileiro.

Em razão da prática profissional que nos mantêm realizando visitas periódicas aos espaços museológicos, foi possível constatar a inexistência de um Museu que se possa reconhecer como dotado de recursos adequados para o atendimento à pessoa com deficiência visual.

O que tem ocorrido nos Museus situados na cidade do Rio de Janeiro é a realização de algumas atividades pontuais ou exposições temporárias dirigidas a este público. Como exemplo, podemos citar a exposição dedicada a Auguste Rodin no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 1997; e outra exibição enfocando Camille Claudel no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), em 1998. Em data mais recente, vale mencionar a exposição Poética da Percepção, realizada no MAM/RJ (2008), cujo tema enfocava a Arte associada aos cinco sentidos: tato, audição, olfato, visão e paladar. Estas exposições atingiram tanto o público em geral quanto as pessoas com necessidades especiais.

Os Museus que, por definição, exercem papel relevante para a preservação do Patrimônio, na medida em que esta ação é uma das suas funções básicas no tocante aos Bens Culturais (em sentido amplo, integrando os de origem natural) que estão sob sua responsabilidade, e também, pelo seu caráter conceitual, por serem instituições sociais voltadas ao serviço do público, portanto de caráter aberto, devem oferecer condições de amplo acesso aos seus edifícios, suas coleções, seus demais espaços e elementos musealizados.

Deste modo, os Museus, de acordo com a função social e cultural que apresentam estarão atuando como espaços para fruição, conhecimento, autoconhecimento e afirmação da identidade sociocultural de todos os seus frequentadores.

O papel do museu não é revelar o implícito, nem o explícito, não é resgatar o submerso, não é dar voz aos excluídos (nem aos incluídos...) [...]. Em suma, o museu não é um doador de cultura. Sua responsabilidade social é excitar a reflexão sobre as múltiplas relações entre o presente e o passado, através de objetos no espaço expositivo (RAMOS, 2004, p.131).

No cotidiano dos que possuem o hábito de frequentar Museus é passível de ser constatada a ocorrência de inúmeros obstáculos impeditivos para o processo da fruição. O fato pode ser ocasionado quer por meio de barreiras arquitetônicas para pessoas com mobilidade reduzida, quer ao longo do percurso expositivo, como por exemplo, o resultado de falhas na apresentação das legendas, ou mesmo através de outros tantos entraves para a comunicação. E, ainda, o problema em questão pode decorrer do despreparo dos funcionários dos Museus em recepcionar o visitante com qualquer deficiência por não saber prestar a atenção que a situação exige.

Em se tratando da informação/comunicação em Museus, julgamos ser necessário assumir uma mudança no modo de atendimento e, para tanto, empregar de forma permanente os recursos e instrumentos apropriados para receber todo e qualquer segmento de público, inclusive o visitante com deficiência visual.

E conferir tratamento diferente a determinado segmento não é conceder privilégios, e sim estabelecer e tornar disponível as condições que são exigidas pelas peculiaridades de cada indivíduo visando à garantia da igualdade.

Segundo esta perspectiva que é entendida como voltada para a inclusão, sem dúvida, o Museu cumprirá com sucesso a sua missão social de incluir todas as pessoas na programação museológica, contribuindo gradualmente para a formação de uma sociedade inclusiva com mais adequada percepção e consciência para a questão da diferença. Deste modo, favorecendo o entendimento para a adaptação dos meios físicos e informacionais a favor das pessoas com deficiência.

É importante considerar, bem como não perder de vista que iniciativas de caráter inclusivo, isoladamente, pouco poderão produzir em termos de resultados concretos e de largo alcance. Sobretudo, fundamental é reconhecer que a implantação de serviços para a acessibilidade universal demanda uma articulação maior de meios e objetivos que, somente, políticas públicas de ação cultural de caráter inclusivo poderão realizar. Isto, em virtude da inclusão social, ao longo da sua história, caracterizar-se por um movimento de lutas sociais empreendidas pelas minorias e seus representantes, na conquista dos seus direitos ao acesso imediato, contínuo e constante ao espaço comum da vida em sociedade (recursos e serviços).

E parafraseando Waldisa Rússio (1984, p. 60) quando em relação à comunidade afirma que “o museu resulta da comunidade, e é *tempo de fazer museu com a comunidade e não para a comunidade*” (grifo do autor) podemos pensar em fazer Museu *com* a pessoa deficiente e não *para* a pessoa com deficiência.

Cabe-nos, nesse sentido, destacar experiências bem-sucedidas de atividades realizadas em determinados Museus localizados na cidade de São Paulo. A primeira que se deve indicar é o Programa denominado “Igual Diferente” desenvolvido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP); a outra ação é o “Programa Educativo Públicos Especiais” sob a responsabilidade da Pinacoteca do Estado de São Paulo. E, por último, a mais recente e que está a cargo do Museu do Futebol.

As três experiências estão baseadas no conceito da inclusão social em Museus e têm como objetivo permitir o acesso de forma permanente aos seus serviços e espaços físicos. O atendimento que realizam leva em consideração a diversidade de seus usuários e, portanto, a ação que estes Museus empreendem é um indicador que o procedimento não só serve de estímulo

como, também, estabelece condições para desenhar um modelo prático a ser seguido por outras instituições e seus profissionais especializados.

E, como é do nosso conhecimento, na sociedade contemporânea a presença da imagem vem sendo fortalecida no dia a dia das pessoas e encerra um vasto e significativo repositório de informações, por consequência, o universo imagético vem ocupando, cada vez mais, um lugar de destaque. É inegável que vivemos predominantemente em um mundo visual, no qual as imagens ‘falam’ todo o tempo, mas nem sempre encontramos profissionais habilitados para ‘traduzir’ aos deficientes visuais as mensagens que as imagens transmitem.

Nos Museus não é diferente. Seus ambientes como produtos dessa sociedade visual convidam os visitantes a estabelecer a relação com o conteúdo exposto através, principalmente, da exploração visual.

Quando se focaliza o visitante do Museu na perspectiva da pessoa com deficiência visual, geralmente, o que acontece é a pessoa estar fadada a não compartilhar do que lhe é oferecido, isto é, dos objetos tematicamente expostos em ambientação adequada para produzir um estímulo participativo, orientando a respostas e ao processo de cognição. Limita-se a ouvir, quando muito, a descrição daquilo que seus dedos não alcançam. Isto pelo motivo que, em se tratando de pessoas com deficiência visual, seus dedos correspondem aos olhos para aquele que enxerga e estes são um dos canais perceptivos através dos quais apreendem as coisas do mundo.

A visão, sem dúvida, é uma das mais importantes fontes de percepção do mundo para as pessoas que enxergam. Entretanto, as pessoas com deficiência visual, apesar de privadas deste sentido, também fazem jus a perceber o mundo com os sentidos remanescentes e, para ampliar suas experiências além da escolar, é imperioso oferecer-lhes oportunidades em espaços de outras instituições tais como: museus, teatros, cinemas, centros culturais entre outros locais de lazer e de conhecimento, buscando, nestes lugares, proporcionar-lhes oportunidades de contato com diferentes linguagens e, a partir desta postura, estaremos contribuindo para uma sociedade mais inclusiva.

o modo como a sociedade equaciona os problemas criados pela presença de minorias deficiente e desfavorecidas reflete sua concepção fundamental da natureza e valor do homem e seus pressupostos básicos sobre as suas obrigações comunitárias para com o cidadão individual (TELFORD, SAWREY, 1978, p.50).

Apesar de percebermos o mundo por meio de diferentes sentidos, as ações culturais em Museus de Arte, por exemplo, limitam o alcance do seu trabalho ao permanecer dando prioridade ao visual. Embora reconheçamos que o *modus operandi* das Artes Plásticas privilegia a questão da visualidade é preciso reconhecer que, nos Museus, o exercício desta prática como modelo exclusivo para atuar em contexto comunicacional gera barreiras para pessoas com deficiência visual no que diz respeito às mensagens propostas pelas exposições.

Dessa maneira o visitante com deficiência visual fica apartado e, no Museu, ocorre verificar que somente o público pertencente e dominador do sentido da visão estará apto a interagir com o discurso expositivo. Pierre Bourdieu e Alain Darbel na conhecida pesquisa sobre a naturalização dos processos de dominação cultural e que resultou no livro *O Amor pela Arte* alertam: “A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe

como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la” (BOURDIEU e DARBEL, 2007, p. 71).

O lugar a ser conquistado pela pessoa com deficiência visual na sociedade dependerá da educação que esta receber. A educação, por sua vez, tende a refletir a filosofia política da sociedade que, atualmente, defende um sistema educacional para todos, interpretado no sentido de oferecer igualdade de oportunidades, até o limite da capacidade de cada um.

E, consultando o Código de Ética do ICOM para Museus (Disponível em: < [http://www.icom.org.br/codigo\\_de\\_etica\\_lusofono\\_iii\\_2009.pdf](http://www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf)> Acesso em: 17 de abril de 2010, grifo nosso), constatamos que o documento orientador para o contexto profissional do campo da Museologia prevê que “A direção deve assegurar que todos tenham pleno acesso ao museu, suas coleções e informações durante horários razoáveis e por períodos regulares. Deve ser dada atenção diferenciada aos portadores de necessidades especiais”.

Esta postura do Conselho Internacional de Museus, como consequência leva-nos a considerar que é preciso fazer o previsto acontecer. Cremos, em razão do que não está sendo oferecido pelos os Museus sediados no Rio de Janeiro, que tais instituições consideradas pelo ICOM (Statutes, article 3, section 1. Disponível em: <<http://icom.museum/statutes.html#3>> Acesso em: 17 de abril de 2010 ) como lugares voltados para o “estudo, educação e lazer” (education, study and enjoyment) pela relevância que o significado do termo Museu ostenta no cenário cultural não merecem, com licença da metáfora, fechar os olhos para a inacessibilidade de seus espaços e devem ainda orientar os seus profissionais para receber convenientemente o público com deficiência. Essas iniciativas, que são de amplo aspecto, também estão capacitadas para beneficiar a todos os visitantes e usuários dos espaços e serviços museológicos, sem dúvida, possibilitando torná-los verdadeiramente inclusivos e frequentados por um número maior de pessoas.

E por que não pensar efetivamente o Museu como um espaço não-formal de educação para pessoas com deficiência visual?

O que falta para tanto?

Torna-se necessário planejar ações de estímulo sensorial, **principalmente através do tato/toque**, para proporcionar a estas pessoas, além do prazer da novidade, condições de ampliação e aprofundamento da visão de si mesmas, do homem em geral, reflexões sobre sua identidade, afirmação cultural e acesso ao saber.

Cabe-nos, em vista do que estamos apontando, lamentar que os Museus raramente usem o tato como meio de aprendizado sobre objetos (sessões de manuseio são consideradas oportunidades para **ver** de mais perto), todos nós, cegos ou não, experimentamos e compreendemos o mundo pelo toque.

A nossa abertura para os objetos vem, certamente, por meio do contato do nosso corpo com o corpo dos objetos. Ver cores, texturas, densidades, volumes, e também fazer coisas que em geral os museus não permitem: sentir cheiro, pegar, fazer um corpo-a-corpo com os objetos, ser afetado por sua temperatura e obter sensações que só a pele pode oferecer (RAMOS, 2004, p.160).



Devemos ressaltar que o tato não é um simples sentido, requer uma combinação de percepções da pele, do movimento dos dedos, mãos e braços, bem como informações sobre como nossos membros se movem e se posicionam em relação ao nosso corpo como um todo e ao que é tocado. Tato envolve a inter-relação entre ritmo, movimento, contato, propriocepção (equilíbrio postural e de localização), articulação e pressão e com este conjunto reconhecer forma, espaço, tamanho, textura, temperatura, vibração e resposta.

O sentido do tato não pode ser substituído pelo da visão; caso assim fosse certamente produziriam informações duplicadas, mas existirão percepções particulares a cada sentido. O toque fino, por exemplo, permite que sintamos o que não está disponível à visão; a qualidade de um tecido ou uma tábua é geralmente melhor avaliada com os dedos e mãos do que com os olhos.

O tato pode ser usado tanto subconscientemente quanto como uma habilidade; como o nariz de um perfumista, que pode ser treinado e desenvolvido. Como outros sentidos, o tato é usado com vários graus de acuidade e não é uma habilidade que pessoas cegas adquirem automaticamente e com destreza. Pessoas que aprenderam braille geralmente desenvolvem um acurado sentido do tato, portanto, há evidência que experiências táteis prolongadas resultam em um certo grau de reorganização e especialização do córtex, mas isso acontece através de prática intensiva e não pelo processo 'mágico' de alguma compensação sensorial.

Se indagarmos aos visitantes de Museus cegos ou com baixa visão a forma como apreendem o conhecimento no espaço museológico, sem dúvida ressaltarão a importância do tato. Independente do seu grau de habilidade, o tato significa um meio primário de aprendizado sobre objetos. Por outro lado, o tato complementa a pouca visão e confirma ou contradiz percepções visuais ambíguas. Nestes casos, os visitantes com vários tipos de visão parcial usarão o tato exatamente como as pessoas com visão perfeita o usam, para preencher as inevitáveis lacunas e incerteza da visão. Notadamente, o tato é frequentemente usado para ajudar o visitante na construção da imagem *visual*.

Como permitir que pessoas com deficiência visual toquem os objetos se ao mesmo tempo é preciso conservá-los intocáveis?

Ampliando a discussão: cabe ao museólogo e especialistas em preservação e conservação destacar os objetos que poderiam ser utilizados por pessoas com deficiência visual porque há de haver alguns que sejam resistentes ao toque.

E depois, preservar para quem?

O paradoxo permanece. Preservamos um determinado objeto para gerações futuras, na incessante busca humana da permanência, e se nesta futura geração houver pessoas com deficiência visual a quem lhes é negado o direito de fruir do que foi preservado para elas, de que adianta preservar? Segundo Stallybrass (2008, p. 66) "As memórias estavam, assim, inscritas, para os pobres, em objetos que eram assombrados pela perda. Pois os objetos estavam num estado constante de estarem prestes a desaparecer". Surge nesta passagem um exemplo do que preservar aludindo ao receio que nos ronda pela ideia da nossa finitude.

A (In)conclusão a que chegamos é que para uma efetiva mudança na concepção do público dos Museus é necessário uma ruptura com a ideia de “necessidades culturais” como algo natural e autêntico e não como condicionados a fatores econômicos, sociais e culturais. Para que o Museu efetivamente inclua a pessoa com deficiência visual na sua programação é preciso que seja compreendida a deficiência em sua extensão social, removendo tensões e preconceitos, o que é possível quando se estabelece o diálogo. Enfim, espera-se que a pessoa com deficiência visual e o Museu passem a não se estranharem.

## REFERÊNCIAS:

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.** 2 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Coleção de areia.** Tradução Maurício Santana Dias. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

ICOM - International Council of Museums. **Código de Ética do ICOM.** Disponível em: <[http://www.icom.org.br/codigo\\_de\\_etica\\_lusofono\\_iii\\_2009.pdf](http://www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf)> Acesso em: 17 de abril de 2010.

ICOM - International Council of Museums. **Statutes, article 3, section 1.** Disponível em: <<http://icom.museum/statutes.html#3>> Acesso em: 17 de abril de 2010.

MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. **Boletim do ICOFOM-LAM.** Buenos Aires, n. 4-5, p. 10, ago. 1992.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino da história.** Chapecó: Argos, 2004. 178 p.

RÚSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural.** São Paulo: Brasiliense; CONDEPHAAT, 1984. p. 59-78.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos.** 4.ed. Rio de Janeiro: WVA, 2002.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Organização e Tradução Tomaz Tadeu. 3. ed. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 111 p. (Coleção Mimo).

TELFORD, C., SAWREY, G. M. **O indivíduo excepcional.** Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

## A SOCIEDADE E OS MUSEUS SE TRANSFORMAM, BUSCANDO EQUILIBRAR A COMPLEXA RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO, TEMPO, RESPONSABILIDADE DO MUSEU E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO: O CASO DO MUSEU RODIN NA BAHIA

Heloisa Helena Costa  
Museo Rodin - Bahía, Brasil

### Resumo

O estado da Bahia, no Brasil, investiu em um projeto especial chamado Rodin Bahia, para a criação de um museu dedicado à obra do escultor francês. Dois governos diferentes investiram um grande orçamento para a concretização do projeto, que se desenvolveu no período 2002-2009. Para que o museu tivesse início, muitas foram as questões técnicas, políticas, sociais e museológicas que se interpenetraram até que o museu fosse inaugurado, em outubro de 2009. Apresentar o processo de criação do Programa Científico à luz das mudanças que a sociedade baiana e brasileira vêm passando no campo da museologia e do patrimônio cultural, pode ser uma maneira muito apropriada de se mostrar a responsabilidade social do museu e seu compromisso diante das mudanças que vêm ocorrendo no Brasil e na Bahia. O Programa Científico foi elaborado com base nas premissas do ICOM e do ICOFOM, estando incluídos nele os projetos museográfico; socio-educativo e cultural; editorial; de exposições temporárias; de formação e treinamento de mediadores; de segurança e transporte das obras; de formação de público e o projeto acadêmico e interdisciplinar de estudos sobre a obra de Auguste Rodin.

Nove meses após a inauguração já é possível analisar os primeiros resultados do investimento cultural e arquitetônico realizado e nesse sentido, entender alguns dos rumos atuais da museologia no Brasil.

**Palavras-chaves:** Museu inclusivo. Rodin Bahia. Gestão de museus

## LA SOCIEDAD Y LOS MUSEOS SE TRANSFORMAN BUSCANDO EQUILIBRAR LA COMPLEJA RELACIÓN ENTRE EL ESPACIO, EL TIEMPO, LA RESPONSABILIDAD DEL MUSEO Y LA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO: EL CASO DEL MUSEO RODIN DE BAHÍA

### Resumen

En el Estado de Bahía, Brasil, se invirtió en un proyecto especial llamado *Rodin Bahía*, para la creación de un museo dedicado a la obra del escultor francés. Dos gobiernos diferentes invirtieron un gran presupuesto para la concreción del proyecto que se desarrolló en el período comprendido entre 2002 y 2009. Para que fuera posible su inicio, muchas fueron las cuestiones técnicas, políticas, sociales y museológicas que se entrecruzaron hasta que fuera inaugurado en octubre de 2009. Presentar el proceso de creación del *Programa Científico* a la luz de las modificaciones que van ocurriendo en el

campo museológico y en el del patrimonio cultural -tanto en la sociedad brasileña como en la bahiana- puede ser una manera muy apropiada de mostrar la responsabilidad social del museo y su compromiso frente a los cambios que se suceden en Brasil y en Bahía.

El *Programa Científico* fue elaborado en base a las premisas del ICOM y del ICOFOM, estando incluidos en ellos los proyectos museográfico, socio-educativo y cultural, editorial, de exposiciones temporarias, de formación y entrenamiento de mediadores, de seguridad y transporte de las obras, de formación del público y en el proyecto académico e interdisciplinario de los estudios sobre la obra de Auguste Rodin.

En este sentido, y nueve meses después de la inauguración, ya es posible analizar los primeros resultados de la inversión cultural y arquitectónica realizada y comprender algunos de los rumbos actuales de la museología del Brasil

**Palabras clave:** Museo inclusivo. *Rodin Bahia*. Gestión de museos

## **SOCIETY AND MUSEUMS CHANGE: TRYING TO BALANCE THE COMPLEX RELATIONSHIP BETWEEN SPACE, TIME, MUSEUM RESPONSIBILITY AND THE PARTICIPATION OF PUBLIC; THE CASE OF THE *BAHIA RODIN MUSEUM***

### **Abstract**

In the State of Bahía, Brazil, there has been an investment in a special Project called *Rodin Bahía*, for the creation of a museum dedicated to the work of the French sculptor. Two different administrations invested heavily for the implementation of the Project, developed between 2002-2009. In order to enable the starting off, many technical, political, social and museological matters got in the way until its inauguration in October 2009.

Presenting the creation process of the *Scientific Program*, in the light of the modifications that took place within the museological and cultural heritage field –both in the Brazilian and the Bahian society- may be a proper way of showing the social responsibility of the museum and its commitment, facing the changes in Bahia and in the rest of Brazil.

The *Scientific Program* has been designed upon the guidelines of ICOM and ICOFOM included in the museographic projects; socio-educational and cultural; editorial; of temporary exhibitions, mediators training, safety and transportation of works of art, audiences and in the academic and interdisciplinary studies Project about Auguste Rodin. works of art.

Nine months after the inauguration, it is possible to analyze the first results of this cultural and architectural investment, as well as to understand the present orientation of Brazilian Museology.

**Key words:** Inclusive museum. *Rodin. Bahia*. Museum management.

# A SOCIEDADE E OS MUSEUS SE TRANSFORMAM, BUSCANDO EQUILIBRAR A COMPLEXA RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO, TEMPO, RESPONSABILIDADE DO MUSEU E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO: O CASO DO MUSEU RODIN NA BAHIA

Heloisa Helena Costa  
Museo Rodin - Bahía, Brasil

## 1- Introdução

O Palacete das Artes - Museu Rodin Bahia em Salvador, na Bahia, foi pensado, na etapa inicial do projeto, em outubro de 2001, como um espaço de incentivo e apoio à divulgação da arte escultórica, que teria nas obras de Auguste Rodin sua maior motivação. Também foi muito enfatizada a missão de recuperar e consolidar as relações históricas, artísticas e culturais existentes entre a França e a Bahia. Em dezembro 2007, quando fomos chamados a rever alguns pontos da missão inicial, adaptando-os a um novo cenário nacional e mundial, percebemos que seria fundamental tomar como base algumas das premissas do ICOM e do ICOFOM, para fundamentar o Programa Científico exigido pela legislação francesa, programa que engloba os projetos museográfico; socio-educativo e cultural; editorial; de exposições temporárias; de formação e treinamento de mediadores; de segurança e transporte das obras; de formação de público, além de um projeto acadêmico e interdisciplinar de estudos sobre a obra de Auguste Rodin.

Em outubro de 2009, foi aberta ao público a exposição Augusto Rodin, homem e gênio por um período de três anos. A **missão** dessa instituição cultural é mais ampla e **segue na direção do conceito de museu integral**, preconizado na Declaração de Caracas, de 1992. É um museu que se coloca à disposição da sociedade, promovendo um diálogo cuja amplitude transpassa a arte da escultura e procura desenvolver ligações profundas com a vida humana em sociedade, através de métodos holísticos e transdisciplinares. Também se fundamenta na idéia de museu fenômeno social desenvolvida por Scheiner

[...] o Museu é fenômeno social, expressão do gênio criativo do homem – eterno espaço de presentificação da cultura, relacionado à percepção de circularidade do tempo e representação da imortalidade [...].

Essas idéias fortalecem a significação de que a obra de Auguste Rodin será uma fonte estimuladora de sinapses entre as artes plásticas e a sociologia, a anatomia, a medicina, a literatura, a neuroarte, a psicologia, entre outras. Todas essas conexões possíveis têm, na verdade, a intenção de interagir e influenciar diretamente na qualidade de vida da população, pois aqui fica entendido que quanto mais a arte, a cultura, a ciência e a tradição forem difundidas entre os cidadãos, mais haverá possibilidade de se ampliar os horizontes de uma cultura de paz, de reverência à vida e de elevação do espírito humano.

A consolidação de sociedades mais humanizadas e avançadas tecnologicamente tem por base a qualidade dos valores culturais, artísticos,

históricos e educativos com os quais as sociedades se formam, tal como se expressa Edgar Morin, ao estabelecer que existem sete buracos negros perturbando a plenitude do processo educativo e em consequência não permitindo uma boa formação cidadã, com ética, responsabilidade, conhecimento e compreensão do outro. Afirma Morin:

“Portanto, o ensino por disciplina, fragmentado e dividido, impede a capacidade natural que o espírito tem de contextualizar. E é essa capacidade que deve ser estimulada e desenvolvida pelo ensino, a de ligar as partes ao todo e o todo às partes.”

Assim, **a missão do Museu Rodin Bahia**, inserido no Palacete das Artes no coração do bairro da Graça, na cidade de Salvador, Bahia, é **potencializar a excelência da instituição cultural, promovendo maneiras transdisciplinares de se conhecer e compreender a arte, a história, a ciência e a cultura**. Tal promoção objetiva potencializar a integração disciplinar de tal maneira que todo e qualquer visitante se sinta tocado, influenciado e motivado a refletir, a agir e a desenvolver seu próprio potencial de talentos em busca de crescimento individual e, também, coletivo. Diz Rodin:

“Arte é contemplação – É o prazer da mente que penetra a Natureza e descobre o espírito que anima. É a alegria da inteligência que vê o universo com clareza e o recria, dotando-o de consciência. A arte é a missão mais sublime do homem já que é o exercício do pensamento tentando compreender o mundo e torna-lo compreensível.”

Também é Morin que fundamenta uma **outra vertente da missão do Museu Rodin Bahia, que é tornar os objetos compreensíveis através do exercício do olhar**. A palavra compreender, de origem latina, significa “colocar juntos todos os elementos de explicação”, isto é, não ter somente um elemento de explicação, mas diversos. Se a compreensão humana comporta uma forte dose de empatia e de identificação, então o Museu Rodin Bahia tem a grande missão de interagir com o público, fazendo com que esse descubra a Beleza, a Poesia, o sentimento que emana da obra de Rodin, fazendo com que o mais mortal e simples visitante compreenda o mundo e os seres que nele habitam. Dizia Rodin:

“A Beleza está em todas as partes. Não é ela que faz falta a nosso olhar, mas é nosso olhar que não sabe percebê-la. A beleza é o caráter e a expressão. Ora, nada mais há na natureza que tenha mais caráter que o corpo humano”.

Graças ao pensamento de Rodin, do qual são apresentadas aqui duas gotas benfazejas, pode-se inferir que a **missão do Museu Rodin Bahia é possibilitar a formação de um novo olhar sobre as coisas**, no público baiano especialmente, mas no brasileiro em geral, que visite o museu. Um olhar holístico, um olhar compreensivo, onde a escultura será a mola propulsora de compreensão da sociedade, na qual os objetos têm sido formados.

Essa é uma **missão que tem caráter inovador**.

**Inova**, indo além das funções históricas, museológicas e pedagógicas, **para introduzir os princípios da Cultura da Paz e do desenvolvimento cultural integrado ao processo global de desenvolvimento da cidade**. O

Museu Rodin Bahia, um espaço para criação, fruição e formação cultural, está sendo pensado em um contexto diferenciado, onde a integração entre arte e natureza venha a ser um instrumento impulsionador de reflexão sobre a arte na cidade, a cidade com arte, a cidade saudável, a cidade tagarela, a cidade risonha e criativa, a cidade segura. Isto porque, ao admirar e analisar as obras de Rodin, o visitante pode vir a ganhar consciência da incrível complexidade do corpo humano, percebendo-o, como dizia Rodin, como elemento de personalidade, de caráter e merecedor de reverência, muito mais do que de tolerância. E a reverência ao corpo e, conseqüentemente, à vida que pulsa nele, transforma-se em atitude de respeito e de paz, sendo possível até reduzir-se a violência, que se apresenta sob variadas formas, ao ser humano e à cidade.

Além disso, e acompanhando as tendências da pesquisa científica no Brasil e no mundo, tal como vêm sendo demonstrado desde 1997 pela *Wellcome Trust Foundation* e o *Science Museum* de Londres, sobre a interação entre artistas e cientistas, o Museu Rodin Bahia é também um território propício à fecundação da “neuroarte” no campo das artes plásticas, com ênfase na escultura.

Isso significa a possibilidade de se buscar explicações neurológicas para a arte e também, criar um tipo de arte que se apropria de elementos gráficos das neurociências, tal como explica o pesquisador brasileiro Garcia-Cairasco, da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto:

“Com o avanço do conhecimento em neuroanatomia, com o auxílio dos detalhamentos estruturais advindos das disseções e obras dos grandes mestres das Artes Visuais na Renascença – Michelangelo (1475-1564) e Da Vinci (1452-1519) – e da Medicina – Vesalius (1514-1564) e Albinus (1697-1770) – a possibilidade de correlacionar estrutura e função foi aumentada. Dessa maneira, grandes artistas incursionaram em tarefas ditas científicas”  
(Garcia Cairasco, 2006).

Dessa maneira, a obra de Rodin, que é um exercício fantástico de compreensão da anatomia humana, pode ser incentivadora não apenas da arte em si mesma, mas também da pesquisa científica.

A interação entre artistas e cientistas é, cada vez mais, uma tendência mundial, desde que se percebeu o potencial da arte (seja ela plástica, musical ou literária) de contribuir para o pleno desenvolvimento do ser humano, formando competências e habilidades específicas que lhe abrem oportunidades de raciocínio ilimitadas, já que inúmeras conexões cerebrais podem ser articuladas e oferecer ao indivíduo pensante a chance de melhor solucionar problemas, de propor a si mesmo infinitas questões de vida pessoal e profissional, de amadurecer um olhar sobre a sociedade em que vive e sobre seu semelhante.

De fato, as múltiplas ações que estão sendo realizadas no Museu Rodin Bahia, (oficinas artísticas e científicas, cursos e workshops, concertos literários e musicais, exposições temporárias e mostras de cinema e vídeos, teatro e jogos de memória) têm provocado impacto qualitativo na formação do público. Pessoas com nível de escolaridade diferente e faixa etária bastante diversificada estão potencializando talentos e tomando consciência da cidadania responsável.

Essas ações afirmativas acontecem com alto grau de qualidade devido a qualificação de pessoal, que é de fundamental importância. Monitores foram treinados para intermediar a visita às salas de exposição e instrutores estão desenvolvendo as oficinas de técnicas artísticas e modelagem em cerâmica, no sentido de promover um atendimento eficaz, eficiente e efetivo ao público do Palacete das Artes – Museu Rodin, Bahia.

A coleção é acompanhada cotidianamente pela Responsável Científica, que também tem sob sua responsabilidade a função de formar e de treinar equipes que possam responder com elevado padrão de qualidade, as atividades inerentes à instituição museu. Além do que, a legislação francesa (*LOI n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France*) exige a presença de um consultor científico nos museus nacionais da França e em cada exposição de coleções francesas fora do território nacional francês.

Essa é uma situação bem diferente do que ocorre ainda hoje na maior parte do território brasileiro. Nos museus brasileiros não se obriga por lei a existência de um Responsável Científico e essa função ainda não é bem aceita por gestores governamentais. Estima-se que com a criação do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus -, ocorra um movimento de conscientização do museu fenômeno social e sejam implementadas políticas públicas que identifiquem a importância de pessoal qualificado, acadêmica e tecnicamente, para gerir de forma participativa as instituições culturais, trabalhando para “quebrar todas as barreiras que isolam os museus das necessidades das comunidades”, em especial, aquelas voltadas para a educação e tudo que nela se insere como ética, respeito, responsabilidade profissional, disciplina, ampliação de conhecimento, pesquisa científica, criatividade e colaboração.

## **2 – Situação Institucional do Museu Rodin Bahia**

O Palacete das Artes – Museu Rodin Bahia, após o ano de 2007, passou a integrar a estrutura do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC, entidade autárquica vinculada à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Nesse sentido, a Direção do Palacete das Artes-Museu Rodin Bahia se reporta diretamente à Direção Geral do IPAC.

Na Direção do Palacete das Artes – Museu Rodin Bahia encontra-se em paralelo, e no formato de gestão compartilhada, a Responsabilidade Científica. Assim, o trabalho de conduzir o museu, compartilhado entre Diretor Executivo e Responsável Científico, ocorre em clima de sintonia e equilíbrio em benefício da instituição e da sociedade baiana.

A Responsabilidade Científica para o Palacete das Artes - Museu Rodin Bahia é uma exigência do Museu Rodin Paris, tal como referido acima. Fundamenta-se na importância e na responsabilidade das funções inerentes à esse tipo de consultoria, que promove a imagem do museu através das coleções. Trabalha interligada à Direção do Museu, na coordenação das atividades científicas, supervisionando os serviços educativos e culturais; de documentação, pesquisa e conservação; de exposições e de publicações.

São atribuições do Responsável Científico:

- a) Interlocução com os Museus na França (diretamente com o Museu Rodin para os três anos do empréstimo das obras; outros museus com os quais se pretenda fazer parcerias)



- b) Elaboração do Plano de Transporte e de Segurança das obras de Rodin, de Paris para Salvador e de Salvador para Paris, quando do término do contrato de empréstimo.
- c) Elaboração do Plano Museográfico, que contempla o Projeto Conceitual, o Projeto Executivo e os Projetos Complementares.
- d) Proposição e Desenvolvimento do Programa Científico Anual do Museu, em consonância com o Programa Executivo proposto pela Diretoria.
- e) Desenvolvimento de atribuições diversas, com o objetivo de levar a bom termo os seguintes itens: a organização da coleção para ser exposta; a elaboração e implementação de um projeto cultural; a composição do acervo, através de várias formas de aquisição de novas obras para completar a coleção já existente (compra, doação, consignação, troca); o acompanhamento da conservação preventiva e da restauração e manutenção das obras (relacionamento com os laboratórios competentes no Brasil e na França); a organização de exposições temporárias regulares com vistas a atrair novos públicos e fidelizar o público que já conhece a coleção; a supervisão do serviço educativo que visa atrair professores e escolas, públicos diferenciados (terceira idade, grupos de pessoas com necessidades especiais, população de baixa renda, etc.); a coordenação de publicações e catálogos (coleções permanentes ou exposições temporárias); a formação e treinamento periódico de equipes para atuar dentro do Museu, em consonância com padrões de qualidade em qualquer das áreas de ação; a coordenação da pesquisa sobre a coleção exposta e sobre os acervos que comporão as exposições temporárias no período do Contrato de Empréstimo.
- f) Elaborar e supervisionar a criação de uma rede ou grupo de ação com outros museus na Bahia e no Brasil, para a realização de atividades compartilhadas.
- g) Deliberar conjuntamente com a Direção do Palacete das Artes-Museu Rodin Bahia e com a Direção Geral do IPAC, sobre doações, legados, trocas, empréstimos e descartes.
- h) Supervisionar as Coordenações do Núcleo de Ação Educativa e Sociocultural; do Núcleo de Documentação, Pesquisa e Publicação; Serviço de Conservação e Restauração; do Setor de Exposições.

Atualmente, respeitando a nova estruturação, o Museu Rodin Bahia tem o seguinte componente hierárquico:

*Secretário da Cultura*

*Diretor Geral do IPAC*

*Diretor do Palacete das Artes-Museu Rodin Bahia*

Assessoria da Direção

Núcleo de Comunicação e Marketing

Serviços Administrativos

*Consultoria Científica*

Coordenação do Núcleo de Ação Educativa e Sociocultural

Coordenação do Serviço de Documentação, Pesquisa e Publicação

Serviço de Conservação e Restauração

Setor de Exposições

Estando integrado à estrutura do IPAC, o Palacete das Artes – Museu Rodin Bahia é parceiro direto para ações conjuntas com os demais museus da autarquia, a saber, o Museu de Arte Moderna - MAM, o Museu de Arte da Bahia - MAB e os museus sob a coordenação da Diretoria de Museus – DIMUS.

Sua dotação orçamentária vem do orçamento da Secretaria de Cultura, através do IPAC e todas as ações previstas devem ser pensadas em acordo com a Diretoria Geral do IPAC.

### **3 – Sociedade e museus se transformam e o público também**

Na Bahia, dois governos de opções políticas diferentes investiram um grande orçamento para a concretização do projeto Rodin, entre os anos de 2002-2009. Atitude inovadora de não interromper a continuidade de ações marcantes, certamente por reconhecerem a magnitude e a extensão de um projeto como esse, capaz de beneficiar não só os baianos mas outros países da América Latina enriquecendo a todos com um novo cenário cultural.

Para que o museu tivesse início, muitas foram as questões técnicas, políticas, sociais e museológicas que se interpenetraram até que fosse inaugurado, em 26 outubro de 2009.

Nota-se com clareza que, na sociedade baiana e brasileira, estão ocorrendo mudanças que visam diretamente a responsabilidade social do museu e seu compromisso com o público. Entretanto, ainda é possível perceber que, na complexa relação entre espaço social, tempo político, papel transdisciplinar do museu e participação interativa do público, coexistem hábitos políticos enraizados nas ultrapassadas estruturas de poder e novos comportamentos museológicos colaborativos que demonstram o potencial dos museus na formação de cidadãos melhor preparados para as questões sócio-culturais.

Já é possível analisar os primeiros resultados do investimento cultural e arquitetônico realizado na antiga Mansão Catharino, no bairro da Graça e nesse sentido, entender alguns dos rumos atuais da museologia no Brasil. O Museu Rodin conta com atuante serviço educativo e cultural e através de ações específicas, direcionadas a público de todas as idades e tem sido possível atingir um dos principais objetivos propostos no Programa Científico: estimular no público a formação de um novo olhar para as coisas. Nesse sentido, a equipe de técnicos em Museologia, Teatro, Arte-Educação, Artes Plásticas, Modelagem realiza:

#### **Visita monitorada à Exposição Auguste Rodin Homem e Gênio**

Visita de grupos, previamente agendados, acompanhados por um mediador percorre toda a exposição de Auguste Rodin Homem e Gênio. O mediador faz uma breve contextualização sobre o artista, a exposição, dando ênfase à história e significado das peças e do Palacete Catharino.

#### **Visita monitorada à Exposição Natural**

Visita de grupos, previamente agendados, acompanhados por um mediador por todo o acervo natural, localizado na área externa do Palacete. Durante a visita o mediador explica aspectos característicos das árvores e demais espécies que foram identificadas. A atividade pode ser feita por crianças a partir de 05 anos.

#### **Memórias no Palacete das Artes**

O Projeto “Memórias no Palacete” é uma iniciativa de estímulo perceptivo, dinamização, exercício reflexivo, e interação entre o Palacete – o que ele tem a oferecer – e o público estudante. O objetivo é incentivar os participantes a

valorizar as suas memórias individuais, mostrando a importância dos museus enquanto instituições de salvaguarda da memória.

A aplicação dessas ações é iniciada no primeiro contato estabelecido com o grupo que irá participar. No caso de escolas, apresenta-se as propostas para os dirigentes (diretor, coordenador pedagógico, professor) e a partir da “aceitação” da proposta agenda-se a visita ao Palacete.

No dia da visita, a equipe do Setor Educativo atende o grupo, informa as primeiras informações institucionais e em seguida apresenta a “caixa de curiosidades”; nela há objetos (bola, boneca, fotografias, perfumes, etc.) que são usados como instrumento de ligação entre o grupo e suas memórias individuais.

Após a visita ao espaço museológico, os participantes são novamente instigados a fazer ligações entre suas memórias e o espaço visitado. A atividade poderá ser feita por crianças a partir dos 10 anos.

### **Re-lendo Rodin**

A relevância desse trabalho está no fato de dar uma dinamicidade à atividade de monitoria já existente, além de tirar o público-alvo da “zona de conforto”, eles deixam de ser passivos “ouvintes” e viram agentes produtores, criativos no processo de aprendizagem. A atividade é feita com argila ou massa de modelar. O material é escolhido de acordo com a faixa etária do grupo e crianças a partir de 04 anos podem fazer a atividade.

### **Oficina de Máscaras**

Voltada para o público adolescente é uma oportunidade de proporcionar contato com a história e a confecção de máscaras e encenações, contextualizando as diferentes posturas e papéis desempenhados pelos indivíduos no cenário social, tendo como suporte de inspiração algumas obras de Rodin.

### **Oficina de Teatro**

Voltada ao público da 3ª idade e adolescentes, de 15 a 18 anos. Tem como objetivo proporcionar-lhes o contato com a linguagem teatral e sua relação com a memória, experiência de vida, o prazer de lembrar, representar e conhecer novas histórias, através de jogos dramáticos, jogos teatrais e dinâmicas de grupo.

### **Instantes Musicais**

Com o erudito violonista e reconhecido professor Horacio Reis acompanhado de convidados escolhidos por ele, para realizar apresentação musical que envolve um repertório erudito e popular de música francesa e brasileira, de várias épocas, tanto clássica quanto popular. Antecedendo ao programa musical ocorre uma atividade poética, com leitura e recitativos de crônicas e poesias de época, ao lado de apresentação de imagens das obras e da vida de Auguste Rodin.

### **Filosofando no Palacete**

O professor de filosofia Antonio Saja acompanhado de convidados, interpreta a obra de Rodin à luz de estudos filosóficos, discutindo o mito em Rodin; o corpo ocidental, o método criativo; entre outras questões de profunda reflexão.

Entretanto, o Programa Científico na parte de organização de exposições temporárias, cujas obras expostas pudessem dialogar com Rodin, não ocorreu exatamente assim em razão da persistência de hábitos políticos enraizados nas ultrapassadas estruturas de poder. Havia um planejamento compartilhado entre artistas nacionais e internacionais mas a vontade política dos dirigentes modificou o cenário de forma brusca e novos convidados surgiram, sem que o diálogo fosse estabelecido.

Em conclusão, ainda existe muito a ser construído no campo das relações político-sociais em benefício da democracia cultural. Os gestores públicos no Brasil, estão percorrendo, de forma incipiente, os caminhos da democracia da cultura como se esta fosse um benefício a ser dado aos menos favorecidos, aproximando-se do conceito de violência simbólica, tão bem explicitado por Pierre Bourdieu.

A democracia cultural implica necessariamente na atuação de gestores conscientes do seu papel de preservadores e estimuladores da cultura, *à la fois*. Tais gestores precisam ter um elevado grau de alfabetização cultural e competência emocional para se comportarem como *homo sapiens delphinus* e isso requer um longo e aprofundado trabalho de formação política suprapartidária voltada para o respeito à diversidade e a reverência aos seres humanos. Humanização das ações é palavra de ordem nessa situação de gerir os valores culturais pois são eles a alma e o sentimento de um povo, de um grupo, de uma região. É necessário permitir que o público descubra seu papel cidadão no universo museológico mas também é preciso considerar a formação profissional, o respeito à Constituição Brasileira que no seu artigo 215 descreve e explica o patrimônio cultural brasileiro e seus usos., sobre os quais a população tem direitos inalienáveis e não deveria ficar à mercê de lutas político-partidárias.

A Coleção Rodin na Bahia é um estímulo às reflexões sobre as mudanças sociais e um exercício cotidiano de prática museológica que tem contabilizado bastante para elevar o conceito que o público vem construindo sobre a responsabilidade social dos museus.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. La reproduction. Paris: Ed. de Minuit, 1970.

MORIN, Edgar in <http://tudosobre.com/concursos/3/MORIN>, Edgar, Os Sete Saberes.pdf, acessado em agosto 2010.

Rodin, Auguste in A Arte, Conversas com Paul Gsell. Editora Nova Fronteira, 1990. 194 p.

SCHEINER, Tereza. Apolo e Dionísio no templo das Musas. Museu: gênese, idéia e representações nos sistemas de pensamento da sociedade ocidental. Dissertação de Mestrado. RJ:ECO/UFRJ, 1998, 156 p.

# MUSEUS UNIVERSITÁRIOS EM REDE: DO *ETHOS* DE SABERES AO *HABITUS* DE COMPARTILHAR CONHECIMENTO COM A SOCIEDADE

Jeniffer Cuty  
UFRGS - Brasil

## Resumo

Este artigo parte de uma pesquisa em andamento junto aos museus e acervos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a fim de identificar as especificidades de cada Instituição Museológica formada na UFRGS e de sua relação efetiva com a sociedade. A metodologia adotada em campo é qualitativa, própria dos estudos de memória coletiva e imaginário urbano-social, com aproximações aos conceitos de *ethos* acadêmico e de *habitus* de Pierre Bourdieu. Toma-se como *corpus* de análise três espaços museais localizados em três campi, com temáticas, tipologias de acervos e intenções curatoriais distintas, porém entendidos como instituições que integram solidariamente as funções científico-documentais, educacionais e culturais da Universidade com a marca da ação museal, ou seja, os princípios de integração com a sociedade que os acolhe e os produz. Como assinala o prof. Ulpiano Bezerra de Menezes da USP, “não basta um museu *para* a Universidade; é preciso um museu que atinja toda a sociedade *pela* Universidade”. Nessa linha de análise a pesquisa tem caminhado, buscando identificar em quais espaços e momentos esse potencial tem ocorrido, de maneira a socializar imediata e eficazmente o conhecimento produzido, sobretudo no que se refere à extensão e à pesquisa acadêmica.

**Palavras-chave:** Museus universitários. Rede de museus. Museologia social. Porto Alegre. Memória coletiva. Imaginário urbano-social.

# MUSEOS UNIVERSITARIOS EN RED: DEL *ETHOS* AL *HABITUS* DE COMPARTIR EL CONOCIMIENTO CON LA SOCIEDAD

## Resumen

Este artículo parte de una investigación realizada en los acervos de los museos de la *Universidad Federal de Rio Grande do Sul* a fin de identificar las especificidades de cada institución museológica formada en la UFRGS y su relación efectiva con la sociedad. La metodología de campo adoptada es cualitativa, propia de los estudios de la memoria colectiva y el imaginario urbano-social, con aproximaciones a los conceptos de *ethos* académico y *habitus* de Pierre Bourdieu. Como *corpus* del análisis se utilizan tres espacios museales localizados en tres campos con temáticas, tipologías de los acervos y propósitos curatoriales distintos, aún cuando todas ellas son instituciones que integran -en forma solidaria- funciones científico-documentales, educacionales y culturales de la Universidad con el sello de la acción museal,

es decir, los principios de integración con la sociedad que los acoge y los produce. Como señala el profesor Ulpiano Bezerra de Menezes de la USP, "... no basta un museo *para* la Universidad, es preciso un museo que abarque a toda la sociedad por la Universidad". La investigación está encaminada en base a una línea de análisis que busca identificar en qué espacios y en qué momentos ese potencial ha tenido lugar, a fin de socializar inmediata y eficazmente el conocimiento producido, sobre todo en lo que se refiere a la extensión y la investigación académicas.

**Palabras clave:** Museos universitarios. Red de museos. Museología social. Porto Alegre. Memoria colectiva. Imaginario urbano-social.

## UNIVERSITY MUSEUMS NETWORK: FROM THE *ETHOS* TO THE *HABITUS* OF SHARING KNOWLEDGE WITH SOCIETY

### Abstract

This article stems from a research on the collections of the museums from the *Federal University of Rio Grande do Sul*, with a view to identifying the specificities of each museological institution created in the FURGS and its effective relationship with society. The field methodology adopted is qualitative, characteristic of the surveys on collective memory and urban-social imaginarium, approaching to the concepts of academic *ethos* and *habitus* of Pierre Bourdieu. As *corpus of analysis*, three museal spaces are used in three areas with different topics, typologies of collections and curatorial purposes, even though they are institutions that solidarily combine scientific-documentary, educational and cultural functions of the University with the seal of the museal action, that is to say, the principles of integration with the society that receives and produces them. As pointed out by Professor Ulpiano Bezerra de Menezes from the USP, "...a museum *for* the University is not enough, a museum created *by* the University encompassing the whole society is needed". The research is based on this line of analysis trying to identify the spaces and the moments in which that potential has taken place, in order to socialize immediately and effectively the knowledge produced, specially as regards academic extension and research.

**Key words:** University museums. Museum network. Social museology. Porto Alegre. Collective memory. Urban-social imaginarium.

## MUSEUS UNIVERSITÁRIOS EM REDE: DO *ETHOS* DE SABERES AO *HABITUS* DE COMPARTILHAR CONHECIMENTO COM A SOCIEDADE

Jeniffer Cuty  
UFRGS - Brasil

### A construção de uma rede de saberes e práticas culturais no âmbito acadêmico

Este paper se constrói a partir da experiência de pesquisa e extensão junto aos museus universitários que, em mais de vinte faculdades e institutos, compõem um significativo acervo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Esta escrita se caracteriza especialmente como um exercício de reflexão desse objeto e de suas faces voltadas à produção de conhecimento nesta importante universidade brasileira, a qual lista entre as três maiores do Brasil. Tomamos como *corpus* de análise o contexto das seguintes Instituições Museológicas da UFRGS: Museu de Paleontologia Professor Irajá Damiani Pinto, localizado no Instituto de Geociências, Campus do Vale, o qual abriga acervo de fósseis; o Centro de Memória do Esporte (CEME), que preserva objetos referentes à memória do esporte e da dança e está localizado no Campus Olímpico; e a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, localizada no Instituto de Artes, no Campus Central, que contém acervo de obras de arte em pintura, gravura, escultura, instalações e mídias digitais.

Cabe situar esta reflexão sobre os objetivos e as implicações do projeto Rede de Museus da UFRGS, o qual vem possibilitando esse contato com os acervos e as especificidades de cada Instituição Museológica encontradas nos quatro campi da Universidade. A Rede de Museus é um projeto que busca conhecer esses espaços museais, observando como se formam e se mantêm seus acervos, como se dá o trabalho de preservação e conservação, pesquisa e comunicação museológica nos espaços internos da Universidade. O projeto é coordenado pelo Museu da UFRGS e pelo Curso de Graduação em Museologia dessa Universidade, baseando-se na adesão voluntária dos museus/acervos da Universidade a esta rede. A rede tem como foco de mobilização fortalecer as ações de ensino, pesquisa e extensão próprias de cada espaço museal, viabilizando a interação entre os participantes, propiciando autonomia e visibilidade a esses museus/acervos dentro e fora da Universidade, seguindo o conceito de poder distribuído na articulação de políticas e de atuações científicas, sociais e culturais, conforme conceito de “nós interconectados” de Manuel Castells (1999). A rede está sendo operacionalizada através do mapeamento das Instituições Museológicas da UFRGS, seguindo critérios dispostos no Estatuto dos Museus (lei federal de 2009) e do Código de Ética do ICOM. Além disso, a rede deve promover o acesso à produção textual e outros documentos adequados para ampliar os processos de ação cultural e educativa e de comunicação dos acervos científicos/culturais da Universidade, internamente e nas suas interfaces com a sociedade. Outro projeto de pesquisa vinculado à Rede é denominado Museu Virtual da UFRGS, que foi planejado a fim de criar um ambiente de acesso e popularização desses acervos, visando construir um programa permanente de discussão acadêmica e divulgação da ciência

numa plataforma virtual interativa e colaborativa, voltada à inserção da universidade na sociedade. O uso de ferramentas de construção coletiva em web 2.0 é proposto a fim de agilizar e registrar a comunicação entre as instituições museológicas envolvidas com a Rede, assim como atingir estudantes do ensino fundamental e médio, aguçando a curiosidade e o gosto pela ciência, técnica, cultura e arte entre a comunidade escolar.

Como observa Cristina Bruno (1997) em suas reflexões sobre a museologia, o museu se constrói a partir do debate preservacionista. “É evidente que os museus trabalham com ‘fragmentos do patrimônio’ para ‘parcelas da sociedade’ (BRUNO, 1997, p.9). Sob a perspectiva do recorte de realidade, ainda mais no âmbito de áreas de conhecimento tão específicas e, por sua vez, restritas a especialistas, que a reflexão de museus universitários intramuros se justifica. É o princípio da pesquisa científica de buscar saber muito sobre uma pequeníssima parte altamente relevante em um universo do conhecimento que esses museus parecem se localizar. É ainda da prática docente com objetos de relevância científica, conhecidos, explorados em demandas de suas áreas e linhas de pesquisa que se formam acervos e museus, os quais nos dedicamos a observar, conhecer e analisar do ponto de vista da museologia e da formação de uma rede de museus, para, enfim, propor a sua abertura e interação social fora da Universidade, ou seja, na sociedade que a abriga.

O cotidiano de docência e pesquisa envolve o exercício constante de imersão e deslocamentos sobre os objetos estudados com o propósito de situar professores, pesquisadores e estudantes no interior de fenômeno por ele observado e que o compõe no seu *ethos* de sujeito do saber. A identificação de outros valores, sobretudo culturais, aos objetos inicialmente identificados como de valor científico, e sua aceitação como tal, pode ser vista como um momento dilacerante ao professor/pesquisador. Como categoria inicial de análise de acervos e museus universitários tomamos a ponderação sobre os processos de valoração de bens e objetos no sentido de incorporação consciente de valores culturais, históricos, sociais, antropológicos, pecuniários e de outras naturezas. Como hipótese de trabalho, temos que cientistas de áreas humanas parecem tomar esses outros valores como intrínsecos as suas práticas, ao passo que professores/pesquisadores oriundos das ciências exatas e da terra nos remetem à idéia de permanecerem no interior de seus laboratórios ou campos de pesquisa, desconhecendo os sentidos sociais e culturais adotados por seus objetos de estudo. Tendo em vista as múltiplas interfaces de áreas de conhecimento presentes na formação de artistas plásticos, por exemplo, pensamos que eles estão igualmente abertos a se mostrarem através de seus acervos, verem e serem vistos nas suas produções artísticas. Partimos, então, para a análise das instituições que abrigam acervos próprios da pesquisa em ciências voltadas ao conhecimento da terra, do corpo e das artes, para comprovar ou não nossas hipóteses.

### **O Museu da Paleontologia da UFRGS como espaço de experimentação social**

Se refletirmos o fascínio de crianças e adultos por animais pré-históricos e pelos cenários que os acolhiam, podemos rapidamente pensar que a ciência, ou as ciências, e os cientistas que estudam os tempos



paleontológicos, certamente estão atentos a esse interesse. Assim, consideramos que a Paleontologia já não se caracteriza como uma ciência hermética, pois não está mais restrita apenas aos seus especialistas. Seu objeto principal de estudo são os fósseis, e ela é considerada o ponto de ligação entre a biologia e a geologia, tendo em vista a guarda de material anteriormente orgânico em rochas. Não é difícil encontrar pessoas interessadas em paleontologia, mesmo sem pertencer à área. Esse pode ser um reflexo da curiosidade humana em saber de sua origem, mas pode também significar uma abertura dessa ciência à sociedade. Esta também não é uma área que se restringe aos fósseis, mas preocupa-se em estudar elementos geológicos, a fim de compreender a formação da Terra.

Segundo pesquisa realizada por estudantes de museologia com o tema dos museus da UFRGS, em princípio, eles tinham um imaginário quanto ao campo da paleontologia, que foi desconstruído no decorrer das visitas que fizeram junto ao Museu de Paleontologia da UFRGS. “Pensávamos que se tratava de um acervo muitíssimo frágil, que exigiria um tratamento museológico extremamente complexo”. Entretanto, este pensamento se desfez na primeira visita, quando, ao questionarem sobre as possibilidades de deterioração do acervo, os estudantes foram informados de que, como ele é formado em sua maioria por rochas, ele é resistente a quase todo tipo de ação, seja de agentes biológicos, da temperatura ou da luz. Na segunda visita, os estudantes foram informados que não é tão simples assim, pois algumas coleções exigem, sim, cuidados especiais que não estão acontecendo no momento no Museu da Paleontologia. Foi então que os estudantes avaliaram que a primeira conversa refletia a compreensão de que o museu se limitava à sala de exposições e não contemplava a totalidade das coleções que estão nos laboratórios e salas do Instituto de Geociências.

Em um tempo bem anterior – em Paleontologia usa-se o termo “Tempo Geológico” – muitos outros organismos da fauna e da flora, além de dinossauros, habitaram o planeta. A natureza se encarregou de preservar estes vestígios fossilizando-os, ou seja, petrificando sua matéria orgânica e permitindo que suas formas originais permanecessem intactas. Esse processo é bastante lento e complexo e acontece em menos de 1% das situações, sendo que, geralmente, somente as partes duras fossilizam, o que não impede que alguns polens e esporos fossilizem quando são envolvidos por algum material, âmbar por exemplo. O estudo desse fenômeno natural através de milhões de anos de história da Terra, fez com que os cientistas dividissem o tempo em períodos: Pré-Cambriano, Cambriano, Ordoviciano, Siluriano, Devoniano, Carbonífero, Permiano, Triássico (o dos dinossauros), Jurássico, Cretáceo, Paleógeno e Neógeno. Essa divisão está presente na exposição de longa duração do Museu de Paleontologia da UFRGS e torna bastante didática a visualização desses tempos e da própria perspectiva científica dessa área do conhecimento.

O Museu de Paleontologia Irajá Damiani Pinto consolidou-se após a exposição *Antes dos Dinossauros – A Evolução da Vida e o seu registro fóssil no Rio Grande do Sul*, realizada pelo Museu da UFRGS entre agosto de 2004 e abril de 2005 e que atraiu mais de 15 mil visitantes. Tal exposição deixou evidente o interesse e curiosidade do público pelo acervo paleontológico acumulado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul desde a década de 1940, quando o professor, que dá nome ao museu, iniciou os primeiros estudos na área, ainda nos porões da Faculdade de Direito. Desde então,

muitas gerações de professores e alunos têm estudado e aumentado este acervo que hoje abrange mais de 60.000 peças.

Do ponto de vista do *ethos* do cientista – biólogo ou geólogo – dedicado à pesquisa dos tempos e dos fósseis paleontológicos, os laboratórios são o melhor cenário para caracterizar essa cultura. Consideremos o ritual de coleta, higienização, seleção e classificação dos objetos oriundos do trabalho de campo. A análise comparativa e a tradição taxonômica, sobretudo das ciências biológicas, levam-nos a compreender a reserva dos pesquisadores à exposição dos objetos numa sala dedicada a isso (o Museu da Paleontologia) e mesmo a abertura da “reserva técnica”, ou seja, os laboratórios, a visitantes interessados. Assim, de um lado nos surpreendemos com a disposição dos pesquisadores em criar um excelente espaço para o Museu, com projeto museológico e museográfico exemplares, entretanto, compreendemos as reações adversas a esta nova categoria de valores assumida pelas coleções formadas, ao longo de muitos anos, pelos professores do Instituto de Geociências, Departamento de Paleontologia da UFRGS.

### **O Centro de Memória do Esporte como espaço de articulação institucional**

Se considerarmos, por outro lado, a figura do desportista e o contexto das ciências voltadas ao estudo do corpo, observamos que a interação e a cooperação são práticas possíveis no cotidiano acadêmico e profissional, apesar do forte sentido de competição que marca a formação nessa área. No chamado Campus Olímpico da UFRGS, na Escola Superior de Educação Física (ESEF), está situado o Centro de Memória do Esporte. O CEME, como é conhecido, foi criado em dezembro de 1996, pela então professora Dra. Janice Z. Mazo. Esta instituição museológica foi pensada para resgatar, reconstituir, preservar e divulgar a memória do esporte, da educação física, da dança e das lutas no Rio Grande do Sul e no país. O CEME possui convênio com importantes órgãos da administração federal, entre eles com o Ministério dos Esportes, que viabiliza ações e projetos de comunicação e educação junto ao seu acervo. Além disso, a pesquisa do acervo está marcada pelo intercâmbio com pesquisadores nacionais e internacionais. Com o intuito de promover a investigação sistemática, o CEME constitui-se em um espaço para o diálogo entre profissionais de diferentes disciplinas acadêmicas e orientações teóricas, que partilhem do interesse comum na história do esporte, da educação física, do lazer e da dança.

O contexto em que se insere o CEME é bastante particular. A Escola de Educação Física da UFRGS, criada em 1940, foi a primeira das 17 Escolas de Educação Física do Estado do Rio Grande do Sul e uma das primeiras Escolas civis do Brasil, tornando-se uma referência para as demais. Recentemente, a ESEF foi apontada pelo Instituto Nacional de Desenvolvimento do Desporto - INDESP como um Centro de Excelência Esportiva, fato que demonstra o reconhecimento do trabalho desenvolvido pela Escola ao longo de seus 60 anos de existência. Vale ressaltar, que o acervo histórico do CEME, que contempla documentos referentes a essa trajetória da ESEF, tem atendido alunos de mestrado e doutorado não somente da UFRGS, como também pesquisadores de outras universidades, inclusive, de países como Portugal, Espanha e Argentina, marcando assim a

sua conexão com outros contextos acadêmicos, sociais e culturais, não restringindo-se ao seu meio de origem.

O CEME apresenta-se como um local de recuperação e preservação de fontes documentais em forma escrita, oral e iconográfica, que são disponibilizadas aos pesquisadores e ao público em geral, como por exemplo, a escolas de 1º e 2º graus e escolinhas esportivas de diferentes clubes da cidade de Porto Alegre e do interior do Estado do Rio Grande do Sul. Em conversa com a estagiária e pesquisadora responsável pela catalogação e indexação do acervo, observa-se o orgulho de fazer parte de uma instituição tão “conectada” com as necessidades mais contemporâneas. Luciane Soares, bibliotecária por formação e mestrandia na ESEF, não esconde o seu entusiasmo com o centro de memória, entendendo que a formação de uma rede ligada à formação e educação da área do esporte está por eles proposta.

O acesso às informações geradas pelo CEME é uma preocupação e também sua grande meta, fato que se comprova pela inclusão de fotos do acervo no LUME<sup>1</sup>. Desde 1990, a Biblioteca da ESEF organiza o acervo histórico do CEME. O acervo composto por obras antigas e raras foi impulsionado com a aquisição de 130 livros de dança pertencentes ao professor João Luiz Rolla, que durante anos manteve uma das mais importantes escolas de balett clássico de Porto Alegre.

Hoje o CEME possui um acervo de aproximadamente 2500 livros, 30 coleções completas de periódicos nacionais e internacionais relacionados ao esporte, lazer, ginástica e dança. Além do acervo impresso, o Centro possui aproximadamente 80 filmes (super 8 e vídeos), 30 fitas cassete com entrevistas, 300 fotografias e um grande número de artefatos - troféus, medalhas, bandeiras, flâmulas, materiais esportivos, peças de vestuário, antigos equipamentos de laboratórios de fisiologia e bioquímica. Esses constituem, portanto, fontes de investigação científica na área e também de conexão deste espaço museal com outras instituições, de áreas distintas, que possam abrir diálogos com a pesquisa sobre o corpo.

### **A Pinacoteca como espaço de arte para artista (se) ver**

Tomamos ainda como objeto de reflexão a experiência de diagnóstico de estudantes de museologia junto à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS. Para os estudantes, a pesquisa junto à Pinacoteca levou em consideração duas dimensões da Preservação: a política (no âmbito da instituição e da Universidade) e a física (sobre a materialidade do acervo). Como pressuposto, foram considerados que se as políticas de preservação não forem claramente definidas e integradas entre os setores responsáveis pela instituição, não haverá um lugar adequado à manutenção física do acervo e, conseqüentemente, não haverá uma boa comunicação dele com a sociedade.

---

<sup>1</sup> LUME: repositório digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. “Os documentos digitais que integram as coleções podem conter texto, imagem, vídeo e áudio, e são, em sua maioria, de acesso livre. Em alguns casos, o acesso é restrito à comunidade da UFRGS.” Fonte: [www.lume.ufrgs.br](http://www.lume.ufrgs.br).

O problema central apontado nesse diagnóstico indica uma instituição com mais de 100 anos de existência e com graves atritos de administração desde sua origem - entradas e saídas da Universidade, em função de ter seu próprio regimento. Essa desestrutura histórica reflete na gestão atual da Pinacoteca, composta por três setores distintos - Acervo, Restauro e Galeria - mais um arquivo localizado em outro prédio. Essa desarticulação leva ainda a péssimas condições na edificação, nos bens culturais por ela salvaguardados e, sobretudo, a um diálogo anômalo com a comunidade extramuros do Instituto de Artes (IA).

Do ponto de vista da formação do acervo da Pinacoteca do IA, a aquisição das primeiras peças, ainda por iniciativa do então diretor Libindo Ferrás, foram encomendadas em 1910: as réplicas da Vênus de Milos e do Apolo de Belvedere, para servirem de modelos às aulas de desenho e escultura e que hoje estão localizadas no saguão de entrada do IA. A partir de 1939, o IBA (Instituto de Belas Artes) passou a receber obras premiadas pelo Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Também foram adquiridas peças do Salão Pan-Americano, que comemorou os 50 anos do IBA. Mais tarde, na década de 1970 foram incorporadas as obras premiadas no Salão de Artes Plásticas da UFRGS. Paralelamente às aquisições, este acervo continua crescendo, principalmente, pelas doações de professores e alunos que passaram pelo Instituto, e de artistas convidados. Seu acervo pode ser dividido em pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, fotografias e multimídia.

Nas entrevistas efetuadas pelos estudantes, verificou-se uma grande necessidade das coordenadoras da Pinacoteca em demonstrarem o trabalho que estava sendo feito em seus respectivos setores e sua comunicação à sociedade artística, especificamente. Conclui-se que a ênfase dada ao diálogo entre artistas para artistas, quase de forma exclusiva, impede, em certa medida, a criação de uma cultura de diálogo com outros olhares e mesmo com a formação de público crítico para o debate das artes visuais. Conforme análise de estudantes, a administração da Pinacoteca reflete a própria história do IA, marcadamente fragmentada, com uma gestão autônoma e que dificulta a integração dos setores e, conseqüentemente, a realização de projetos que objetivem uma reforma estrutural desta instituição museológica.

Revela-se, portanto, necessária uma comunicação mais profunda com a comunidade não artística, para que ela se sinta motivada a ajudar e manter as atividades proporcionadas pela Pinacoteca, como ocorreu nos anos 1940, quando da grande campanha dos “legionários do Instituto” para construção de uma nova sede, a atual. Se esse tipo de apropriação não existir na comunidade do entorno, educada por meios de educação patrimonial, seremos obrigados a conviver com uma arte distante, que só faz sentido para o artista, conforme observa Bourdieu:

A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la. O grau de competência artística de um agente é avaliado pelo grau de seu controle relativo ao conjunto dos instrumentos da apropriação da obra de arte, disponíveis em determinado momento de tempo. (BOURDIEU e DARBEL, 2003, p.71)

O ponto forte da Pinacoteca está centrado no projeto Total Presença (2008-2010), capitaneado pela coordenação do Acervo. Esse projeto objetiva não apenas a realização de uma exposição, de um catálogo digital de obras

nas suas técnicas específicas (pinturas, gravuras, esculturas, etc), mas o inventário dos objetos do acervo. Com esse trabalho de resgate e registro das obras, em catálogo e banco de dados, a função primordial do “museu” de preservar está cumprida. Neste caso, podemos avaliar que a dificuldade de abertura da Pinacoteca do IA para o público em geral, não-artista, através de suas exposições, pode ser minimizada se pensarmos na recuperação da informação promovida pelo projeto Total Presença, e pela figura do pesquisador das artes, que busca informações sobre artistas e obras relevantes no panorama local, nacional e internacional, e que pode tomar como referência os dados ali inseridos.

## Conclusão

O contato do projeto da Rede de Museus e dos estudantes de graduação em museologia da UFRGS com museus universitários distintos nas suas trajetórias e, sobretudo, nos seus *ethos* de formação e atuação, representa um grande passo na descoberta das nuances que configuram a identidade da grande instituição que os abriga, a Universidade. Cabe ressaltar a importância dos movimentos de articulação política para a realização do projeto de pesquisa e extensão da Rede, porém, vale analisar os deslocamentos de cada “investigador” em campo, em busca de informações, de sentidos dados àqueles objetos expostos ou guardados em armários antigos, algumas vezes nos próprios corredores das faculdades e dos institutos da UFRGS. Perceber o entusiasmo por objetos que contam a história deles, que é nossa também, e da cidade, e daquela área de conhecimento, já justifica o desafio de tornar próximo o distante e de se distanciar daquilo que é familiar, parafraseando Roberto DaMatta.

Se compreendermos que os sentidos sociais e culturais são intrínsecos ao fazer acadêmico, estamos abrindo caminho para a identificação de comunidades éticas e de redes de cooperação múltiplas que podem se interconectar e as quais independem de um recorte territorial ou de uma delimitação institucional. Cabe observar que quando nos referimos a uma comunidade científica estamos linkando o museu com outros semelhantes em sua missão e pesquisa, ao passo que falar em comunidade acadêmica, significaria pensar esse museu restrito ao âmbito da Universidade. Por comunidade ética entendemos aquela que pode ser formada, espontaneamente, por sujeitos ligados ou não à Universidade que se revelam comprometidos em pesquisar e acessar o museu na sua integridade, ou seja, cumprindo a tarefa primordial de preservação das coleções. A memória, por sua vez, segue nos indivíduos e não deslocada deles. É ela que nos possibilita comunicar nossas coleções, os objetos e nossas pesquisas. O espaço do museu está a serviço da relação sujeito-objeto, ambos se transformando mutuamente. É nesse espaço que vemos outros e nos vemos para nos avaliar. É nele também que podemos ser vistos para ser compreendidos e para superar pré-concepções de senso comum, aquelas que nos atraem às ciências, aos esportes e às artes, mas que, curiosamente ou não, podem nos manter distantes delas.

## REFERÊNCIAS:

- ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: Tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia e BELTRAO, Jane Felipe (org). *Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos*. Nova Letra, 2007. p.263-285.
- BOECHER, Claudia. *Notas de Entrevista*. UFRGS, 2010.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte da Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRITES, Blanca. *Notas de Entrevista*. IA/UFRGS, 2010.
- BRUNO, Cristina. *Museologia e Museus: princípios, problemas e métodos*. Cadernos de Sociomuseologia. ULHT: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias n.10, 1997.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Notas de Entrevista*. IA/UFRGS.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COIMBRA, João Carlos et al. *Antes dos Dinossauros: A Evolução da vida e o seu registro fóssil no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, Catálogo da exposição, 2004.
- FERNANDES, Aline; RICARDO, Cecília et al. *Plano de Preservação e Conservação: Museu de Paleontologia Professor Irajá Damiani Pinto*. Trabalho final da disciplina de Conservação e Preservação de Bens Culturais, ministrada pela profa. Jeniffer Cuty. Porto Alegre: FABICO, UFRGS, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- ICOM (Org.). *Diagnóstico de Conservação: Modelo Proposto para Avaliar as Necessidades do Gerenciamento Ambiental em Museus*. Disponível em: <[http://www.icom.org.br/Diagnostico\\_de\\_Conservacao\\_Modelo.pdf](http://www.icom.org.br/Diagnostico_de_Conservacao_Modelo.pdf)>. Acesso em: 10 maio 2010.
- MUSEU NACIONAL-UFRJ. *Dinos Virtuais: Exposição de Paleovertebrados*. Disponível em: <<http://www.latec.ufrj.br/dinosvirtuais/catalogo/index.html>>. Acesso em: 01 maio 2010.
- OLIVEIRA, João; CALLAPEZ, Pedro; DIAS, Emanuel. *Iniciação à Paleontologia e à História da Terra*. Disponível em: <<http://fossil.uc.pt/index.htm>>. Acesso em: 2 maio 2010.
- SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: PUCRS, 2003 (Tese de doutorado). Disponível em: <http://www.ciriosimon.pro.br/int/int.html>. Acesso em: 19 abr. 2010.
- UFRGS, INSTITUTO DE ARTES. Disponível em: [www.artes.ufrgs.br](http://www.artes.ufrgs.br). Acesso em: 12 abr. 2010.
- ZUCHETTI, Caroline; BARTZ, Gabriel, et al. *Plano de Preservação e Conservação: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo*. Trabalho final da disciplina de Conservação e Preservação de Bens Culturais, ministrada pela profa. Jeniffer Cuty. Porto Alegre: FABICO, UFRGS, 2010.

# MUSEU DE RUA, INCLUSÃO & HARMONIA SOCIAL REFLEXÕES EM TORNO DE UMA METODOLOGIA PARA MUSEUS COMUNITÁRIOS

**ANA MARIA DALLA ZEN**

Doutora em Comunicação, professora do curso de Museologia, Departamento de Ciências da Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

## Resumo

Reflete sobre a técnica dos museus de rua, exposições itinerantes realizadas ao ar livre, criadas e gerenciadas pela própria comunidade. Relata a experiência feita no bairro Lomba do Pinheiro, região de periferia de Porto Alegre, RS, dentro do Programa Lomba do Pinheiro, Memória, Informação e Cidadania. Analisa os fundamentos teóricos da Museologia Social, dos ecomuseus e museus comunitários como referência para criar condições de inclusão e harmonia social em comunidades carentes. Apresenta a tecnologia para registro das memórias pessoais e coletivas, a partir da utilização de materiais recicláveis. Sintetiza o processo proposto para que os sujeitos dialoguem com as recordações existentes em seus acervos pessoais, através das técnicas da história oral e análise documental.. Discute o papel das recriações, das lembranças e dos esquecimentos nas narrativas individuais. Avalia a contribuição da técnica para a recuperação da memória social, valorização da auto-estima pessoal e criação de um sentimento de pertença em relação ao território. Conclui que o resultado ultrapassou os objetivos iniciais no que se refere ao engajamento da comunidade na proposta. Destaca que o museu de rua é uma referência pedagógica de ação educativa em museus comunitários, ao incentivar a criatividade na expografia, nos materiais utilizados e nas formas de comunicação. E que ele se constitui em estratégia de inclusão e harmonia social, ao incitar o planejamento participativo e a integração entre os diferentes e complexos grupos sociais que constituem uma comunidade de periferia.

**Palavras – chave:** Museus de rua. Museus comunitários. Ação cultural em museus. Museus e mudança social.

## MUSEO DE LA CALLE: INCLUSIÓN Y ARMONÍA SOCIAL REFLEXIONES EN TORNO A UNA METODOLOGÍA PARA LOS MUSEOS COMUNITARIOS

En este documento se reflexiona sobre la técnica de los *museos de la calle* y las *exposiciones itinerantes* realizadas al aire libre, creadas y dirigidas por la propia comunidad. Se relata la experiencia realizada en el barrio *Lomba do Pinheiro*, región de la periferia de Porto Alegre, RS, dentro del *Programa Lomba do Pinheiro: Memoria, Información y Ciudadanía*. Se analizan los fundamentos teóricos de la museología social, los ecomuseos y los museos comunitarios como referentes para crear condiciones de inclusión y armonía social en comunidades carecientes. Se presenta asimismo una tecnología para el registro de la memoria personal y colectiva a partir de la utilización de materiales reciclables. Se sintetiza el proceso propuesto para que los sujetos puedan dialogar con los recuerdos existentes en sus acervos personales a través de técnicas de la historia oral y del análisis documental. Se debate el rol

de las recreaciones, las evocaciones y las omisiones de las narrativas individuales. Se avala la contribución de la técnica para la recuperación de la memoria social, valorizando la auto-estima personal y la creación de un sentimiento de pertenencia en relación al territorio. Se concluye que el resultado ha sobrepasado los objetivos iniciales en lo que se refiere al compromiso de la comunidad con la propuesta. Se destaca que el *museo de la calle* es una referencia pedagógica de acción educativa realizada desde los museos comunitarios para incentivar la creatividad a través de la expografía, los materiales utilizados y las formas de comunicación. Por lo tanto, al incitar el planeamiento participativo y la integración entre los diferentes y complejos grupos sociales de una comunidad de la periferia, el museo se convierte en estrategia para la inclusión y la armonía social.

**Palabras clave:** Museos de la calle. Museos comunitarios. Acción cultural en los museos. Museos y cambio social.

## STREET MUSEUM: SOCIAL INCLUSION AND SOCIAL HARMONY REFLECTIONS ON A METHODOLOGY FOR COMMUNITY MUSEUMS

### Abstract

This paper reflects on the techniques of *street museums* and *itinerant exhibitions* held in the open air, created and managed by the same community. It relates the experience in the neighborhood *Lomba do Pinheiro*, a peripheral region on the outskirts of Porto Alegre, RS, in the *Lomba do Pinheiro Program: Memory, Information and Citizenship*. It analyzes the theoretical foundations of social museology, ecomuseums and community museums as references to create conditions for inclusion and social harmony in needy communities. It presents a technology derived from the use of recyclable materials for documenting the personal and collective memories. Through oral and documentary analysis techniques, it summarizes the proposed processes for people to reflect upon their own personal memories. It discusses the role of recreations, describing and enriching individual narratives. It supports the contribution of the technique for the recovery of social memory, the value of individual self-esteem and the creation of the sense of belonging, associated with the territory. Referring to the community's commitment, it concludes that the outcome of the proposal has far exceeded the initial objectives. It highlights that the *street museum* is a pedagogical reference in educational activities within community museums, as it encourages creativity through expography, use of materials and ways of communication. By encouraging participatory planning and integration between the different and complex social groups that constitute a community on the outskirts, the museum becomes a strategic factor of inclusion and social harmony

**Key words:** street museums; community museums; cultural activities in museums; museums and social change.



# MUSEU DE RUA, INCLUSÃO E HARMONIA SOCIAL: REFLEXÕES EM TORNO DE UMA METODOLOGIA PARA MUSEUS COMUNITÁRIOS

PROFA. DRA. ANA MARIA DALLA ZEN<sup>1</sup>  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO, UFRGS, BRASIL

## 1 INTRODUÇÃO

Num bairro de periferia, universidade e museu comunitário se uniram para criar um programa de ação educativa e cultural que permitisse a participação de diferentes atores sociais, voltado à (re)criação da história local. Nada que exigisse soluções teórico-metodológicas muito rebuscadas, inflexíveis, mas, ao contrário, previa algo simples, fácil e, que valorizasse a auto-estima de cada um no planejamento coletivo de ações. Desse modo, cada pessoa poderia propor atividades que incentivassem a recuperação das lembranças dos habitantes das trinta e três vilas populares formadas na região. Há vinte anos, para obterem o direito básico de moradia, os habitantes foram arrojados e criativos o suficiente para solucionar o problema, através da invasão de terras devolutas e de áreas de preservação ambiental. Luta árdua e dolorosa, que representa a força dos excluídos em forjarem a ferro e fogo, entre lágrimas, lutas, dores e alegrias, lugares de convivência e de exercício mínimo de seus direitos mínimos de cidadania. Como deixar essas histórias caírem no esquecimento? Como ignorar essa maravilhosa narrativa de heróis anônimos que, com as suas próprias mãos, cavaram a terra, bateram estacas, e fizeram os seus ninhos? Essa foi, portanto, a justificativa que fez nascer o projeto dos museus de rua na Lomba do Pinheiro.

A universidade e o museu se uniram para dar a largada. Mas, apenas para dar o início, ao acreditarem, ambos, que a ação só poderia ter sucesso se fosse apoderada pelos moradores como algo deles. Sem deveres nem obrigações, mas com muito prazer e fruição na experimentação de novas e criativas formas de preservar lembranças, vivências, registros alegres a lembrar ou episódios dignos de esquecimento. Algo mais ou menos estruturado, mas nem tanto, que pudesse circular, reunir, provocar, integrar. Que levasse ao riso ou às lágrimas. Um projeto em que cada um se reconhecesse como ator social, responsável pelas coisas retiradas do baú das memórias, e livre para deixar outras no esquecimento. Surgiu assim a idéia de criar exposições, planejadas e executadas coletivamente, para circular em diferentes espaços, tanto do bairro quanto fora dele, como um meio de rememoração das vivências que os moradores considerassem importantes para ser reveladas, divulgadas, publicizadas. E, desse modo, nasceu um museu de percurso, destinado a envolver todo o bairro da Lomba do Pinheiro, suas vilas, associações, histórias, pessoas e lutas.

---

1 Reflexões em torno do trabalho realizado pelos alunos Márcia Vargas, David Kura Minuzzo, Daniela do Amaral da Silva, Aline Portella Fernandes, Manuela Garcia Moraes e Lucas Antonio Morates, supervisionados pela da Profa. Cláudia Feijó da Silva, Coordenadora do Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, RS, Brasil.

Este trabalho se constitui numa reflexão em torno da experiência, considerando-se o sucesso que se obteve com a iniciativa, hoje integrada às ações cotidianas do Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro. Através delas, o Museu se converteu num lugar de encontro, diálogo, apoio e incentivo para a comunidade. No âmbito acadêmico, significou a criação de um programa de extensão universitária em que os alunos vivenciam a experiência de uma ação coletiva de empoderamento político, educação patrimonial e inclusão social.

A proposta de museus a céu aberto não é nova, nem original. Em Porto Alegre, é utilizada desde a década de 1990, para reconstituir as histórias de ruas, instituições e parques históricos. Porém, ao que se sabe, é a primeira vez que se utiliza a técnica para contar a história da periferia da cidade, através das narrativas, lembranças e esquecimentos de seus moradores. E, especificamente, aplicada a um programa voltado à superação da desigualdade e exclusão de uma comunidade que luta para se inserir, enquanto cidadã, dentro da cidade da qual havia sido esquecida, apagada, ou, no mínimo, destinada ao esquecimento.

A Lomba do Pinheiro se destaca na história da cidade pelos movimentos populares, a partir da criação de associações comunitárias como estratégia para conquistas públicas de toda a ordem. Lutas por direitos básicos a uma sobrevivência digna, o que inclui, antes mesmo da moradia, o direito à água, luz e saneamento básico, à educação, à saúde, ao trabalho. Hoje, o Bairro é reconhecido pelo grau de mobilização política de seus moradores. Pessoas que vão às últimas conseqüências sempre que necessário. Histórias que se repetem de garra e de sofrimento, mesclados com momentos de risos e de alegria. Nesse contexto, o museu de rua, assim, é a ferramenta que o Museu Comunitário e a Universidade se utilizaram para registrar essa luta, tornando-a parte da cidade. Sair da periferia, para tornar-se o território de gente lutadora, que sabe o que quer e como chegar lá.

## **2 O MUSEU SANS MURS: A ANÁLISE DE UM PERCURSO**

O conceito de museu comunitário, nesse trabalho, se refere a uma instituição sem portas, nem janelas, nem muros. Trata-se de um espaço de tolerância, de inclusão e de acolhimento. E, em especial nas zonas periféricas, é o lugar onde a memória entrelaça passado, presente e futuro, numa trama indissolúvel de significados, que contribui para a valorização do ser, do estar, do viver em harmonia. É o ambiente em que as pessoas, embora em condições de sobrevivência limítrofes, sentem que há espaço para o sorriso, para a lembrança, para o compartilhamento de expectativas e sonhos de um futuro melhor. Priosti e De Varines (2007, p.65), destacam que o que se espera de um museu comunitário, é proteger e divulgar a memória de suas gentes, cuidar e comunicar o seu patrimônio, composto “não só coleções musealizáveis, mas, e prioritariamente, o patrimônio das relações cotidianas, a própria dinâmica da vida humana em interação com outras vidas, a diversidade cultural, a biodiversidade, ou seja, o patrimônio da biosfera que abriga todas essas relações”. É algo que se estende do espaço de um lar, ao quintal da família, ao quarteirão da vizinhança, e vai por aí a fora.

A comunidade local tem poucas chances de reconhecer-se em seu território. A maioria praticamente só transita por lá, indo e vindo do trabalho.

Ou fica em casa, à espera do emprego que não tem. Nesse contexto, o Museu, criado por exigência da própria comunidade, hoje se constitui num elo que une os diferentes grupos sociais, tornando-se o fiel guardião do rico patrimônio de cultura imaterial que vem se acumulando. De tudo aquilo que sai dos álbuns de fotografias, caixas de guardados, da memória, “para que possam compor com outros o patrimônio comum de uma comunidade inteira, compartilhando-o nos movimentos desse museu” (Op.cit, p.66).

Os museus de rua têm como função popularizar a idéia de museus, utilizando-se, para isso, da apropriação de espaços públicos. No caso da Lomba do Pinheiro, as ações foram feitas através do reaproveitamento de materiais recicláveis, portas, molduras de janelas, objetos, caixas de madeira, entre outros, convenientemente musealizados para se converterem em totens, utilizados para a montagem de exposições itinerantes. Para aprendizagem da técnica, foram oferecidas oficinas sobre a aplicabilidade de noções básicas de expografia, de conservação e preservação de documentos impressos, reunindo assim o percurso necessário para a constituição de um espaço para registro de memórias. Trata-se de uma espécie de metáfora do velho álbum de família, que permite guardar as lembranças pessoais, memórias, depoimentos, fotografias, matérias de jornais e, enfim, toda a sorte de materiais que pudessem ser processados e expostos em espaços abertos, a céu aberto.

Durante a oficina, foram apresentados os principais passos para a montagem de um museu de rua: escolha do material, preparação da base para suporte, organização, roteiro, noções de distribuição e aproveitamento do espaço, estética na organização dos documentos, entre outros. O objetivo foi instrumentalizar mais pessoas para repetir a experiência em outros locais, de modo a incentivar o maior número possível de moradores a participarem do processo. A oficina se converteu num recurso pedagógico de educação patrimonial, que, ao compor os museus de rua, integra escolas, associações comunitárias e outros locais públicos, voltado a incentivar o sentimento de pertença entre os moradores do bairro. A montagem é feita com o objetivo de promover a circulação da cultura em ambientes externos aos espaços de cultura tradicionais. A partir da qualidade de seus resultados, propõe-se a ampliar o público que se interessa pelos espaços musealizados. Além disso, incita as pessoas a registrarem suas próprias memórias, e, a partir delas, planejar e executar projetos próprios, representativos de sua rua, bairro, associação, etc. Os depoimentos orais têm lugar de destaque dentro deles e, como destaca Alberti (2004), recuperam a vivacidade dos documentos pessoais, plenos do entusiasmo, da empolgação e da alegria de quem conta a sua própria experiência. A narrativa, então, colore o passado com tons especiais, e faz do homem um sujeito único, alguém que realmente viveu aquilo que relata, e que, por isso, dá um tom singular e apaixonado às suas memórias.

O museu de rua, nesse sentido, registra vivências, emoções e sentimentos. E, ao fazer uso da história oral para as narrativas, considera as relações entre a memória pessoal com a memória coletiva. A relação entre lembrança e esquecimento, o processo seletivo que implica em apagamentos voluntários ou involuntários, o entrecruzamento de temporalidades distintas: o tempo lembrado e o tempo da lembrança, são elementos a serem considerados durante as entrevistas. As datas se confundem com passagens da vida. As emoções modificam os fatos ou os camuflam. Os depoimentos, longe de serem retratos fiéis de fatos ocorridos, são representações dos

sujeitos em relação às suas vivências, filtradas por suas emoções, subjetividades e memórias. São documentos dignos de confiança e respeito, não como registros fotográficos e fiéis de um acontecimento, mas por representarem os sujeitos em processo de construção de sua própria história.

Trata-se de uma perspectiva que se insere na extensão em ação, que, de acordo com Santos (2009), é o conhecimento se produz através da troca de saberes, do respeito e valorização das experiências e da criatividade dos sujeitos sociais que estão fora das academias. É o modo através do qual os sujeitos sociais apresentam soluções e indicam caminhos que, em sua maioria, passam despercebidos pela leitura acadêmica. E que, quando gestados em colaboração e em parceria, são enriquecidos pelas reflexões e conhecimentos produzidos pela universidade, numa via de duas mãos. Nesse sentido, as ações dos museus de rua têm como referencial o de patrimônio global, ou seja, como ressalta a autora, a cultura que se encontra dentro da própria na dinâmica da vida. Além disso, a metodologia permite a revisão dos métodos pesquisa, preservação e comunicação inerentes às ações acadêmicas. O compromisso social da universidade se converte num processo permanente e contínuo de ações voltadas à inclusão e mudança social, num movimento que articula o ensino de sala de aula, com experiências comunitárias, que provoca transformações, tanto dentro como fora de seus muros. A conexão entre o ensino e a pesquisa permite que se realize o compromisso da universidade com a sociedade, em especial nas universidades públicas e gratuitas do País, como é o caso da UFRGS, na busca de alternativas para reduzir os alarmantes índices de exclusão social que se tem que enfrentar. (DALLA ZEN, 2004). Seja utopia ou não, a universidade a serviço das classes populares é uma perspectiva que nos move, enquanto pesquisadores e alunos que se deixam embalar pelo slogan do Fórum Social Mundial, de que “outro mundo é possível”.

Ao analisar a presença da universidade na sociedade, Santos (1996) afirma que a ação acadêmica só sobreviverá se assumir uma condição de ativa protagonista no processo de transição paradigmática que a ciência atravessa hoje. E, caso se mantiver do lado da ciência tradicional, como hoje ocorre, poderá, em curto prazo, ser uma instituição do passado. Para sobreviver dentro da nova configuração mundial, a instituição teve que se adequar à nova realidade, através da atualização de seus processos de produção, disseminação e aplicação de conhecimentos. Há uma nova forma de racionalidade no ensino, na pesquisa e na extensão universitária, em que a ênfase nos conteúdos e métodos está aos poucos sendo substituída por considerações de caráter ético e social, em que está sendo criado um novo senso comum. O anterior foi extinto pela ciência tradicional. A universidade tem o papel de construir novas alternativas para inserção da subjetividade na construção do conhecimento. E, se a ciência moderna obteve um expressivo desenvolvimento científico a partir da eliminação do senso comum, ao mesmo tempo isso representou a expropriação da pessoa humana da capacidade de atuar no desvendamento do mundo e na construção de regras de vida:

Compete à universidade criar as condições para que a comunidade científica possa refletir nos pesados custos sociais que o seu enriquecimento pessoal e científico acarretou para as comunidades sociais bem mais amplas. A primeira condição consiste em promover o reconhecimento de outras formas de

saber e o confronto comunicativo entre elas. A universidade deve ser um ponto privilegiado de encontro entre saberes. A hegemonia da universidade deixa de residir no caráter único e exclusivo do saber que produz e transmite para passar a residir no caráter único e exclusivo da configuração de saberes que proporciona (SANTOS, 1996, p.224).

O museu de rua, se vincula a essa concepção de universidade, que busca ressignificar tanto a criação, como a divulgação e a aplicação do conhecimento, e a ampliação do conceito de patrimônio, relacionado ao surgimento de novos tipos de museus, como eco-museus, museus comunitários, museu de vizinhança, etc., abertos à comunidade. Assim, se permite o processamento de ações educativas e culturais fora dos espaços restritos dos museus, numa possibilidade que se abre para a realização de formas e metodologias de musealização mais inclusivas e democráticas.

A primeira exposição foi realizada no Recreio da Divisa, uma das 33 vilas populares do Bairro. Foram então reunidas as narrativas dos seus moradores sobre a história da vila, desde a invasão de terras, em 1985, a criação a vila, passando pela luta pela legalização de posse, expansão de rede de água e luz, até a atualidade. Para a sua abertura, o Museu e a comunidade decidiram convidar as maiores autoridades do governo do Estado, incluídos aí desde o governado até os comandos militares. E, diante da presença da maioria delas, presentes ou representadas, a comunidade sentiu quanto o museu de rua se constituiu num fato político, integrado às políticas públicas, estadual e municipal. Hugues de Varines ao visitar o Museu de Rua, em abril de 2010, manifestou o seu respeito ao fato de que a implementação da proposta não é nem do Museu, nem da Universidade, ou seja, não parte nem do Museu, nem da Universidade, e sim, brota do desejo e dos interesses da própria comunidade, ao contrário de algumas instituições congêneres, cujos projetos são feitos de fora para dentro, ou de cima para baixo.

O olhar do sujeito sobre si mesmo, está presente uma vez que a comunicação/diálogo ocorre entre atores que não renegam o direito às suas próprias falas, pensamentos e decisões, como nos ensinou Freire (1999). Ninguém melhor do que os moradores da comunidade para pensarem, planejarem e comunicarem aquilo que é, para eles, um elo entre o passado e o presente, num movimento de harmonia social em que estão sendo depuradas as raivas, solucionados os desentendimentos e minimizadas as decepções. Ao serem expostos, antigos problemas são vistos sob nova ótica. Nessa trajetória, cada pequena conquista é colorida com o distanciamento temporal, velhas rugas se tornam motivos de riso. Nesse processo, vai se construindo aos poucos o patrimônio imaterial daquelas pessoas que, finalmente, vão se reconhecendo como um grupo.

As narrativas dos moradores em relação à história da vila referem-se à luta pelas condições mínimas de sobrevivência. Considerando que a Vila Recreio da Divisa, como as 32 demais vilas criadas, são resultado de invasão de terras pertencentes a áreas de preservação ambiental, fica claro que a luta foi muito intensa. Pela ilegalidade inicial do ato, nunca puderam contar com o poder público para atender às reivindicações básicas de sobrevivência: moradia, água, luz, esgoto, postos de saúde e escolas.

Desse modo, as lembranças que rememoram através de fotografias, matérias de jornais, e outros documentos, se vinculam a cada passo, a cada conquista, feita a ferro e fogo:

*Eu morava aqui na parada 16 em frente a madeireira, que naquela época era pequenininha, eu era fiscal da carris naquela época. Eu cheguei em casa num domingo e aí tava dando o jogo do Inter, né?! E naquela época não tinha essa avenida do lado de cá, era só do lado de lá, essa aqui não existia, aí... estava eu, meu rapaz naquela época hoje é um homem...aí eu disse:- ô Geovani vamo invadir ali...*

*- Aí ele disse: Tá louco pai?! Com é que nós vamos invadir?*

*- E naquela época na frente ali um muro de pedras, do tempo dos escravos ali, muros grande, longe...comprei um monte de eucalipto, aí fizemos um quentão, vinho...aí chamei uns 10 guri mais ou menos, já tinha o muro na frente. Aí descemos... o meu terreno naquela época ele entrava a comunidade ali, que tem um orelhão, descia até a terceira rua lá embaixo e vinha até aqui onde tem uma árvore ali...quem é do interior conhece...açoita cavalo é o nome daquela árvore ali...então o meu terreno ai dali até lá embaixo...E aí foi ficando e eu fui ficando aí...aí daqui a pouco eu me mudei pra cá,fiz uma casinha de compensado ali, botei umas telha em cima, botei uns paus por cima das telha, me mudei de lá que morava com as criança...e aí foi transcorrendo né?! E aí veio mais gente. Vinha algum invasor na minha invasão que era fechado lá embaixo, naquela época eu meio ignorante ia lá dava uns tiro, botava pra correr aí depois fiquei pensando: o que eu quero com esse monte... Nunca vou usar aí me acomodei no meu cantinho ali. E aí é o nome mesmo: Mangue Seco, que é o nome anterior ao Recreio da Divisa, tava dando a novela Tieta do Agreste, na novela tinha uma cidadezinha, um vilarejo que era mangue seco, aí depois com o passar dos tempos passou para Recreio da Divisa (depoimento de um morador, 26/09/2009)*

Conseguido o terreno e erguida a casa, faltavam água e luz:

*No começo não se tinha nem água. Havia só um caminhão que trazia água de madrugada. [...] a gente fazia uma fila de gente com caneca, com balde, com garrafa, com bacia, aí vinha o caminhão pipa, aí vinha 3-4 vezes por semana [...] mas era aquela confusão sempre. Então um dia um dia a gente pensou em pegar a água do lado de lá, sabe?! [...]a gente cavou um buracão aqui e um buracão do lado de lá, e, por baixo do asfalto, a gente partiu um cano com uma marreta, um marretão[...] . No primeiro dia ele deu numa pedra e saiu, furou o asfalto e daí vão fazer o que? Puxar? Não tem como [...] a gente bateu nele pra amassar, aí ta de novo, vá bater, vá bater, até sair no outro lado de lá,. Lá tinha cano, do lado de cá não tinha e [...] Bah! Vocês não podem fazer isso... Tá, mas nós queremos água (S.Sérgio, depoimento prestado em 26/09/2009.*

A luz só veio através de “gatos”, ligações clandestinas que até hoje cruzam a vila. Quanto à idéia de contar a história da vila Recreio da Divisa

sob a forma de um museu de rua, há manifestações que apóiam a iniciativa, como a da D. Zailde:

*Ele veio para consolidar uma história, que serve tanto para as pessoas que vivenciaram todo o processo, quanto as que não conheciam, porque são mais novas ou chegaram aqui depois. Eu sempre pensei em escrever essa história, só que no papel, para que não fosse esquecida. Mas aí então veio a idéia da Cláudia, que é a nossa historiadora aqui da Lomba do Pinheiro, então tudo começou com os recortes e com as memórias das pessoas. É muito diferente uma história contada por aqueles que fizeram do que se alguém viesse de fora e dissesse coisas que não presenciou [ . . . ] Eu não acho que ele é um museu, mas uma a própria história da vida das pessoas daqui. É um livro aberto a que todos têm acesso, tenham vivido as histórias ou não. Acho ainda mais importante que as pessoas olham as fotografias e se reconhecem dentro do processo de contar. Os moradores contam a sua própria vida, colocam aqui todo o que eles passaram, numa luta que ninguém sabe. Só nós, que sofremos é que podemos contar o que passamos. E temos muitas histórias tristes, coisas que não lutamos mas não conseguimos. Mas temos também a história de muitas realizações que não podem ser esquecidas [...] Hoje nós temos uma forma diferente para contar a história. Cada um que passa por aqui critica, se reconhece naquilo que é contado. E muita gente não aceita, não! Dizem que não foi bem assim, e contam da sua maneira, tudo de novo[...] (Zailde, depoimento prestado em 23 de junho de 2010).*

Outro morador diz que “o museu de rua permitiu uma nova maneira de ver a comunidade, despertando a curiosidade e aproximando as pessoas. A gente dá mais valor à nossa comunidade do Recreio da Divisa, tem mais amor por ela”.

Porém nem tudo são flores. Embora o museu de rua tenha sido criado para representar a comunidade, o conflito de interesses e a briga entre as lideranças comunitárias se fazem sentir a todo o momento. Num bairro composto por lutas constantes, que se tornou referência mundial na aplicação da idéia de orçamento participativo, harmonia social não é sinônimo de consenso, mas sim de criação de um espaço de diálogo, democrático, onde as diferenças possam ser expressas, sem causar maiores conflitos, como na manifestação abaixo:

*Acho a idéia válida, mas tenho certeza que falta divulgação, somente as lideranças ficam sabendo, a comunidade pouco conhece. Inverdades ditas por pseudo-lideranças atrapalham. Além disso, debaixo da chuva, deveria ter mais cuidado (morador, depoimento prestado em 23/06/2010).*

Há depoimentos que poderiam ser entendidos como um fracasso da iniciativa:

*Lamentavelmente, nada mudou com o Museu de Rua. O comodismo, a falta de pessoas para assumirem uma atuação mais decisiva, continua a mesma. Pseudo-lideranças ajudam a não haver um crescimento do museu (morador, depoimento prestado em 23/6/2010).*

Outros aprovam e avaliam a possibilidade de mudanças futuras:

*Mas o valor informativo do museu é imenso. Contar a nossa história contada por nós mesmos é muito importante. Cada vila narra a sua existência, e ao juntarmos tudo, vemos o quanto somos importantes, ao menos achamos (Moradora, depoimento prestado em 23/6/2010)*

*Ele poderá contribuir mais quando for mais difundido nas comunidades. Sua atuação deve ser mais intensa. Comparar fotos, locais, ruas, moradias e pessoas. Ter como mote: ontem era assim hoje, olha como estamos. Tem diferença? Para que isso aconteça, as lideranças de todas as comunidades devem ouvir, catalogar as suas experiências, unir essas informações. E, a partir disso, montar um quadro realista e atual da história da Lomba do Pinheiro (Morador, depoimento prestado em 23/6/2010).*

E assim vai indo. Há registros da conquista da primeira creche, do posto de saúde que nunca funciona, das mobilizações políticas para eleição de vereadores do bairro. Se há consenso, ele se refere ao desejo que a imagem do bairro seja mudada. Que ele deixe de ser visto como um espaço de exclusão, pobreza e drogas, para mostrar a sua verdadeira cara, que é a de uma comunidade que luta por si mesma, porque ninguém mais poderia fazê-lo, usando como arma o poder de mobilização pública e de luta. Entre os resultados, está a própria criação do Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro, com o objetivo de recuperar essa história e valorizar a relação entre o homem e o seu território, tão duramente conquistado.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada um vê de uma maneira, cria a sua representação própria em torno da experiência. Alguns discutem e querem reformular tudo. Outros, dizem que não foi bem assim, e tratam de recontar à sua maneira aquilo que fora registrado. Porém, em que pese a diferença de opiniões, a maioria está convicta de que os museus de rua precisam se espalhar por todas as vilas. Cada uma quer, à sua maneira, contar as histórias de lutas, sucessos e fracassos, esperanças e desesperanças, sonhos e pesadelos. E, ao final, criar um museu de percurso, que reúna, como se fossem peça de um jogo de dominó, cada uma das propostas, com a singularidade, representação e criação da vila que a compôs. Dentro desse quadro, a metodologia dos museus de rua, transposta para grupos em permanente conflito e luta pela sobrevivência cotidiana, buscando atingir as mínimas condições de dignidade de vida humana, deu certo. Não como algo acabado, completo, finito, mas como uma porta que se abre para um museu que, sendo comunitário, não tem portas nem janelas.

O processo dialógico, as reflexões e a construção de possibilidades de soluções coletivas, criaram novos modos de relacionamento entre patrimônio e vida cotidiana, concretizados através da geração de movimentos sociais harmônicos, sincrônicos, sinfônicos e sinérgicos entre os sujeitos. As reflexões, os diálogos e as discussões que antecedem o evento, fazem com que os atores sociais estabeleçam novas pontes entre a vida que se faz do dia-a-dia, onde a memória se transforma numa estratégia de valorização de



cada um em relação aos saberes e fazeres locais. É fácil perceber, entre os resultados até aqui obtidos, que as pessoas aos poucos vão se reconhecendo como elos que conectam uma complexa trama social, que é tecida coletivamente, a fim de compor uma vida melhor no presente e projetar um futuro mais digno. Se tivéssemos que sintetizar os reflexos do museu de rua na Lomba do Pinheiro em algumas expressões, essas seriam: empoderamento, tomada de consciência individual e social, elevação da auto-estima individual e social a partir da utilização das memórias individuais e coletivas na (re)construção da história do bairro.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena.(2004). **Ouvir Contar**. Textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV Editora.

DALLA ZEN, Ana Maria (2004). **A voz dos ausentes na terra do nada: a ação cultural como estratégia de religação do homem à natureza**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação/ECA/USP. Tese de doutorado em Comunicação).

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação**. Trad. Rosisca Dardi de Oliveira. 8.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. Disponível em:

[www.bonato.kitl.net/extensao\\_ou\\_comunicao](http://www.bonato.kitl.net/extensao_ou_comunicao). (Acedido em 1 de agosto de 2010).

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido** (1999) . 26..ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PRIOSTI, Odalice Miranda; DE VARINE, Hugues (2007). O novo museu das gentes brasileiras: criação, reconhecimento e sustentabilidade dos processos museológicos comunitários. **Cadernos de Museologia**.Lisboa: Universidade Lusófona, n. 28.

Disponível em:  
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/47>.  
Data de acesso: 20 de maio de 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1996) **Pela mão de Alice** : o social e o político na pós-modernidade. 2.ed. São Paulo : Cortez.

SANTOS, Maria Célia. **Museus e educação**: conceitos e métodos. Documento eletrônico (2009). Disponível em:  
[http://www.rem.org.br/download/MUSEU\\_E\\_EDUCACAO\\_2.pdf](http://www.rem.org.br/download/MUSEU_E_EDUCACAO_2.pdf). (Acedido em 20 de julho de 2009).

# CAMINHOS DOS MUSEUS: PESQUISA E DIVULGAÇÃO DO CONHECIMENTO MUSEAL NO RIO GRANDE DO SUL

**Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen**

Doutora em Comunicação, Professora Associada, Departamento de Ciências da Informação, FABICO/UFRGS

**Lucas Antonio Morates e Thiago Silva de Araújo**

Alunos do curso de Museologia, UFRGS, Brasil, bolsistas de pesquisa

## Resumo

Investigação realizada a fim de organizar um diagnóstico confiável das instituições museais do Rio Grande do Sul, em consonância com a redefinição de políticas públicas do País para a área da cultura. A abordagem é de caráter quanti-qualitativo, do tipo descritivo, a fim de delinear e analisar as características principais das instituições museológicas. Tem como objetivo reunir subsídios teórico-metodológicos para a montagem de um roteiro crítico dos museus do RS, a ser disponibilizado *on-line* que sirva de referência para a definição de políticas públicas de cultura para os municípios e estado do RS. Destaca que o *blog* surgiu como uma estratégia para transpor obstáculos físicos do conhecimento, propondo a difusão, a pesquisa e a produção científica sobre os museus. Conclui que, ao reunir em um mesmo local a produção científica produzida no estado e no País sobre os museus gaúchos, permite que o acesso ao conhecimento sobre os museus do RS fica mais acessível aos pesquisadores, alunos e demais interessados.

**Palavras-Chave:** Museus do Rio Grande do Sul. Cadastro Nacional de Museus. Museologia.

# LOS CAMINOS DE LOS MUSEOS: INVESTIGACIÓN Y DIVULGACIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSEAL EN RIO GRANDE DO SUL

## Resumen

La investigación está realizada con el fin de organizar un diagnóstico confiable de las instituciones museales de Rio Grande do Sul, en consonancia con la redefinición de las políticas públicas del país en el área cultural. A efectos de delinear y analizar las características principales de las instituciones museológicas, se optó por un abordaje de carácter cuantitativo-cualitativo y descriptivo, cuyo propósito es reunir aportes teórico-metodológicos para el montaje de un itinerario crítico de los museos de la región. El mismo se encuentra disponible *on line* para que sirva de referencia en la definición de las políticas culturales de los municipios y del Estado de RS. Se destaca que el *blog* surgió como una estrategia destinada a franquear los obstáculos físicos en el conocimiento de la difusión, la investigación y la producción científica de los museos. En conclusión, el hecho de reunir dicho material

científico sobre los museos *gaúchos* de RS en el Estado y en el país de origen facilita el acceso a su conocimiento y estudio por parte de investigadores, alumnos y demás interesados.

**Palabras clave:** Museos de *Río Grande do Sul*. Registro Nacional de Museos. Museología.

## THE MUSEUM ROADS, RESEARCH AND DISSEMINATION OF MUSEAL KNOWLEDGE IN RIO GRANDE DO SUL

### Abstract

Research undertaken to organize a reliable diagnosis of museum institutions in Rio Grande do Sul, in agreement with the redefinition of the country's public policies within the cultural field. This approach is quantitative, qualitative and descriptive in order to outline and analyze the main features of museum institutions. It aims to bring together theoretical and methodological supports for setting up a critical route of museums in the State of Rio Grande do Sul, to be posted on-line as a reference for the definition of new cultural policies. It highlights that blogs had emerged as a strategy to tackle physical barriers for knowledge on dissemination, research and scientific museums production. It concludes that by bringing together in the same place the scientific production from the RS State *gaúcho* museums as well as from the whole country, will allow a better access to researchers, students and anybody else concerned with museum institutions.

**Key words:** Museums in Rio Grande do Sul. Museum National Register. Museology.

# CAMINHOS DOS MUSEUS: Pesquisa e divulgação do conhecimento museal no Rio Grande do Sul

**Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen**

Doutora em Comunicação, Professora Associada, Departamento de Ciências da Informação, FABICO/UFRGS

**Lucas Antonio Morates e Thiago Silva de Araújo**

Alunos do curso de Museologia, UFRGS, Brasil, bolsistas de pesquisa

## 1 INTRODUÇÃO

Os museus têm se transformado profundamente desde sua criação, refletindo as mudanças históricas. Embora existam diferentes maneiras de definir os museus, todas concordam com a definição abrangente estabelecida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) de que se tratam de instituições de interesse público com a finalidade de conservar, estudar, expor e valorizar os testemunhos materiais do homem e de seu ambiente, para educação e lazer da sociedade. Partindo dessa definição, são considerados museus desde aquários, jardins zoológicos e botânicos, sítios e monumentos naturais e arqueológicos, centros de ciência e cultura que abrigam acervos, galerias de arte, exposições não comerciais, até outras tantas. (BITTER, 2009). Diante das transformações que a Museologia vem sofrendo na contemporaneidade, no início de 2009 o Brasil passou por uma significativa reestruturação na área museológica, com a entrada em vigor do Estatuto de Museus. Trata-se de um documento legal que definiu regras para preservação, conservação e restauração dos acervos museológicos. E, no mesmo ano, foi criado Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia vinculada ao Ministério da Cultura. Assim, está devidamente implementada a estrutura que coordena a Política Nacional de Museus, instituída em 2003, com o objetivo de promover a “[...] valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania [...]” (SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS, 2008, documento eletrônico), através da implementação de políticas públicas de integração, democratização e desenvolvimento das instituições museológicas do Brasil.

Dentre os primeiros instrumentos para atingir tal objetivo, foi criado o “Cadastro Nacional de Museus”, que se propõe a valorizar cada uma das instituições, através do fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos, bem como uma política de capacitação de recursos humanos. E, a partir dessas medidas, pretende aumentar e qualificar a visitação a esses locais. Trata-se de um sistema permanente de acompanhamento e avaliação das ações realizadas, concretizado através de um diagnóstico das instituições museológicas do País implantada pelo IBRAM.

Por sua vez, o currículo do curso de graduação em Museologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, enfatiza entre suas diretrizes, a necessidade de uma contínua inserção dos alunos em seu futuro campo de trabalho, através de atividades de pesquisa e de extensão universitária, bem como produzir um conhecimento próprio da Museologia no Estado (UFRGS, 2009, doc. eletrônico). Institucionalmente, o curso desde a sua criação, vem atuando em parceria com o DEMU/IPHAN (atualmente IBRAM) e com o

Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul - SEM/RS<sup>1</sup>.

Desse modo, o Projeto Caminho dos Museus se constitui numa iniciativa de atuação conjunta, que permite a imediata inserção do corpo docente e discente do curso numa investigação, que estabelecerá uma conexão mais efetiva com as instituições museais do Estado do Rio Grande do Sul.

Dados do último levantamento realizado pelo Sistema Brasileiro de Museus (IBRAM, 2010, doc. eletrônico), indicam que o Rio Grande do Sul é o segundo estado com maior número de museus, das mais diversas tipologias., com um total de 365 museus cadastrados no Sistema Estadual de Museus, da Secretaria de Estado da Cultura. Porém, o próprio IBRAM e SEM/RS consideram que os dados disponíveis são incompletos e não refletem a realidade das instituições no RS. Trata-se de um conjunto de informações obtidas através do envio de relatórios de cunho formal e burocrático, sem que representem uma efetiva análise dos dados da realidade local, o que compromete a sua fidedignidade. .

## 2 O PROJETO

A idéia de realizar a investigação surgiu como atividade prática da disciplina de Tópicos em Documentação Museológica em 2009, com o objetivo de situar de forma crítica o surgimento dos museus no RS, relacionando os processos de criação, caracterização, função e objetivos de cada instituição aos contextos históricos, políticos e sociais, ao que se referem cada uma das instituições; bem como analisar as especificidades dos museus, seus acervos e serviços a fim compor uma trama teórico-metodológica que os explique dentro do panorama da Nova Museologia<sup>2</sup>, da Política Nacional de Cultura, do Plano Nacional dos Museus e do Sistema Estadual de Museus do RS. Além disso, procurava refletir sobre a oportunidade de criação de um campo de conhecimento próprio em torno do movimento museal no RS visando as 166 instituições elencadas, porém não cadastradas no sistema. Além dos objetivos previstos pela própria pesquisa, ela poderá contribuir, de forma indireta, para que as comunidades atingidas passem a reconhecer a importância e a necessidade de profissionais museólogos atuando nos diferentes municípios do RS.

Desse modo, este projeto foi planejado a fim de qualificar a implementação da Política Nacional dos Museus no RS, através da realização de um levantamento das instituições museológicas, que ainda não fazem parte do cadastro do Sistema Nacional de Museus. Esse cadastro possibilitou não somente o diagnóstico quantitativo das instituições museológicas existentes no Estado, mas também permitiu/permite o planejamento de ações mais concretas, de acordo com as perspectivas teóricas do campo da Museologia contemporânea. Para a qualificação do

<sup>1</sup> A criação do Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul (SEM/RS) se efetivou através do Decreto nº 33.791, de 21 de janeiro de 1991. O Sistema é composto por sete regiões museológicas, baseadas numa divisão geográfica do Estado, onde cada região possui um coordenador.

<sup>2</sup> A nova museologia, paradigma dos anos 80, coabita agora com as novas teorias e as novas práticas, onde estas já foram legitimadas como linhas conceituais e metodológicas de trabalho museal. A museologia é hoje definida como o campo de conhecimento consagrado ao estudo do Museu e de suas relações com o real, o que implica numa síntese entre a teoria e a prática. E o Museu é percebido como um fenômeno social, capaz de ações não somente na esfera da preservação da cultura, mas igualmente como gerador de conhecimentos, influenciando, de forma positiva, o desenvolvimento social. (SOARES).

projeto, fez-se necessária a capacitação dos integrantes com uma oficina ministrada diretamente por profissionais ligados ao IBRAM, realizada em Pelotas, RS, por técnicos do Instituto.

O ingresso na sociedade em rede, descrita por Castells (1999), cuja tendência histórica da contemporaneidade é que as funções e os processos dominantes na era da informação estão cada vez mais organizados em torno de redes. Redes constituem a nova morfologia social de nossa sociedade e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura. Tudo isso porque elas são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós, desde que consigam se comunicar dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação (por exemplo, valores ou objetos de desempenho). Nesse contexto, a rede torna-se um instrumento apropriado para a economia atual, voltada para a inovação, globalização e concentração descentralizada; para o trabalho, trabalhadores e empresas voltadas para a flexibilidade e adaptabilidade; para uma cultura de desconstrução e reconstrução contínuas; para uma política destinada ao processamento instantâneo de novos valores; e para uma organização social que vise a suplantação do espaço e invalidação do tempo. Tendo em vista esse paradigma o projeto se constitui de forma tal, que vise a inserção de todas as instituições museológicas sob uma ótica ampla e ao mesmo tempo detalhada.

Pelas suas características e objetivos, a pesquisa foi realizada numa abordagem quantitativa, com a proposta de efetuar uma pesquisa pontual e aprofundada dos sujeitos. Todavia, no decorrer de sua implementação, assumiu um caráter também qualitativo, ao buscar depoimentos locais, próprios de cada instituição, que forneçam subsídios à formalização de propostas que venham adequar os museus à Nova Museologia. No que se refere ao tipo de pesquisa, tem um caráter descritivo, na medida em que parte dos dados coletados para delinear e analisar as características principais das instituições estudadas, relacionando as diversidades locais com a Política Nacional dos Museus.

Grande parte dos dados foi coletada através de questionário específico para cadastro dos museus junto ao IBRAM. Além disso, foram incluídas informações de caráter subjetivo, enviadas por e-mail, interpretadas à luz da técnica de análise documental. Para agilizar o processo, em algumas situações, ao invés do preenchimento *on-line* do formulário, optou-se pela visita a determinadas instituições, a fim de que os pesquisadores pudessem assessorar o preenchimento *in loco*, uma vez que há detalhes técnicos que nem todas as pessoas que atuam nas instituições estariam capacitadas a informar.

Quanto à análise documental, teve como base o “Guia dos Museus do Rio Grande do Sul”, publicado pelo SEM/RS e o livro “Museus do Rio Grande do Sul”<sup>3</sup>. Constituinte de uma investigação profunda em teses, dissertações, artigos, jornais, sites e ferramentas de busca da Internet a fim de agilizar a procura de novas instituições museológicas que ainda não

---

<sup>3</sup> MEDINA, Aroldo; BUENO, Gilnei (Org.). Museus do Rio Grande do Sul. 3. ed. Porto Alegre: Cia. Das Idéias, 2000.

possuíssem cadastro, e tivessem perfil museológico adequado. No decorrer da investigação, verificou-se que grande parcela dos museus ainda se encontrava sem qualquer amparo formal, sendo organizados e geridos por pessoas interessadas na área, mas por iniciativa privada, sem qualquer amparo institucional. Há casos também de instituições que, embora se autodenominem museus, não o são à luz da legislação em vigor: algumas são apenas exposições, outras não mantêm qualquer processo de preservação ou de documentação de seus acervos, e, ainda, há também aquelas que não são abertas ao público. Outro ponto apurado foi a desatualização de dados reunidos pelo SEM/RS, como, por exemplo, museus fechados, o que dificultou bastante a coleta dos dados .

Ao longo do processo, foram estabelecidas parcerias com Universidades e Sistemas Municipais de Museus. Isso possibilitou que se construísse uma diversificada e atuante teia de colaboradores, que realizam esforços visando à valorização e a preservação do patrimônio sob proteção dos museus. Tal parceria favoreceu o andamento da investigação, uma vez que os parceiros, ao conhecerem melhor a realidade local, orientaram ou reformularam as ações programadas. Desse modo, as parcerias permitiram que se lançasse um olhar museológico mais acurado, com uma perspectiva mais aproximada da realidade. Tendo em vista que a investigação contempla todo o território do Estado, subdividido pelo SEM/RS em sete regiões museológicas, as parcerias permitiram que fossem atendidas todas elas, uma vez que o deslocamento para municípios mais distantes é praticamente inviável para a equipe de pesquisa.

### **3 O BLOG**

Com a crescente e sofisticada expansão das tecnologias da informação e comunicação, é oportuno analisar os vários tipos de ações que os museus podem desencadear através das infovias, em especial da Internet. De acordo com Castells (1999), estamos hoje vivendo uma mutação de nossa "cultura material" pelos mecanismos de um novo paradigma tecnológico que se organiza em torno da tecnologia da informação. As transformações tecnológicas expandiram-se exponencialmente, em função de sua capacidade de criar uma interface entre campos tecnológicos mediante uma linguagem digital comum, na qual a informação é gerada, armazenada, recuperada, processada e transmitida. Assim, vivemos num mundo que se tornou digital, e, dentro dele, o aluno de Museologia se vê obrigado a vivenciar essa migração.

Segundo o autor, trata-se de um momento de transição tão importante quanto o foi a revolução industrial do século XVIII, que provocou padrões de descontinuidade nas bases materiais da economia, sociedade e cultura. Trata-se de uma revolução calcada nas tecnologias da informação, processamento e comunicação, que trouxeram consigo novas e inusitadas formas de sociabilidades, que um aluno de Museologia tem que entender, para poder atuar dentro de uma configuração complexa, mutável e imaterial.

O que caracteriza esse movimento não é a centralidade de conhecimentos e informação, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para geração de conhecimentos e de dispositivos e de processamento/comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre a inovação e seu uso. Os usos das novas tecnologias passaram por três estágios: a automação de tarefas, as experiências de usos

e a reconfiguração das aplicações. Nos dois primeiros estágios, o progresso da inovação tecnológica baseou-se em aprender *usando*. No terceiro estágio, os usuários aprenderam a tecnologia *fazendo*, o que acabou resultando na reconfiguração das redes e na descoberta de novas aplicações. O ciclo de realimentação entre a introdução de uma nova tecnologia, seus usos e seus desenvolvimentos em novos domínios torna-se muito mais rápido ao novo paradigma tecnológico. Consequentemente, a difusão da tecnologia amplifica seu poder de forma infinita, na medida em que os usuários dela se apropriam e a redefinem. Dessa forma, os usuários assumiram o controle da tecnologia como no caso da Internet. Pela primeira vez na história, a mente humana é uma força direta de produção, não apenas um elemento decisivo no sistema produtivo (A Sociedade....., doc.eletrônico, 2010).

A criação do *blog* (<http://caminhosdosmuseus.wordpress.com>) surgiu como uma iniciativa clara de transpor obstáculos físicos do conhecimento, propondo a difusão, a pesquisa e a produção literária científica sobre os museus do Rio Grande do Sul, possibilitando uma maior visibilidade para os mesmos. A idéia de reunir em um mesmo local a produção científica produzida no estado e no País sobre os museus gaúchos, possibilitara que tanto como estudantes, pesquisadores e profissionais das áreas afins consigam obter uma grande quantidade de artigos, notícias, monografias, dissertações e teses, sem ser necessária a realização de buscas cansativas na internet, permitindo que o acesso ao conhecimento se torne mais ágil. De acordo com Rosa Maria Carvalho, com surgimento da Internet o horizonte museológico ampliou-se significativamente:

Expandiu as possibilidades de disseminação da informação das instituições museológicas para inúmeros usuários. Os museus, assim, podem estar pela primeira vez, libertos de seu localismo inerente e da fisicalidade que requer que seus usuários sejam 'visitantes em pessoa'. (CARVALHO, 2009, doc. eletrônico).

Diversos museus do mundo se utilizam do recurso eletrônico da Internet para comunicar seus programas e exposições, criando um vínculo mais afetivo e dinâmico entre o usuário/visitante e as instituições. Dentre os serviços que podem ser oferecidos pelos museus via internet, é a possibilidade da visita virtual de exposições permanentes, com dinâmicas próprias, o oferecimento de *podcasts* pelo *site/blog* da instituição visa trazer a programação *in loco* para o virtual, criando assim uma forma de divulgação eficiente para quem não pode estar fisicamente no local, usufruindo dos benefícios de palestras, notícias, etc.

As matérias veiculadas pelos meios de comunicação e a produção intelectual das universidades do País são as principais bases para o *blog* Caminhos dos Museus RS. Em pesquisa realizada pelos integrantes do projeto, foi constatado que a maioria dos museus gaúchos não possui sites ou blogs como meio de divulgação, sendo que alguns que possuem utilizam o próprio portal do município, proporcionando pouca visibilidade para os museus. A utilização dos meios midiáticos/eletrônicos é o fator que impulsiona o *blog* dos Caminhos dos Museus, numa tentativa de conscientizar os administradores, diretores e profissionais de museus de pequeno e médio porte, que o universo virtual é uma ferramenta para ser utilizada, se for bem empregada e tiver manutenção constante do veículo midiático, a instituição logrará em bons resultados na visibilidade dos seus acervos e programações.



Atualmente há inúmeros serviços *online* gratuitos que oferecem serviços de hospedagem, imagem e arquivos, bem como a utilização de redes sociais que utilizam o conceito de rede ou teia virtual para se interagir.

Na pesquisa, foram obtidos os seguintes resultados: das 386 instituições listadas pelo IBRAM, 142 museus possuem algum tipo de comunicação digital como blogs, sites ou uma ligação direta com o site da prefeitura. Nos registros há 241 instituições sem qualquer forma de apresentação digital, no que se refere a correio eletrônico, 278 instituições se utilizam desse meio como forma de comunicação além do telefone. Ainda que se utilizem dessa ferramenta, muitos dos e-mails estão desatualizados ou inexistentes de modo que se torna necessário mais tempo, disponibilidade e muitas vezes o uso de recursos econômicos para se ter contato com essas instituições. Essa postura frente às novas tecnologias supõe uma defasagem entre as possibilidades das tecnologias atuais, a concepção de museus e os meios através dos quais ele se comunica, ou deixa de se comunicar.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de um ano de pesquisa, constatamos que boa parte dos museus do Estado do Rio Grande do Sul necessita de ajuda de profissionais que os observem e entendam a partir de sua ótica local, respeitando as suas possibilidades de inserção social. O projeto Caminhos dos Museus abriu novos horizontes para seus pesquisadores, em especial os alunos, possibilitando-lhes que tenham uma visão clara e precisa da situação museal no Estado do RS. Com essa aproximação, poderemos investigar e planejar melhor as ações exequíveis nas instituições, onde consequentemente desenvolverão pesquisas e trabalhos ao se graduarem.

Algumas instituições demonstraram interesse no cadastramento junto ao sistema, mas até o presente momento apenas 13 o efetuaram concretamente. Talvez isso se deva em função dos dados solicitados serem extensos e específicos, e muitas instituições não contam com recursos humanos disponíveis para respondê-los. Porém, como o papel do projeto Caminhos dos Museus é apoiar o IBRAM nesse desafio, os alunos assumem um compromisso de contribuir para que o questionário seja efetivamente respondido de forma adequada, mesmo que as grandes distâncias físicas entre as diferentes instituições não contribuam para o sucesso do cadastramento. Ressaltamos, ainda, que o uso correto e prudente da tecnologia pode vir a se tornar um fator benéfico para tais instituições, tendo em vista que cada vez mais as tecnologias de informação e comunicação atuam como ferramentas de aproximação dos mundos sociais e corporativos, tornando mais ágeis os processos comunicacionais.

O projeto Caminhos dos Museus, através do *blog*, já está servindo como base para o planejamento de ações futuras envolvendo os museus gaúchos. Uma dessas ações é a criação de rotas turísticas que tenham os museus como destino. Com isso, há um complexo envolvimento entre os museus, a comunidade, os órgãos de administração pública e os públicos. Até o momento, embora haja a disponibilidade de museus qualificados para isso, são ignorados das rotas turísticas de suas cidades. E assim, pode-se dar mais visibilidade aos museus, evitando que se repitam os tristes fechamentos de algumas instituições.

Deixados ao descaso, perdem a sua função de lugar de rememorar, de casa das musas, e, enfim, de cumprir o papel de preservar as lembranças, as

memórias e os esquecimentos. Trata-se de um processo longo, mas acreditamos que há a possibilidade de, ao final da investigação, termos reunido subsídios teóricos e material empírico suficientes para estabelecer uma rede forte e qualificada de museus no Rio Grande do Sul. E, nesse processo, os cursos de Museologia do Estado têm um forte papel a cumprir, através da pesquisa de seus professores e alunos, bem como da construção de espaços de inserção profissional de seus egressos.

## REFERÊNCIAS

**A SOCIEDADE em rede.** (2010) Disponível em: <http://www.ime.usp.br/~is/ddt/mac339/projetos/2001/michel/castells-resenha.htm>. Data de acesso: 12 de agosto de 2010.

BITTER, Daniel. . **Museu como lugar de pesquisa:** museu como espaço de pesquisa e produção de conhecimento (2010) Disponível em: <http://www.tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/153511MuseueEscola.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2010

BRASIL. Ibram. Minc. **Política Nacional de Museus** (2010) Disponível em: [http://museus.ibram.gov.br/sbm/politica\\_apresentacao.htm](http://museus.ibram.gov.br/sbm/politica_apresentacao.htm). Acesso em: 18 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. Câmara dos Deputados. **Projeto de lei de criação do IBRAM** . (2010) Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/595191.pdf> Acesso em 11-ago-10.

CARVALHO, Rosane Maria de. Comunicação e informação de museus na Internet e o Visitante virtual (2008) **Museologia e patrimônio**. vol. I no 1 - jul/dez de 2008 <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/2/sHowToc>  
Data de acesso: 03 de maio de 2009.

\_\_\_\_\_. **As transformações da relação museu e público sob a influência das tecnologias da informação** (2010). Disponível em: [http://www.marketing-e-cultura.com.br/website/pratica/prat001-b.php?cod\\_artigo=31](http://www.marketing-e-cultura.com.br/website/pratica/prat001-b.php?cod_artigo=31). Acesso em: 12 ago. 2010.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**.(1999) São Paulo: Paz e Terra.

MEDINA, Aroldo; BUENO, Gilnei (Org.) (2000) **Museus do Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Cia. Das Idéias.

RIO GRANDE DO SUL . Secretaria da Cultura. Sistema Estadual de Museus (2009) **Guia dos Museus do RS**. Disponível em: <http://www.sistemademuseus.rs.gov.br/>. Acesso em:04-ago-09.

\_\_\_\_\_. (2010) **Decreto nº 33.791**, de 21 de janeiro de 1991. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?>

Hid\_Tipo=TEXTO&Hid\_TodasNormas=20430&hTexto=&Hid\_IDNorma=20430  
Acesso em: 01-ago-10.

SCHWEIBENZ, Werner (2004) O Desenvolvimento dos Museus Virtuais. ***Icom News (Newsletter of the International Council of Museums) dedicated to Virtual Museums***, v. 57, n. 3, p. 3.

SOARES, Bruno César Brulon (2010) **O novo museu na América Latina: novos paradigmas para uma Nova Museologia**. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/DMP--239.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2010.

UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (2009). **Diretrizes curriculares do curso de Museologia da UFRGS**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/>. Acesso em 11 de agosto de 2009.

# PAJELANÇA, MEIO AMBIENTE E COTIDIANO: INTERAÇÃO DOS PAJÉS COM A NATUREZA – CACHOEIRA DO ARARI/PA

Damasceno de Oliveira Karla Cristina

Unirio/ Mast – Brasil

Luiz Carlos Borges

Unirio/ Mast – Brasil

## Resumo

A pajelança, xamanismo em que se realizam trabalhos de cura pelo pajé quando da incorporação de entidades conhecidas como caruanas, possui um sistema de crenças que mescla elementos das culturas indígena e africana, e aspectos do catolicismo popular. A utilização pelo pajé, durante os rituais de cura, dos mais diversos tipos de espécies vegetais utilizados no cotidiano da população local em diferentes usos, nos faz pensar na estreita relação desta prática com o meio ambiente, seja na utilização dos recursos vegetais necessários ao preparo de medicamentos, seja nos espaços sagrados (encantarias) reservados aos caruanas, o que implica na necessidade de preservação dos recursos naturais e do equilíbrio ambiental para continuar existindo. Este trabalho se propõe fazer uma análise preliminar entre imaginário, o ambiente natural e sua cotidianidade na configuração desse sistema de crenças, entendido enquanto patrimônio cultural, esperando contribuir para a compreensão dessa prática curativa afro-amazônica.

**Palavras-chave:** Pajelança. Patrimônio. Meio ambiente. Imaginário.

# PAJELANÇA, MEDIO AMBIENTE Y LO COTIDIANO INTERACCIÓN DE LOS PAJÉS CON LA NATURALEZA CASCADA DE ARARI/PA

## Resumen

La *pajelança*, *chamanismo* en donde se realizan trabajos de cura a través del *pajé* cuando se trata de la incorporación de entidades conocidas como *caruanas*, posee un sistema de creencias que mezcla elementos de las culturas indígenas y africanas con aspectos del catolicismo popular. Durante los rituales de cura, la utilización por parte del *pajé* de las más diversas especies vegetales de uso cotidiano entre la población local, nos hace pensar en la estrecha relación de esta práctica con el medio ambiente, ya sea en lo que atañe a la utilización de los recursos vegetales necesarios para la preparación de medicamentos o en los espacios sagrados (encantarias), reservados a las *caruanas*, lo que implica la necesidad de preservar los recursos naturales y el equilibrio ambiental para continuar existiendo.

Este trabajo se propone hacer un análisis preliminar entre el imaginario, el ambiente natural y su cotidianeidad en la configuración de ese sistema de creencias, entendido como patrimonio cultural, esperando contribuir a la comprensión de esa práctica curativa afro-brasileña.

**Palabras clave:** *Pajelança*. Patrimonio. Médio ambiente. Imaginario.

## PAJELANÇA, ENVIRONMENT AND DAILY LIFE INTERACTION OF THE PAJÉS WITH NATURE CASCADA DE ARARI/PA

### Abstract

The *pajelança*, *Shamanism* in which healing witchcraft is performed through the *pajé* when it deals with the incorporation of entities known as *caruanas*, has a system of beliefs that mixes elements from indigenous and African cultures with aspects of popular Catholicism. During the healing rituals, the most diverse vegetable species commonly used by the local people, make us think about the close relationship between this practice and the environment, not only with reference to the use of vegetable resources necessary for the preparation of medicines, but also regarding the sacred spaces (*encantarias*), reserved for the *caruanas*, which implies the need to preserve natural resources and the environmental balance to ensure survival. This work aims at a preliminary analysis between the imaginarium, the natural environment and its everyday life in the configuration of that system of beliefs, understood as cultural heritage, in the hope of making a contribution to the understanding of this Afro-Brazilian healing practice.

**Key words:** *Pajelança*: Heritage. Environment. Imaginarium.

# PAJELANÇA, MEIO AMBIENTE E COTIDIANO: INTERAÇÃO ENTRE PAJÉS E NATUREZA EM CACHOEIRA DO ARARI/PA

Damasceno de Oliveira Karla Cristina<sup>1</sup>

Unirio/ Mast – Brasil

Luiz Carlos Borges<sup>2</sup>

Unirio/ Mast – Brasil

## INTRODUÇÃO

A Ilha do Marajó (com superfície de, aproximadamente, 49.606 Km<sup>2</sup> - área equivalente ao do estado do Rio de Janeiro) integra o maior arquipélago flúvio-marinho do mundo (arquipélago do Marajó) e está localizada na foz do Rio Amazonas. Além deste rio, recebe a influência de outros de grande porte, como o Tocantins e o Pará, que desaguam na Baía do Marajó. Os rios possuem importante papel na cultura marajoara, influenciando no transporte, na alimentação e na cultura dos habitantes.

A Ilha abriga 12 municípios e está dividida em duas micro-regiões: a leste está localizada a Microrregião dos Campos, que compreende os municípios de Cachoeira do Arari, Chaves, Muaná, Ponta de Pedras, Salvaterra, Santa Cruz do Arari e Soure. No lado oeste da Ilha localiza-se a Microrregião dos Furos, com os municípios de Afuá, Anajás, Breves, Curralinho, e São Sebastião da Boa Vista (BRASIL. Instituto, 2004). A Ilha do Marajó possui uma história marcada pela presença de indígenas, viajantes e exploradores estrangeiros, que deixaram contribuições determinantes para o desenvolvimento local. A presença desses personagens revela-se nas diversas marcas, especialmente as culturais, que são encontradas na paisagem sócio-urbana marajoara. Aliada à diversidade biológica, a riqueza cultural produzida e vivida pelo homem marajoara, dá ao lugar um tom especial que se intensifica a partir da aura de mistério e de misticismo que cercam Marinatambalo<sup>3</sup>.

A pecuária é a atividade econômica de maior expressão e, junto com a atividade pesqueira que utiliza, inclusive, métodos artesanais, constitui uma importante fonte de emprego e de garantia do alimento diário de parte da população da Ilha. As figuras do vaqueiro e do pescador encontram bastante representatividade local e, certamente, influenciam a construção e a reprodução do imaginário marajoara.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/ MAST). [karladoliveira@gmail.com](mailto:karladoliveira@gmail.com)

<sup>2</sup> Pesquisador do Museu de Astronomia e Ciências Afins; Professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). [lcborges@mast.br](mailto:lcborges@mast.br)

<sup>3</sup> [...] As antigas denominações do arquipélago eram baseadas em vocabulário indígena. Assim, Marinatambalo, chamado pelos índios e espanhóis; Camamôro, pelos holandeses; Paricura, Ilha Grande de Joanes, Ilha dos Nhengaibas (FARES, 2003, 27).

<sup>4</sup> O termo encantaria relaciona-se as poéticas de tradição orais e as personagens referem-se ao conjunto narrativo que inclui não só o mito, "propriamente dito", mas os textos originários dos lendários, dos anedóticos, das fábulas, e de outras formas de natureza prosaica e outras versificadas. As narrativas amazônicas, ou suas personagens, são comumente reconhecidas com o nome de marmota, encantado, anedota, remorso e, muitas vezes, implicam nas histórias de vidas dos narradores, neste caso não se pode atribuir o caráter ficcional a elas, mas compreendê-las como uma construção em que os saberes simbólicos e imaginários misturam-se e sobrepõem-se (FARES, 2007, 1).

A Ilha, sendo recortada por rios e igarapés, nos quais vive uma grande variedade de peixes, jacarés, botos e sucuris, a que podemos acrescentar a exuberância da mata, é um cenário propício à presença, no imaginário local, de uma variedade de personagens das histórias de encantarias<sup>4</sup>. Ali são contados e recontados inúmeros casos, dentre os quais o do vaqueiro encantando que cavalga à noite protegendo os campos; da menina que vira vaca no Lago Arari; da mãe de fogo; da arraia encantada do Lago Arari; e da grande cobra que mora debaixo da Ilha. Em relação às encantarias, relatadas por viajantes desde o período colonial, Josebel Fares comenta que:

[...] O mundo da sobrenaturalidade explica e cria as concepções de mundo, os expedicionários tentam desconsiderar a presença do mítico, mas remetem o leitor a esta viagem espaço-temporal, ainda hoje escrita com a presença do elemento maravilhoso (FARES, 2003, 46).

Os primeiros habitantes da região do Arari, conforme indícios arqueológicos, foram os índios Aruãs, também denominados Homens do Pacoval, por ser este local um dos pontos que conserva os vestígios mais acentuados da passagem desses silvícolas pela região. A colonização e a cristianização da região tiveram início com a instalação, na ilha, a partir de 1700, dos padres da Companhia de Jesus, conforme relatos de Miranda da Cruz (1987). Até hoje a igreja católica exerce forte influência na área.

O município de Cachoeira do Arari foi criado em 1935 e a origem de seu nome tem conexões com vários aspectos que vão desde o desnível do Rio Arari, em frente à sede, que provoca uma precipitação das águas em forma de cachoeira, até o nome de um cipó da família das *Leguminosas Papilionáceas*, de flores grandes e cor de fogo, que cresce nas margens dos rios da região. O povoado, que deu origem ao Município, surgiu a partir da fazenda que pertenceu ao Capitão-Mor André Fernandes Gavinho que, após obter uma Sesmaria, escolheu o local para construir sua casa em frente a uma cachoeira do Rio Arari. Com o crescimento demográfico, em 1747 foi erguida uma capela sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição.

Cachoeira do Arari, segundo dados da Companhia Paraense de Turismo – PARATUR (PARATUR, 2003) possui área de 3.102 km<sup>2</sup>, ocupando o 37º lugar, no Estado, em extensão territorial. Em linha reta da capital paraense, Belém, encontra-se há, aproximadamente, 67 km de distância. A área abrange grande parte da região dos campos naturais que, durante o inverno amazônico (época das chuvas), ficam quase que totalmente submersos. Quando o inverno é rigoroso, parte da estrada desaparece, impedindo o tráfego para o município e isolando-o por esta via de acesso. Neste período, as embarcações são a única alternativa para a população. De acordo com dados do IBGE (2000), possui uma população de 15.783 habitantes.

Este trabalho se propõe a fazer uma análise preliminar da relação constitutiva entre imaginário, o ambiente natural e sua cotidianidade na configuração desse sistema de crenças, entendido enquanto patrimônio cultural, com vistas a contribuir para a compreensão da pajelança enquanto prática curativa marajoara.

## PAJELANÇA E IMAGINÁRIO

A pajelança<sup>5</sup> pode ser entendida como um sistema de crenças que mescla elementos indígenas, africanos e do catolicismo popular e possui estreita relação com o meio ambiente, seja devido a utilização de recursos fitoterápicos necessários ao preparo de banhos, chás e unguentos, seja por conta dos espaços sagrados reservados aos seres sobrenaturais. Para Maués e Villacorta (2004) a pajelança é “uma forma de xamanismo” em que o pajé, incorporado com caruanas ou *encantados*, realiza trabalhos de cura de doentes ou de sessões xamanísticas. O termo ‘pajelança’ tem sido utilizado desde o século XIX para designar um sistema de crenças e práticas, estando carregado de preconceito. Neste último sentido, o termo é utilizado por pessoas não-praticantes (ou não assumidamente praticantes) que vivem nas cidades, como forma de depreciar cultural e socialmente os praticantes e/ou crentes da pajelança. A crença fundamental da pajelança reside na figura do encantado

[...] seres que são normalmente invisíveis às pessoas comuns e que habitam ‘no fundo’, isto é, numa região abaixo da superfície terrestre, subterrânea ou subaquática, conhecida como ‘encante’ (MAUÉS; VILLACORTA, 1998, p. 4).

Neste sistema de crenças, as pessoas que não morrem são levadas para o *fundo*, para o *encante* – um lugar ou espaço próprio de uma geografia maravilhosa -, por seres sobrenaturais, chamados encantados, que “se agradam delas”. É no *encante* que elas se desenvolverão e se tornarão encantados<sup>6</sup>. Em Cachoeira do Arari ainda é possível encontrar alguns pajés na sede do município, sendo que grande parte deles habita no interior. Comumente, os moradores do lugar recorrem aos pajés<sup>7</sup> para tratar seus males, sejam do corpo, sejam do espírito. Entretanto, são poucas as pessoas que assumem<sup>8</sup> que se utilizam desses serviços, que conhecem pajés ou que acreditam nessa prática curativa. Tal atitude de negação – em certo sentido expressa por um discurso de não-identificação com tais traços culturais - se deve, de um lado, à pressão exercida pelas igrejas católica e protestante, que satanizam a pajelança e, de outro, pelo uso, cada vez mais frequente, de medicamentos alopáticos e industrializados e da presença de postos de saúde e médicos<sup>9</sup>. Além do discurso de satanização veiculado pelos religiosos, os

<sup>5</sup> Neste trabalho trataremos da pajelança cabocla ou rural, praticada por populações rurais não indígenas. Maués e Villacorta consideram a pajelança cabocla como parte integrante do catolicismo popular das populações rurais e de origem rural amazônicas. Para saber mais sobre o assunto, ver Maués e Villacorta (1998).

<sup>6</sup> [...] É comum a idéia de que, se alguém for levado por algum encantado para visitar o encante, deve evitar comer as coisas que lhe são oferecidas, caso contrário se encantará, não podendo mais viver no mundo da superfície, como os demais seres humanos. Há também a idéia de que os grandes pajés (conhecidos às vezes como “sacacas”) são levados pelos encantados para o fundo, onde aprendem sua arte; mas, neste caso, eles retornam à superfície, como xamãs, para poder praticar a pajelança. (MAUÉS; VILLACORTA, 1998, p.8)

<sup>7</sup> Segundo Maués e Villacorta (1998), termo pejorativo. As pessoas em questão preferem se auto-identificar como “curadores”.

<sup>8</sup> O mesmo foi observado por Maués e Villacorta na localidade de Itapuá, localizada no município de Vigia, nordeste paraense. Para maiores informações, ver Maués e Villacorta, 1998.

<sup>9</sup> Se a pajelança cabocla pode ser considerada uma forma de culto mágico-religioso, ela também possui um componente de medicina, onde a magia – como em todas as formas de medicina, inclusive naquelas consideradas como eruditas e ensinadas nas universidades – desempenha um papel relevante. Ela é, para as populações rurais e de origem rural da Amazônia, uma das formas mais requisitadas dentre as várias medicinas populares existentes no mercado de bens simbólicos e no campo médico-religioso. Pode, pois, como outras formas de medicina popular, ser considerada, também, como uma forma de ciência (MAUÉS; VILLACORTA, 1998, p. 27-28).



pajés também são acusados, pelos médicos, de curandeirismo e charlatanismo.

[...] A pajelança tem sido combatida pela Igreja Católica na Amazônia desde o período colonial, como atesta o Livro da Visitação do Santo Ofício da Inquisição no Estado do Grão-Pará (1763-1769). Em suas visitas pastorais pelo interior, vários bispos paraenses - entre eles D. Antônio de Macedo Costa e D. Antônio Lustosa - não perdiam a oportunidade de criticar e combater os pajés de que tinham notícia. Os jornais do século passado estavam cheios de notícias ridicularizando e condenando os pajés que atuavam na sociedade do período. E até muito recentemente os pajés tinham que pedir permissão às delegacias de polícia dos municípios onde atuavam para exercer suas atividades. Eram freqüentemente acusados não só de práticas contrárias à religião dominante, como de prática ilegal da medicina, ou "curandeirismo". Em cidades maiores da Amazônia, como Belém, talvez já não seja possível encontrar mais qualquer pajé; mas no final da década de 70 Chester E. Gabriel ainda pôde presenciar sessão de pajelança cabocla em Manaus. Apesar disso, a pajelança não indígena continua muito viva no interior da Amazônia, como parte integrante das concepções religiosas das populações regionais, integrada ao catolicismo e passando por transformações, como processo social dinâmico que tem grande influência na vida regional, sobretudo como parte do sistema médico das populações mais pobres (MAUÉS; VILLACORTA, 1998, p. 12)

O combate histórico pelo qual passa a pajelança pode ser uma possível explicação para maior concentração de pajés fora das sedes municipais, em virtude das dificuldades de deslocamento e também pela ausência, nesses rincões, de profissionais de saúde. No livro Marajó, romance em que retrata a sociedade marajoara do início do século XX, Dalcídio mostra que a religiosidade (na forma de catolicismo popular, protestantismo, kardecismo, curas ou pajelanças) é um importante componente da vida do marajoara (MAUÉS, 2007, pág. 16).

Na paisagem amazônica e, especificamente na de Cachoeira do Arari, as histórias sobre encantados integram a rotina diária dos habitantes, havendo relação entre imaginário e o sistema de crenças da pajelança, em que o primeiro justificaria a relação dos habitantes locais com os espaços encantados e, em contrapartida, com o meio ambiente. A partir do conceito de Durand, entendemos o imaginário como o principal instaurador das diferentes formas de pensar, sentir e agir; o canal das relações do homem com o mundo e consigo mesmo; sendo, portanto, o "conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*", o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano (DURAND, 1997, p. 14). Para Durand, o imaginário se manifesta como atividade transformadora do mundo, como imaginação criadora. Assim, podemos pensar no imaginário marajoara como a atividade responsável por manter a aura de mistério que envolve a Ilha - especificamente alguns lugares do município de Cachoeira do Arari, como o Lago Guajará, muito respeitado pelos moradores do lugar como sagrado. Outro componente importante formador desse imaginário é a presença indígena na área. Embora as populações indígenas tenham, desde o período de colonização, sido paulatinamente desculturadas, uma parte de sua herança cultural ainda se mostra muito presente, principalmente através dos rotineiros achados arqueológicos.

## MEIO AMBIENTE E COTIDIANO

As relações estabelecidas entre pajelança, imaginário e meio ambiente fazem parte do dia a dia dos moradores de Cachoeira do Arari. Comumente se ouvem histórias de aparições rondando os moradores, principalmente os trabalhadores que necessitam buscar seu alimento diário nos rios e matas do lugar. Apesar de não ser comum, Maués e Villacorta relatam a existência de duas pajés que possuem um discurso ecológico. Uma se chama Maria Rosa, moradora de uma cidade no nordeste paraense, e que, além de realizar curas, tem como objetivo “conscientizar as pessoas para a preservação da natureza” (MAUES; VILLACORTA, 1998, p. 18). Esse discurso é designado pelos autores como “pajelança ecológica” e vai alterar, na cidade, a concepção de doença não natural<sup>10</sup>, em que esta pode ocorrer por

[...] não se estar preservando a natureza, como também a cura desse tipo de doença pode ocorrer, com mais êxito, quando se tem esse compromisso explícito com a natureza. Fica evidente, porém, que, na verdade, isso apenas aprofunda uma tendência que não está ausente nas concepções tradicionais a respeito dos encantados, das doenças e da pajelança (MAUÉS; VILLACORTA, 1998, p.18).

Durante as sessões xamanísticas dessa pajé, observou-se que “espíritos de índios” faziam protestos contra a poluição de igarapés e derrubadas de árvores. Segundo os autores, o discurso da pajé é construído a partir do discurso religioso e do discurso com base nos movimentos ecológicos de preservação da natureza. Na Ilha do Marajó há a presença da pajé Zeneida Lima, também possuidora de um discurso de proteção à natureza. Ao explicar a relação inextricável entre homem e natureza, ela é incisiva:

[...] ainda lhe digo mais, a natureza é a grande mãe, a origem e o fim de todas as coisas. Não devemos violentá-la, porque estaremos violando a nós mesmos. Os que violam a natureza são punidos por Anhangá. Se o agressor da natureza não pagar por si, seus descendentes o farão. O respeito à natureza, à integridade e equilíbrio de seus elementos é a lei maior. Dentro desse princípio de que se tratarmos bem a natureza, ela nos dá tudo. A natureza possui energias insondáveis para os mortais. Essas energias se manifestam no pajé que se torna seu instrumento (LIMA, 1998, p. 27).

Apesar desses dois registros de pajés com discursos ecológicos, seguindo a linha do que Maués e Villacorta denominam de “pajelança ecológica”, a ocorrência desse tipo de postura não é comum entre os pajés da Ilha do Marajó – com exceção, até agora por nós registrada, de um pajé que vive no interior do município de Muaná –, apesar de poder ser observada nas entrelinhas das falas dos mesmos, ainda mais quando o assunto em questão trata dos lugares de aparição dos encantados. Estes lugares apresentam algumas especificações. Geralmente são lugares ermos, distantes, nas proximidades de rios, igarapés, lagos, campos, florestas. Para Fares (2006), na Amazônia estes lugares referem-se às regiões de água e de mata.

---

<sup>10</sup> Maués utiliza a classificação dos moradores de uma comunidade pesqueira como sendo de doenças naturais (são mandadas por Deus e são tratadas pela medicina) e não-naturais (médicos e especialistas não compreendem este tipo de doença, podendo ser tratada somente por pajés e benzedores. Fogem do domínio divino, sendo também chamadas de malineza). Para saber mais, ver Maués, 1990.

De acordo com Maués e Villacorta (1998), os encantados possuem diferentes formas de se manifestar, recebendo diferentes designações, segundo seus lugares de aparição: os “encantados da mata” são a Anhangá e o Curupira<sup>11</sup>, que podem provocar mau olhado nas pessoas ou fazer com que se percam na mata. Isso acontece quando as pessoas costumam caçar um só tipo de animal, por exemplo; os “bichos do fundo” aparecem nos rios e igarapés e se manifestam sob as formas de jacarés, botos, cobras, peixes...também provocam mau olhando, como os “encantados da mata”; Se aparecem nos mangues ou praias, sob forma humana, de pessoas conhecidas, chamam-se “oiaras” e desejam levar a vítima pro fundo. O terceiro tipo de manifestação é a invisível, quando incorporam nos pajés. Neste caso chamam-se caruanas, praticam o bem e realizam trabalhos de curas.

Alguns encantados são conhecidos por seus nomes próprios como Mestre Brito e Cobrinha Encantada; enquanto a denominação de outros refere-se aos seus lugares de aparição, como a Novilha da fazenda Guajará; a Arraia do lago Arari; Mães da mata; Ataídes<sup>12</sup>. Os espaços em que ocorrem as aparições das entidades são sagrados e aqueles que ousam profaná-los geralmente são punidos. Desta maneira, os encantados podem ser entendidos como guardiões da ordem estabelecida contra os desatinos humanos. São guardiões dos espaços, punindo, de diferentes maneiras, quem os molesta; quem pesca ou caça além do necessário; quem maltrata os animais; quem destrói as florestas; quem penetra nos lugares sagrados sem pedir licença ou permissão.

Muitos desses encantados são encontrados incorporados nos pajés, durante sessões de curas xamânicas. Além disso, suas atuações, no imaginário dos homens e mulheres marajoaras, enquanto guardiões dos espaços naturais, da flora e da fauna, contribuem para a preservação da biodiversidade, em particular de algumas espécies necessárias à fixação das pessoas em seu espaço. Contribuem para que haja um certo controle sobre a caça ou pesca de animais utilizados como alimento, e também para a conservação de seus habitats. Culturalmente, o culto dos encantados atua para a manutenção das práticas de pajelança, especialmente no que se refere à produção de banhos, chás, unguentos, defumações, beberagens, entre outros, produzidos a partir do conhecimento tradicional e da biodiversidade. De acordo com Posey (1997), povos tradicionais desempenham papel fundamental na implementação de práticas de sustentabilidade, pois “muitos dos ecossistemas ‘naturais’ são resultado de suas práticas tradicionais”, onde as diversidades ecológicas e culturais encontram-se interligadas.

Diante do exposto, podemos entender, e analisar, a pajelança marajoara sob a ótica do patrimônio cultural, entendendo-o como categoria de pensamento, usada para classificar e ordenar o mundo físico e mental das sociedades humanas, como bem assinala Gonçalves (2009). Segundo este autor, os patrimônios são classificados como partes de totalidades cósmicas e sociais e como afirmações de extensões morais e simbólicas de indivíduos ou coletividades, “estabelecendo mediações cruciais entre eles e o universo

<sup>11</sup> Nos relatos sobre aparições de encantados, a palavra ‘Curupira’ ora aparece no masculino e ora no feminino.

<sup>12</sup> Personagem mítico da Amazônia-paraense-bragantina, o ataíde é um protetor das áreas de mangue e assusta as pessoas pelo seu aspecto físico, particularmente, por possuir um falo descomunal

cósmico, natural e social” (2005, p. 18). Desse ponto de vista, não há como separar a pajelança, e todo o universo simbólico nela inserido, da comunidade de Cachoeira do Arari.

Reginaldo Gonçalves (2005) discorre a respeito da ressonância que os patrimônios possuem junto ao público. Podemos dizer que a pajelança, a despeito das pressões sofridas ao longo do tempo, e ainda hoje, encontra ressonância e aderência, junto à comunidade estudada, ainda que essa ressonância seja inconsciente. Ela está “para além das fronteiras formais” da comunidade. Com relação ao nível de aderência, conquanto já seja possível afirmar que depende da maior ou distância/proximidade com a crença na pajelança, ainda é preciso mapear mais detalhadamente a região.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito acima, a pajelança pode ser entendida como um sistema de crenças que mescla elementos indígenas, africanos e do catolicismo popular e possui estreita relação com o meio ambiente. Em Cachoeira do Arari, ainda os moradores recorrem aos pajés para tratarem seus males, sejam os do corpo ou do espírito, mas são poucas as pessoas que assumem que recorrem aos serviços ou que acreditam na prática curativa. Tal atitude de negação se deve, de um lado, à pressão exercida pelas igrejas e, de outro, pela presença cada vez mais constante da medicina e do uso de medicamentos feitos em laboratório.

Na paisagem de Cachoeira do Arari, ocorre a relação entre imaginário e o sistema de crenças da pajelança, em que o primeiro justificaria a relação dos habitantes locais com os espaços encantados e, em contrapartida, com o meio ambiente. Assim, podemos pensar no imaginário marajoara como a atividade responsável por manter a aura de mistério que envolve a Ilha, fortalecido pela presença de um imaginário cujas raízes remontam ao passado indígena da região.

A ocorrência da “pajelança ecológica” não é comum entre os pajés da Ilha do Marajó – apesar do discurso ecológico poder ser observado nas entrelinhas das falas dos pajés, ainda mais quando o assunto trata dos lugares de aparição dos encantados, geralmente lugares ermos, distantes, nas proximidades de rios, igarapés, lagos, campos, florestas. As atuações dos encantados, enquanto guardiões dos espaços naturais, contribuem para a preservação da biodiversidade e da fixação das pessoas no espaço, além de contribuírem para a manutenção das práticas de pajelança.

Analisamos a pajelança sob a ótica do patrimônio cultural enquanto categoria de pensamento, como parte de totalidades cósmicas e sociais e, apesar das pressões sofridas ao longo do tempo, a pajelança ainda hoje encontra ressonância e aderência, junto à comunidade de Cachoeira do Arari.

Ressaltamos a importância da manutenção das práticas de pajelança na cultura marajoara e do entendimento desta enquanto patrimônio para o fortalecimento do imaginário e da identidade local. Queremos deixar claro que as questões levantadas neste trabalho são preliminares e que, ao longo da investigação, novas relações patrimoniais poderão ser analisadas e evidenciadas, inclusive o processo de musealização, pelo Museu do Marajó – Pe. Giovanni Gallo, de objetos utilizados nos rituais de pajelança.

## REFERÊNCIAS

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARES, J. A. Encantarias marajoaras: o mundo das mães míticas. In: IPHAN. **Projeto Marajó: conhecer e preservar**. Belém: 2007. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. Noções geográficas para entender a leitura dos espaços encantados. In: SIMÕES, M. do S. (org). **Revisitando o Marajó: um arquipélago sobre a ótica da ciência, educação, cultura e biodiversidade**. Belém: Edufpa, 2006. p. 75 – 92.

FARES, J. A. **Cartografias Marajoaras: cultura, oralidade, comunicação**. 248 f. 2003. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

GONÇALVES, J. R. S. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre. Ano 11. Nº 23. Jan – Jun 2005. 15 – 36. Disponível em <http://www.scielo.br>.

\_\_\_\_\_. O patrimônio como categoria de pensamento. In **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. ABREU, R; CHAGAS, M. (Org.). Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 25 – 33

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Censo demográfico 2000**. Nº I e II. IBGE, 2000. Disponível em: [www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/populacao/censo2000\\_populacao.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/populacao/censo2000_populacao.pdf). Acesso em: 25 jun. 2006.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Marajó - conhecer e preservar. **Relatório de atividades do Inventário Nacional de Referências Culturais da Ilha do Marajó**. Julho a dezembro. Belém: IPHAN, 2004.

LIMA, Z. **O Mundo Místico dos Caruanas e a Revolta de sua Ave**. Belém: CEJUP, 1998.

MAUÉS, R. H. A novilha encantada do lago guajará: religião e medicina popular na Ilha do Marajó (primeira metade do século XX) In: IPHAN. **Projeto Marajó: conhecer e preservar**. Belém: 2007. 1 CD-ROM. p. 2 - 21

MAUÉS, R. H. **A ilha encantada: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores**. Belém: UFPA, 1990

MAUÉS, R. H.; VILLACORTA, G. M. Pajelança e encantaria amazônica. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). **Encantaria brasileira: O livro dos mestres, caboclos e encantados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p.11 - 58

MAUÉS, R. H.; VILLACORTA, G. M. Pajelança e encantaria amazônica. In: JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS NA AMÉRICA LATINA, 8., São Paulo. São Paulo, 1998. Disponível em [www.fflch.usp.br/sociologia/posgraduacao/jornadas/papers/pq01-3.doc](http://www.fflch.usp.br/sociologia/posgraduacao/jornadas/papers/pq01-3.doc). Acesso 10 mai. 2006. p. 2- 34

MIRANDA DA CRUZ, M. E. **Marajó**, essa imensidão de ilha. São Paulo: edição do autor, 1987.

PARATUR – Companhia Paraense de Turismo. **Levantamento da oferta turística de Cachoeira do Arari**. Belém: PARATUR, 2003.

POSEY, D. A. Exploração da biodiversidade e do conhecimento indígena na América Latina: desafios à soberania e à velha ordem. In: CAVALCANTI, Clóvis (Org.). **Meio ambiente, desenvolvimento sustentável e políticas públicas**. São Paulo: Cortez; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1997. p. 345 - 368.

## OS MUSEUS DA ROTA ROMÂNTICA, SUA LÓGICA MEMORIAL E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO IDENTITÁRIA ENTRE A CULTURA ALEMÃ E O PROCESSO MIGRATÓRIO.

Cintia Elisa Dhein

Pablo Cesar Uez

Pedro de Alcântara Bittencourt César

Universidade de Caxias do Sul - Brasil

### Resumo

A Associação Rota Romântica teve início na década de 1990, com inspiração na *Romantische Strasse*, situada na Alemanha. Treze municípios situados na região da grande Porto Alegre e na Serra Gaúcha compõem esse roteiro, que engloba municípios que têm em comum a colonização alemã e a preservação da cultura desta origem, e um processo de migração do início do século XIX. A pesquisa parte da premissa de que, ao longo da Rota, existem museus que possuem o apelo da imigração alemã. Assim, é apresentada a relação dos museus existentes neste roteiro, fazendo um recorte e selecionando aqueles que, de alguma forma, abordam a cultura trazida pelos imigrantes alemães, seja ela representada através dos objetos decorativos, utensílios domésticos e de trabalho, usos, costumes, técnicas de construção, ou ainda, que retratam os primeiros anos no Rio Grande do Sul. Definidos os museus a serem pesquisados, é feita a análise com o objetivo de saber se esses museus desenvolvem trabalhos de interpretação patrimonial. Na pesquisa, realiza-se e contextualiza-se o museu, seu acervo e a sua interpretação patrimonial. Aborda-se referencial de autores que trabalham com estes conceitos e reflete-se sobre as práticas existentes.

**Palavras-Chave:** Interpretação patrimonial. Museus. Rota Romântica

## LOS MUSEOS DE LA RUTA ROMÁNTICA, SU LÓGICA MEMORIAL Y SU CONTEXTUALIZACIÓN IDENTITARIA ENTRE LA CULTURA ALEMANA Y EL PROCESO MIGRATORIO

### Resumen

La Asociación *Ruta Romántica* tuvo sus inicios en la década de 1990, inspirada en la *Romantische Strasse*, situada en Alemania. Componen esta ruta un proceso de migración que comenzó a principios del siglo XIX en trece municipios situados en la región del *Gran Porto Alegre* y de la *Serra Gaúcha*, cuyo común denominador es la colonización alemana y la preservación de la cultura de ese origen. La investigación parte de la premisa de que a lo largo de la mencionada Ruta existen museos que poseen recuerdos de la inmigración alemana. De este modo se ofrece al visitante la relación de los museos existentes en esta ruta, seleccionando aquellos que, de alguna manera, abordan la cultura traída por los inmigrantes alemanes, ya sea a través de objetos decorativos o bien de utensilios domésticos o herramientas

de trabajo, usos, costumbres y técnicas de construcción que retratan sus primeros años en Río Grande do Sul.

Una vez definidos los museos a investigar, se realiza un análisis con el propósito de saber si desarrollan trabajos de interpretación patrimonial. La investigación se realiza y se contextualiza en el museo, en su acervo y la interpretación patrimonial del mismo. Se ofrecen además referencias e información sobre los autores que trabajan con estos conceptos y se reflexiona sobre las prácticas existentes.

**Palabras clave:** Interpretación patrimonial. Museos. *Ruta Romántica*

## THE MUSEUMS OF THE *ROMANTIC ROUTE*, THEIR MEMORIAL LOGIC AND THEIR IDENTITY CONTEXTUALIZATION BETWEEN THE GERMAN CULTURE AND THE MIGRATORY PROCESS

### Abstract

The *Romantic Route Association* began in 1990, inspired by the *Romantische Strasse*, in Germany. This *Route* is made up by thirteen towns halls located in the area of the *Great Porto Alegre* and in *Serra Gaúcha*, whose common denominator is the German colonization and the preservation of the culture of that origin, in a migration process that started at the beginning of the XIXth century. The research stems from the premise that along this *Route* there are museums which contain souvenirs of the German immigration. This way, the relationship of the museums of this *Route* is presented by choosing those that, in some way approach the culture brought by German immigrants through decorative objects or household utensils or tools, habits, traditions and building techniques that portray their first years in Río Grande do Sul.

Once the museums to be investigated have been chosen, an analysis is carried out in order to know if they work on heritage interpretation. The research is performed in its collection and in its interpretation within the context of each museum. References and information about the authors that work with these concepts are offered and the existing practices are discussed.

**Key words:** Heritage interpretation. Museums. Romantic route.



# OS MUSEUS DA ROTA ROMÂNTICA, SUA LÓGICA MEMORIAL E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO IDENTITÁRIA ENTRE A CULTURA ALEMÃ E O PROCESSO MIGRATÓRIO.

Cintia Elisa Dhein  
Pablo Cesar Uez

Pedro de Alcântara Bittencourt César  
Universidade de Caxias do Sul - Brasil

## Introdução

Nas sociedades, novas representações são definidas. Assim, no espaço condicionam-se o reconhecimento de identidades e apropriações. Lugar e territórios contribuem para sustentar os arranjos produtivos das novas lógicas definidas. Neles, o consumo por um lado torna-se aspecto inerente da sociedade, parte de seus aspectos culturais, mas também ícones culturais. A arte e a paisagem cultural tornam-se objeto de consumo.

Tal condição leva a crer que “as principais características da sociedade de consumo – a fragmentação e a superprodução da cultura – são freqüentemente consideradas os indicadores fundamentais do modernismo” (FEATHERSTONE, 1997, p.110). Dessa forma, se, por um lado, “as culturas nacionais têm surgido habitualmente junto com os processos de formação do Estado, nos quais os especialistas culturais reinventam tradições, voltaram a moldar e renovaram a essência ética do povo” tendo definidos também, recentemente em suas “lógicas globais por fluxo de pessoas em escala mundial, da tecnologia, de relação financeira, imagem e informação” (FEATHERSTONE, 1997, p.126-7). Entretanto, por outro a ascensão do homem, como sujeito do espaço cotidiano que se justifica pelos seus valores constituídos. Os estatutos culturais agora se sustentam, também, por valores vernaculares.

Justifica-se, no local, a formação cultural. Não se espera mais seu posicionamento como base da cultura hegemônica. Espera-se, entre múltiplos aspectos, o reconhecimento cultural dos grupos étnicos que povoam o Brasil.

Assim:

“O estoque comum de conhecimentos à disposição, no que se refere ao grupo de pessoas que são os habitantes e o entorno físico (organização do espaço, construções, natureza, etc.), é relativamente fixo, segundo se pressupõe, isto é, trata-se de algo que persistiu ao longo do tempo e pode incorporar rituais, símbolos e cerimônias que ligam as pessoas a um lugar e a um sentido comum do passado. Tal senso de pertença, as experiências comuns sedimentadas e as formas culturais que são associadas a um lugar, são fundamentais para o conceito de uma cultura local” (FEATHERSTONE, 1997, p.130-131).

Nos museus, os grupos sentem-se pertencer aos respectivos locais. Condição que sugere a elaboração de suas formas culturais associadas à região. Constituem-se as representações espaciais por um conjunto de imagens arraigadas de valores existentes no local.

Tal condição sustenta as práticas atuais. Desta maneira:

“Com o pós-modernismo há o ressurgimento do vernacular, das formas de representação que empregam o pastiche e a colagem lúdica de estilos e tradições. Em resumo, há um retorno as culturas locais, e deve-se enfatizar: culturas locais no plural, bem como o fato de que elas podem ser colocadas ao lado uma da outra sem distinção hierárquica (FEATHERSTONE, 1997, p.135).

Os membros de uma localidade formam uma comunidade distinta, com sua cultura própria, única, que forma um lugar. Há uma aceitação de que a cidade pequena está na sociedade de massa, “na cultura local é enfatizada a própria identidade” (FEATHERSTONE, 1997, p.153). Valores que muitas vezes são utilizados para a formação do turismo cultural.

Os valores étnicos são reforçados como matéria-prima para o deslocamento de visitação a estes locais. A população local evoca a autenticidade com a sua participação. Envolvem-se os agentes, operantes vivos das relações espaciais (FEATHERSTONE, 1997, p.166).

### **Método e procedimentos metodológicos**

“Nenhuma teoria está em concordância com todos os  *fatos* de seu domínio, circunstância nem sempre imputável à teoria” (FEYERABEND, 1977, p.77). Espera-se, ao partir de hipóteses sem rumos rígidos (positivos), definidos, contribuir para a formação de algumas questões norteadoras. Entretanto, as respostas não estão presentes em sua hipótese. Nela, estão dúvidas, que as pesquisas exaustivas, esperam ser aliadas na configuração de suas respostas. Muitas vezes novas indagações.

Afinal, “sem ‘caos’ não há conhecimento. Sem freqüente renúncia à razão, não há o progresso” (FEYERABEND, 1977, p.279).

Espera-se, com uma construção teórica com objetos do senso comum, reunir os fragmentos de maneira diversa. “Afinal os modelos teóricos nascem da analogia, mas gradualmente se distanciam do padrão em que a analogia se apoiava. E assim por diante” (FEYERABEND, 1977, p.451). O sujeito se posiciona (ou desloca-se) entre visitantes e visitados, neste grande circuito de exposição cultural que é a Rota Romântica. O objeto define espacialidades neste percurso, entretanto, sua formação se faz por valores representacionais. Espera-se, assim, configurar o objeto agrupado e entendido da memória no reconhecimento do recurso cultural Destarte, “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”. (BOSI, 1994, p.3).

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Ela aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p.9). A percepção complexa e concreta faz uso das lembranças.

No uso da memória, “o passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea (BOSI, 1994, p. 11). Hoje, a função da memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o

tempo, localiza cronologicamente. Na aurora da civilização grega ela era vidência e êxtase. O passado revelado desse modo não é o antecedente do presente, é a sua fonte. (BOSI, 1994, p.47-8)

Como procedimento metodológico esta pesquisa utiliza-se do método interpretativo, resultante de observação, que é a base para todos os demais métodos de pesquisa (ADLER e ADLER, 1994). As observações podem ser feitas tanto em laboratório (ambientes isolados) como no ambiente onde a ação acontece – “*Naturalistic Observation*”, e segundo Denzin (2000; p. 674), não interferem com as pessoas ou atividades a serem observadas. Devido à amplitude deste método, é necessário que a observação siga modelos sistematizados (EVERTON e GREEN, 1986) dependendo do ambiente, da pessoa que observa e do propósito desta observação.

Erickson (1986; p. 119) discute as metodologias qualitativas na pesquisa em educação, entre elas, o método interpretativo, o qual se refere a abordagens de pesquisa e observação participante, que acredita ser mais abrangente que termos particulares como etnografia, estudo de caso e métodos não quantitativos. Segundo o autor, este método possui um longo caminho de utilização e adaptação desde o século XIX, com Grim, Both, Webb, Malinowski, Dilthey, Weber, Hüssel, Mead e Park, entre outros. O que torna o trabalho interpretativo não é apenas a simples narração de uma quantidade de dados obtidos, mas o foco e a intensidade com que são tratados.

Seguindo a definição de Erickson (1996), a pesquisa de campo com observação participante utilizando o método interpretativo envolve: a) uma participação longa e intensa no meio pesquisado; b) armazenamento cuidadoso dos acontecimentos; c) reflexão e descrição detalhada dos dados. Este método é apropriado quando se necessita saber mais sobre ocorrências específicas, em eventos específicos e onde busca-se identificar questões causais não possíveis de serem identificadas em métodos de experimento. Neste sentido, é adequado quando se procura responder à questão “O que acontece aqui e qual a causa?” e continuamente transformá-la em “como estes resultados podem ser comparados com o que acontece em outros lugares”. O resultado da pesquisa interpretativa é de grande interesse aos professores que experimentam situações semelhantes.

Quanto às formas de coletar e armazenar os dados, Evertson e Green (1986) apresentam quatro sistemas: Sistema de Categoria, Sistema Descritivo, Sistema Narrativo e Armazenamento Tecnológico. O sistema narrativo, utilizado neste trabalho, é um sistema aberto, sem categorias pré-definidas, cujos limites são considerados durante e antes da observação. Os dados são armazenados em diários e anotações e a meta é entender um caso específico e comparar com outros casos similares.

## Referencial teórico

Na formação do patrimônio histórico, normalmente, encontra-se as seguintes lógicas:

“Em primeiro lugar, a história que se preserva tende a ser a história das classes dominantes. (...) Tomando novamente como exemplo os movimentos operários, pode-se verificar facilmente que toda sua história de lutas passadas não

conta com marcos físicos (monumentos, museus, exposições, comemorações) que facilitem sua perpetuação na memória popular” (DURHAM, 1984, p.33).

Entretanto, no processo da imigração, o memorial engendra o monumento. As etnias dos imigrantes hoje reportadas por grupos hegemônicos. Formatam-se regiões por suas reproduções culturais, como referência. Esta relação dualiza com sua situação de povo emergente, associado ao trabalho. Relação em que, “nesse processo, se perdem inúmeras criações culturais relevantes que não foram assimiladas pelas elites e se olvidam fatos históricos significativos e importantes para se compreender o país” (DURHAM, 1984, p.34).

Essas situações levam a refletir acerca de seu reconhecimento. Espera-se que devam ser eliminadas as “barreiras educacionais e materiais que impedem a grande maioria da população de ter acesso aos bens culturais que são monopolizados pelas camadas dominantes de outro lado” (DURHAM, 1984, P.34). Assim, difunde-se a produção cultural própria dos diversos grupos.

O seu reconhecimento deve envolver o entendimento dos seus valores culturais e especificidades do ambiente físico. Não como valores dualistas, mas pelas complexidades das relações da produção do espaço social. Condição que deve apresentar os objetos culturais como patrimônios dinâmicos. Há, entretanto, uma forte tendência em distanciar de seus elementos indissolúveis. “Por isto é necessário afastar qualquer tentação de congelar este patrimônio, como se esta fosse a única forma de garantir sua sobrevivência.” (SILVA, 1992, p.19-20)

Sabe-se que, para a sociedade, “a existência de equipamentos culturais, como museus, teatros, bibliotecas, arquivos etc. é, obviamente, legítima e insubstituível. O caráter institucional e a especialização são indispensáveis para assegurar a necessária ampliação do acesso, no tempo e no espaço, aos bens culturais” (MENESES, 1992, p. 192). Embora o entendimento cultural possibilite que esse seja apresentado por eventos dinâmicos e didáticos. A utilização dos equipamentos culturais desafia muitas questões fundamentadas em ideologias diversas, e percorridas há décadas.

O museu deve ser entendido como algo além de um instrumento (ou receptáculo) de conservação do acervo cultural. Nele, a comunicação e a informação para o público externo e a comunidade devem ser feitas de uma forma que exerçam um domínio da interpretação e educação patrimonial.

*Así, podemos hablar de una concepción propia del siglo XX como es la del museo organizado, vivo y didáctico desde la superación del museo almacén, hasta constituirse en no pocos casos con el perfil de banco de datos y con el de museo laboratorio. Pero también del museo como seducción y espectáculo, con numerosos matices y variantes, como puedan ser los propios de una cultura finisecular, fragmentada, neobarroca y consumista, en conexión con ciertos parámetros de una llamada sociedad postmoderna.* (FERNÁNDEZ, 2003, p. 15-6)

O museu se converteu em um meio, um instrumento a serviço da comunidade e do patrimônio. Funções do museu, neste momento, são: estudo e investigação do patrimônio, sua salvaguarda e difusão.

Define-se a nova museologia com os parâmetros: a democracia cultural, em que nenhuma cultura dominante seja tida como “a cultura”, valorizando a cultura de cada grupo; um novo paradigma – da mono à multidisciplinaridade; do público à comunidade; do edifício ao território; a conscientização da comunidade com relação à existência e ao valor de sua própria cultura; um sistema aberto e interativo, tendo por objeto o patrimônio doado pela comunidade; o diálogo entre sujeitos, com a participação ativa dos membros da comunidade, em que o museólogo deixa a posição de *expert* e passa à de catalisador a serviço das necessidades da comunidade e; um método: a exposição, em que se colocam em cena os objetos com uma linguagem visual utilizada e praticada por todos na vida cotidiana (MAURE, 1996, p. 127-132).

Dessa forma, “a nova museologia representa uma experiência coletiva de reconhecimento, de salvaguarda, de gestão e de projeção do patrimônio mais vital para a sobrevivência de uma coletividade, as capacidades e competências de indivíduos, grupos e organismos com a ação democrática no espaço público (DOUCET, 1996, p. 145-146).

*El museo ha pasado de ser un sacrosanto e inmarcesible templo patrimonial a convertirse en una institución viva, dinámica y de difusión sociocultural activa; y ha devenido desde una posición lejana e inaccesible al público no especializado a adquirir una concienciación de institución cultural al servicio de todos y utilizado por todos los miembros de una comunidad. (FERNÁNDEZ, 2003, p.91)*

Busca-se no museu uma instituição viva. Dinâmicas de difusão devem privilegiar os entendimentos patrimoniais. O ambiente, a cultura e a sociedade devem ser objetos ou temáticas de suas performances. Objeto de comunicação nele inserido, sua utilização como instrumento para o desenvolvimento sócio-cultural afirmam seu papel contemporâneo. Suas coleções, seus acervos, precisam estimular dinâmicas culturais e novos entendimentos.

Condição própria no momento atual. Assim:

(...) a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta. (LE GOFF, 2003, p.13)

O passado deve ser estimulado em oposição ao presente. Seus interesses consistem no reconhecimento de valores que justificam esses momentos distintos. Atinge-se o passado a partir do presente. “O passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história.” (LE GOFF, 2003, p. 25). Afinal, no presente sobrevivem condições envelhecidas. Sua escolha perpassa as mais

diversas condições e interesses. São sinais passados que seus fragmentos elucidam representações da respectiva história.

O momento tem suas formações como monumento e memória. Este reconhecimento, como valor memorial aproxima-os. Destaca-se a real função. “O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.” (LE GOFF, 2003, p. 526). Produz um universo simbólico de representação social. Condição que se torna propícia, a partir da década de 70, quando a intelectualidade define novos valores e novos interesses (FONSECA, 2005, p. 23).

Observa-se, no museu, uma relação patrimonial. A utilização de locais com valores memoriais, requalificando-os, torna-se uma prática comum. Antigas residências e outras edificações são utilizadas. Elas, normalmente, têm um forte apelo ao histórico. Espera-se, assim, agregar outros valores, como o simbólico e o político (FONSECA, 2005, p.27-8). Assim, nelas devem-se agregar representações espaciais que as identifiquem. Suas práticas de construção e de objetificação de identidades coletivas, que:

(...) em termos políticos, representam, em muitas oportunidades, interesses conflitantes entre si e com um projeto nacional, às vezes apresentado só a égide do *interesse público*. Ou seja, trata-se de, ao mesmo tempo, atualizar um ponto de vista analítico – no sentido de tentar adequar a perspectiva da pesquisa às condições atuais do Estado e da sociedade brasileiros, sob um regime democrático – e tentar vislumbrar possibilidades de participação social ainda não exploradas. (FONSECA, 2005, p. 29-30)

Na definição das referências patrimoniais envolvem-se, assim, múltiplas memórias coletivas e, mesmo, como parte de uma memória nacional. Apropria-se da pluralidade cultural, enraizada em práticas sociais diferenciadas (FONSECA, 2005, p. 30). Inúmeras possibilidades e representações tornam-se possíveis ao museu, abrigo de memória e da tradição na construção de identidade coletivas. Pode, entretanto, ser recurso para a “legitimação da idéia de nação” (FONSECA, 2005, p. 51).

Perspectiva essa fundada por diversas determinações. Assim, as Normas de Quito (1967) e, no Brasil, o *Compromisso de Brasília* (1970) e o *Compromisso de Salvador* (1971), resultado de reuniões de governadores, definiram um arcabouço ideológico e a criação, junto à Seplan, do Programa Integrado de Reconstituição das Cidades Históricas em 1973” (FONSECA, 2005, p.142). Nessas condições, a noção de autenticidade passou a ser questionada, pois considerava-se que decorria de uma visão dogmática e externa do processo” (FONSECA, 2005, p.147), envolvendo o reconstruído, o vernacular e o eclético, na lógica patrimonial. “O objetivo, nesse caso, passava a ser o de conhecer, referenciar e compreender essas manifestações, visando a preservar sua memória e a fornecer elementos para o apoio e seu desenvolvimento” (FONSECA, 2005, p. 148). Os hábitos locais resistem às forças que tendem a transformá-los, e essa resistência permite perceber melhor até que ponto, em tais grupos, a memória coletiva tem seu ponto de apoio sobre as imagens espaciais. Com efeito, as cidades se transformam no curso da história. (HALBWACHS, 1990, p. 136). “A

(re)construção imaginária da identidade envolve, portanto, uma escolha, entre múltiplos eventos e lugares do passado, daqueles capazes de fazer sentido na atualidade.” (HAESBAERT, 1999, p. 180).

## Os museus da Rota Romântica

O roteiro Rota Romântica é formado por 13 municípios colonizados por imigrantes alemães, a partir de 1824. A partir de um levantamento inicial em cada um destes municípios com o objetivo de saber se existem ou não museus e qual a temática abordada em cada exposição, foi constatado que 5 municípios não possuem nenhum tipo de museu, porém 2 deles tem projetos para construção do seu primeiro espaço. Os oito municípios restantes agrupam um total de 19 museus, com diferentes temáticas abordadas, Museu do Chocolate, Museu do Automóvel, Museu do Piano, Museu do Índio, entre outras temáticas consideradas importantes para preservação histórica destes municípios, porém que não se enquadram no recorte definido para esta pesquisa, que é a memória da imigração alemã.

Os municípios de São Leopoldo, Novo Hamburgo, Ivoti, Dois Irmãos e Nova Petrópolis, possuem espaços que contam, em especial, a história da imigração, os aspectos culturais e os costumes específicos da colonização de seus municípios.

As primeiras famílias de imigrantes alemães a desembarcarem no Rio Grande do Sul, no ano de 1824 se estabeleceram em São Leopoldo, cidade situada às margens do Rio dos Sinos. Em 1959, foi instalado neste município o Museu Visconde de São Leopoldo, que conta hoje com um acervo de mais de 200.000 objetos, entre peças de decoração, utensílios domésticos, ferramentas de trabalho, jornais, documentos e fotografias que contam a história da imigração alemã no Rio Grande do Sul. Dentre os museus selecionados para a pesquisa, este é o mais antigo.

Os municípios de Novo Hamburgo, Ivoti, Dois Irmãos e Nova Petrópolis, tem seus museus instalados em casas construídas utilizando a técnica de construção conhecida como *Enxaimel*. Esta técnica se utiliza de uma mistura de materiais, com a estrutura principal da edificação feita em madeira e os fechamentos, com pedras e tijolos. Cada um destes museus tem como temática a colonização alemã nestes municípios. Em linhas gerais, os materiais expostos são objetos de cozinha, de trabalho no campo, de decoração, móveis e roupas.

Os museus de Novo Hamburgo e São Leopoldo são de responsabilidade e iniciativa de fundações e grupos de amigos, nos demais municípios, as prefeituras são responsáveis pela sua manutenção.

Todos estes museus estão definidos como atrativos turísticos de seus municípios, atendendo á visitantes durante todos os dias da semana e nos finais de semana e feriados. As visitas são guiadas por pessoas especializadas que relatam a história dos objetos, os objetivos da exposição e fazem a comunicação entre o visitante e o local visitado.

## Considerações Finais

O roteiro Rota Romântica propicia uma imersão na cultura da imigração germânica no Rio Grande do Sul. Em seu percurso, abriga diversos atrativos, dentre os quais, pelo recorte aqui proposto, foram selecionados os museus que tratam da memória da imigração alemã. A salvaguarda desta memória coletiva regional, através dos museus, é essencial para a compreensão dos elementos formadores das representações identitárias desta sociedade.

A valorização dos museus, e conseqüentemente das identidades regionais que eles abrigam, é fator fundamental para a manutenção da multiculturalidade brasileira. No caso da Rota Romântica, essa valorização pode ser alavancada pela atividade turística, que o próprio roteiro estimula. Através da interpretação patrimonial e da interação, os museus podem transcender a idéia de preservação, disseminando a cultura e contribuindo para compreensão do outro.

## REFERÊNCIAS

- Arantes, Antonio A. (1984) “Prefácio”, In. Arantes, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o Passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. Brasiliense: São Paulo.
- Durham, Eunice Ribeiro. (1984) “Cultura, patrimônio e preservação”. Texto II. In. Arantes, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o Passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. Brasiliense: São Paulo, 1984. p. 23-58
- Bosi, Ecléa. (1994) *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª ed. São Paulo, Companhia das Letras.
- Feyerabend, Paul. (1977) *Contra o método: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.
- Silva, Ola Brites da. (1992) “Memória, preservação e tradições populares”. In. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O Direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.
- Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. (1992) “O Patrimônio cultural entre o público e o privado”. In. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O Direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.
- Fernández, Luis Alonso. (2003) *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Maure, Marc. (1996) “La nouvelle muséologie – qu’est-ce-que c’est?”. In: SCHÄRER, Martin R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey, Suíça, Alimentarium Food Museum, p. 127-132.
- Doucet, P. (1996) “Les nouvelles meséologies: approches conceptuelles et pratiques”. *Nouvelle muséologie: mythe et réalité*. Session ICOFOM-MINOM, ICOM, 1995, Stavanger, Noruega. In. Schärer, Martin R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey, Suíça, Alimentarium Food Museum, p. 145-146.
- Featherstone, Mike. (1997) *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel e SESC.
- Le Goff, Jacques. (2003) *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 5ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP.



- Fonseca, Maria C. L. (2005) *O patrimônio em processo*. 2ed. EdUFRJ, Minc, Iphan, Rio de Janeiro: 2005.
- Halbwachs, M. (1990) *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- Haesbaert, Rogério. (1999) Identidades Territoriais. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- Adler; Adler, (1994). In: Denzin, N & L. Y, *Handbook of Qualitative Research*, 2ed., Sage Publications, Inc.,U.S.
- Denzin, N; L. Y (2000). *Handbook of Qualitative Research*, 2ed., Sage. Publications, Inc.,U.S.
- Erickson, F. (1986) “Qualitative Methods”. In: *Handbook of Research on Teaching*, 3ed., MacMillan Publ. Co., New York, 464-478.
- Evertson, C.; Green, J. (1986) “Observation as Inquiry and Method”, In: *Handbook of Research on Teaching*, 3ed., MacMillan Publ. Co., New York, 464-478.
- Funari, Pedro Paulo. Pinsky, Jaime.(orgs.).(2005) *Turismo e Patrimônio Cultural*. 4.ed. São Paulo: Contexto.

# O MUSEU COMO ESFERA DE COMUNICAÇÃO

**José Augusto dos Santos Alves**

Centro de História da Cultura. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.  
Universidade Nova de Lisboa – Portugal

## Resumo

Os museus, e a sua identidade, encontram-se num momento decisivo da sua história. Para garantir a sua sobrevivência neste século XXI, têm que melhorar a sua função de serviço público com um maior conhecimento das necessidades dos seus visitantes e uma maior vontade de oferecer experiências gratificantes e proveitosas.

Nas últimas décadas produziram-se enormes transformações em museus e galerias de arte em todo o mundo: de simples armazém de objectos passaram a lugares de activa aprendizagem. Esta mudança supõe uma reestruturação radical da cultura do museu e um aprofundamento das formas de trabalhar, a fim de que o museu possa acompanhar as novas ideias e tendências.

É neste contexto que o surgir do museu como espaço de comunicação, que está no coração desta nova orientação, mobiliza toda a panóplia da comunicação de massas, proporcionada pela Revolução Digital, e faz das estratégias para a frequência museológica um vector crucial para a sua fruição, enquanto espaço público produtivo, que visa uma fusão conflitual fecunda entre usuário e obra de arte, entre cultura erudita e cultura popular. Enquanto campo de recepção, apropriação e interiorização da obra de arte, aos museus há que dar uma nova função: o lugar de aprendizagem e fruição, articulado com a indústria do lazer e do turismo dedicada ao prazer e ao consumo cultural, em que a acção comunicacional tem uma função capital.

**Palavras-chave:** Museus. Identidade. Comunicação. Usuário.

# EL MUSEO COMO ESFERA DE COMUNICACIÓN

## Resumen

Los museos y su identidad se encuentran en un momento decisivo de su historia. Para asegurar su supervivencia en el siglo XXI, deben mejorar su función de servicio al público con un mayor conocimiento de las necesidades de sus visitantes y una mayor voluntad de ofrecer experiencias gratificantes y provechosas.

En las últimas décadas se produjeron enormes transformaciones en los museos y en las galerías de arte de todo el mundo: de simples entramados de objetos pasaron a ser lugares de aprendizaje activo. Este cambio supuso una reestructuración radical de la cultura del museo y una profundización en las formas de trabajar en él, a fin de acompañar las nuevas ideas y tendencias.

Este contexto, que ha hecho surgir al museo como espacio de comunicación, situado en el centro mismo de una nueva orientación, moviliza la panoplia de la comunicación de masas dada por la revolución digital y hace de las estrategias para la frecuentación museológica un vector crucial de placer, un espacio público produtivo que apunta a la fusión fecunda del conflicto entre

usuario y obra de arte, entre cultura erudita y cultura popular. En cuanto al campo de la recepción, apropiación e interiorización de la obra de arte, los museos deben tener una nueva función: ser lugares de aprendizaje y goce articulados con la industria del tiempo libre y del turismo -dedicada al placer y al consumo cultural- en la que la acción comunicativa tiene una función capital.

**Palabras clave:** Museos. Identidad. Comunicación. Usuario.

## THE MUSEUM AS A SPHERE OF COMMUNICATION

### Abstract

The museums and their identity are at a turning point in their own history. In order to ensure their survival in the XXIst. century, they must improve their public service function with a deeper knowledge of the needs of their visitors and a stronger will to offer satisfying and fruitful experiences.

In the last decades, there have been huge transformations in the museums and the art galleries all over the world: from a simple interweaving of objects they became places of active learning. This change entailed a radical restructuring of the culture of the museum and a thorough study of the ways of working in it, so that it accompanies the new ideas and tendencies.

This framework, that has turned the museum into a space of communication, which is at the very heart of this new approach, mobilizes the whole panoply of mass-media, caused by the digital revolution, and makes the strategies for visiting museums more often a crucial vector for its enjoyment, a productive public space which aims at the fruitful fusion of the conflict between the user and the work of art, between the erudite and the popular culture. Concerning the field of reception, appropriation and learning about the work of art, the museums must have a new function: a place for learning and enjoyment articulated with the leisure time and tourism industry, dedicated to the pleasure and the cultural consumption in which communication will have a capital function.

**Key words:** Museums. Identity. Communication. User.

## O MUSEU COMO ESFERA DE COMUNICAÇÃO

**José Augusto dos Santos Alves**

Centro de História da Cultura. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa – Portugal

Os museus, e a sua identidade, encontram-se num momento decisivo da sua história. Para garantir a sua sobrevivência, neste século XXI, têm que melhorar a sua função de serviço público com um maior conhecimento das necessidades dos seus visitantes e uma maior vontade de oferecer experiências gratificantes e proveitosas.

Nas últimas décadas produziram-se enormes transformações em museus e galerias de arte em todo o mundo: de simples armazém de objectos passaram a lugares de activa aprendizagem. Esta mudança supõe uma reestruturação radical da cultura do museu e um aprofundamento das formas de trabalhar, a fim de que o museu possa acompanhar as novas ideias e tendências (cf. HOOPER-GREENHILL, Eilean – 1998).

É neste contexto que o surgir do museu, como espaço de comunicação, que está no coração desta nova orientação, mobiliza toda a panóplia de comunicação de massas, proporcionada pela Revolução Digital, e faz das estratégias para a frequência museológica um vector crucial para a sua fruição, enquanto espaço público produtivo, que visa uma fusão conflitual fecunda entre usuário e obra de arte, entre cultura erudita e cultura popular.

Enquanto campo de recepção, apropriação e interiorização da obra de arte, aos museus há que dar uma nova função: o lugar de aprendizagem e fruição, articulado com a indústria do lazer e do turismo, dedicada ao prazer e ao consumo cultural, em que a acção comunicacional tem uma função capital. A semiótica do museu, como processo de comunicação, em que o usuário é convidado a converter-se em agente de mudança, implicando-se na visita da exposição, ao mesmo tempo que exprime o seu ponto de vista, isto é, ousar comparações, convocar diferentes contribuições, é considerar que o fenómeno da exposição recobre muito mais do que o acontecimento a qual chamamos “exposições”.

Dito de outro modo, a exposição é, ao mesmo tempo, o reencontro entre usuário e objecto de arte, vector de uma estratégia comunicacional e motor de impacto social. No primeiro caso, dá primazia à obra, no segundo, recorre à encenação, no último, fornece a um grupo, a uma comunidade, o sentimento da sua existência e da sua identidade, todos eles imbricados, interagindo entre si, para que o fenómeno seja total e orgânico e a comunicação absorvente.

Quero com isto dizer que a presença do público no *media* / exposição não é apenas a presença de um espectador passivo. O espaço sintético criado pelo conservador/autor conduz o usuário a participar fisicamente no funcionamento do *media*. Com McLuhan, diria que a exposição é um *media* “frio”: o usuário é activo, faz parte do *media* (cf. MCLUHAN, Marshall – 1968). Olhem-se os usuários, observe-se a variedade das suas actividades, para além da lenta deambulação em cortejo. Visitar é ultrapassar a fronteira, a margem que separa o mundo familiar de um mundo estranho. É sobretudo entrelaçar os actos: caminhar, fincar o olhar, ver, ler, afastar, comparar,

recordar, discutir, etc. É necessário não confundir o espaço da exposição concebido pelo conservador/autor com este mesmo espaço, vivido e percebido por um usuário empenhado na sua viagem. O que é para o primeiro um espaço sintético, total, organizado e hierarquizado, é para o segundo um labirinto, encaminhado pelo fio de Ariane, que é o guia da exposição. A visão sinóptica, de um, dá lugar ao itinerário linear, e a uma descoberta por fases, do outro. A exposição é o *media* da presença: reúne fisicamente objecto e usuário. O conservador/autor desaparece no momento em que o usuário entra em cena. É assim que o usuário se encontra no centro de um espaço e de um tempo próprios à cerimónia, em que a exposição é vista como ritual de representação – conjugação dos olhares de todos os usuários sobre esta cerimónia, que é a exposição, como mundo fundamental voltado para alhures, para uma origem, um *numen*, enquanto acto de constituição de conhecimentos, factos e gestos, das gentes, acto de produção de cultura, que é uma representação destes gestos. Conjugação de dois universos, um aqui, outro alhures (cf. DAVALLON, Jean – 1986, pp. 241-266). Ou seja, o museu que se dá em espectáculo, do mesmo modo que espectador se dá em actor, vivendo novas experiências.

Nesta acepção, a identidade do museu constitui-se como uma invariante omnipresente e seminal, como portadora do seu código genético.

A identidade de um museu deve ser vista como o conjunto de elementos organizacionais, operacionais e comportamentais, que é transmitida de forma comunicacionalmente estratégica para se diferenciar de outros museus.

A identidade de um museu é transcendental porque constitui um dos activos intangíveis mais valiosos do museu e lhe permite estar em constante contacto com todo o público. O primeiro passo para um sério trabalho museológico é a missão e a visão de que se acha investida toda a equipa de um museu. Estas funções, que parecem algo fáceis, não o são, pois a formulação destas ideias primeiras, e reprodutivas, têm que realizar-se na base de critérios comunicacionais.

Um texto enorme de apresentação de um museu ou exposição, que até pode ser poético, mas com terminologia inacessível, ou com orações intermináveis, nunca orientará correctamente o público usuário sobre o que deseja o conservador/autor, ou toda a equipa do museu. Por outro lado, confundir o que é a missão com o que expõe a visão, só pode traduzir-se num conflito de identidade, e até cair no descrédito, na medida em que os usuários não sabem onde está a coerência do pretendido.

A missão e a visão do museu moldam outros factores tão primordiais como são o comportamento comunicacional, a personalidade dos actores e a cultura, e outros, não menos importantes, como os valores museológicos. A grande dificuldade destes últimos não é encontrá-los (existem museus que ostentam uma larga lista de valores), mas administrá-los, pois não basta dizer, há que praticar, fazer a sua gestão de forma real.

A pior identidade museológica que se pode ter é aquela que não se coloca formalmente, pois fornece pretexto a que os públicos a intuem por seu livre alvedrio ou por influência dos contactos com outros. Se o dito contacto é positivo pode ser que o público recorde o museu, mas não há garantia de que confie no museu. Se o contacto é negativo, certamente se referirá de forma

depreciativa ao museu e aos conservadores/autores e não desaproveitará nenhuma oportunidade para transmitir essa frustração entre as suas franjas de contactos. Portanto, o museu não só perderá um usuário, mas também potenciais usuários, por via da imagem negativa que é transmitida.

Neste sentido, a atenção do público é a forma mais elementar de transmissão da identidade do museu. Essa interacção demonstra qual é o comportamento, a personalidade e a cultura museológica que existe, ou não, na organização, e que permite ao usuário decidir se prossegue, ou não, a sua relação com o museu. Logo, se o museu não tem identidade, há que criá-la. Se não existe uma cultura museológica, ou seja, uma maneira particular de produzir o museu, há que produzi-la.

Se não se tem uma atitude museológica (olhada enquanto paixão e espírito dos conhecimentos científicos, técnicos e práticos que dizem respeito à conservação, classificação, restauro, esquematização e apresentação de exposições e dos acervos do museu), que permita que os processos de comunicação fluam, então há que dar-lhe forma com critérios comunicacionais, mas com visão e gestão museológica. Existem museus que têm uma clara identidade, mas não têm desse facto consciência plena e não a administram como verdadeiramente é: um activo intangível. Analogamente, isso é como uma pessoa que se dedica a viver, mas não tem conhecimento de todos e cada um dos músculos, nervos e órgãos que sustentam o seu corpo. Ou seja, um museu deve ser visto como um organismo vivo. Do mesmo modo a comunicação e a informação que veicula.

A identidade do museu não muda; evolui, consolida-se e, com uma direcção e uma comunicação adequadas, gera empatia no seio do círculo dos usuários, do público na generalidade. Organizar e informar com critérios de comunicação museológica é essencial para avançar para um ambiente competitivo, ou de crise. Portanto, nunca deixará de ser uma boa transformação dedicar-lhe recursos para o estudo e desenvolvimento da identidade. Um museu, um bom museu, deve ter sempre presente, que tudo, absolutamente tudo, comunica. Até o silêncio comunica.

Este conglomerado de questões sobre a comunicação museológica passa por vários ingredientes, que passo a expor:

## **A COMUNICAÇÃO NOS MUSEUS: PRINCÍPIOS E PRÁTICAS**

Comunicação: Relações de imprensa e relações públicas nos museus.

Que promoção, que comunicação para os museus?

Técnicas, instrumentos, canais de difusão.

### **A) COMUNICAÇÃO E MUSEUS**

- 1) Papel e acção dos serviços de “comunicação”;
- 2) Os instrumentos do serviço de imprensa;
- 3) O colocar em marcha uma acção de comunicação: exemplo no quadro de uma exposição temporária ou permanente;
- 4) Construção de uma identidade visual (logótipo, sinalética).

### **B) CONHECIMENTO DOS MEDIA**

- 1) Características publicitárias dos *media*;
- 2) Contacto com os *media*: uma dimensão panorâmica ao nível do país.

### C) MECENATO E MUSEUS

### D) COMUNICAÇÃO ORAL

- 1) Expressão perante a câmara;
- 2) A entrevista.

### E) ACÇÕES OPERANTES

- 1) O Comunicado de imprensa;
- 2) O Dossier de imprensa;
- 3) O Revista de imprensa;
- 4) O Dossier mecenato.

## **ESTRATÉGIAS PARA A FREQUENTACÃO MUSEOLÓGICA**

### CULTURAIS E POLÍTICAS:

- RELACIONAMENTO COM O MEIO
- SENSIBILIZAÇÃO DOS POLÍTICOS E DAS AUTORIDADES
- ENVOLVIMENTO DOS PARCEIROS SOCIAIS
- ACÇÕES JUNTO DA OPINIÃO PÚBLICA
- INTEGRAÇÃO SOCIETAL E A “SEDUÇÃO” POSSIVEL
- ACTUALIDADE DOS MUSEUS NA IMPRENSA
- ESTUDO DAS PERSONALIDADES DO MUNDO DOS MUSEUS
- INQUÉRITO À FREQUENTACÃO MUSEOLÓGICA.

### RELACIONAMENTO COM O MEIO

O gabinete de comunicação deverá promover uma política de visitas tendo, para isso, de assegurar que os princípios organizacionais do evento estão orientados para esses objectivos. O desenvolvimento bem sucedido pressupõe que a cultura de atitudes no seio da instituição museológica esteja pronta a incorporar tal política.

Depois de garantida a adesão interna (por via de uma comunicação aliciente e convicta, vertical e horizontal, do topo a base) para o projecto, deve partir para a sensibilização externa. Neste sentido necessita: a) estabelecer contactos com as agências noticiosas, de publicidade (estas sempre que possível e desde que não envolvam elevados custos) e os gabinetes de comunicação (ou substituto) de outras instituições ligadas à cultura ou não, privadas ou públicas; b) considerar as colaborações emergentes com instituições afins; c) estabelecer prioridades em função dos objectivos.

### SENSIBILIZAÇÃO DOS POLÍTICOS E DAS AUTORIDADES

Sensibilizar os políticos e as autoridades a nível local e nacional, que estejam envolvidos nos aspectos culturais, sem marginalizar todos os outros que possam de uma maneira ou de outra fornecer contributos válidos para os objectivos perseguidos (desde ministros e ministérios a autarcas e autarquias locais).

## ENVOLVIMENTO DOS PARCEIROS SOCIAIS

- 1- Estabelecer contactos entre todos os organismos envolvidos na difusão do evento, frequentadores assíduos, eventuais ou indiferentes face a este tipo de manifestação;
- 2- Procurar que todos os intervenientes reconheçam o valor e as vantagens deste processo, que visa uma espécie de integração cultural;
- 3- Organizar mesas-redondas visando esta integração;
- 4- Procurar criar “oficinas de comunicação” de modo a estabelecer uma rede de difusão dos eventos, particularmente ao nível do ensino (integradas por professores e alunos, do básico ao superior) e de associações culturais, procurando garantir ambos como núcleos de circularidade cultural – acção que se poderá chamar “formação pela cultura” em que o alvo é consciencializar, através de uma abordagem, ao mesmo tempo racional, estética, afectiva e emocional, tendo em vista: a) preparar os companheiros de trabalho a aceitar o evento cultural; b) preparar e criar esquemas como um instrumento que ajude a ter consciência da cultura, como um fenómeno da nossa quotidianidade; c) criar situações de experiências vividas por via das redes de trabalho.

## ACÇÕES JUNTO DA OPINIÃO PÚBLICA

- 1- Promover uma comunicação dirigida ao público através dos *mass-media*, o que supõe uma bem organizada “carteira” de contactos com os profissionais da comunicação, facilmente “localizáveis” e com capacidades de eficácia junto do público e de integração do acontecimento no seu quotidiano;
- 2- Produzir *DVD's*, com vista a uma ampla difusão sobre o trabalho museológico desenvolvido, a envolvência e a ambiência, para a produção do evento;
- 3- Impulsionar actos de comunicação por meio de painéis, jornais, revistas e periódicos da especialidade;
- 4- “Tornar” notícia na TV, na Rádio, na Imprensa e na Internet (*site*) o trabalho museológico e o acontecimento.

## INTEGRAÇÃO SOCIETAL E A “SEDUÇÃO” POSSÍVEL

- 1- Manter e aprofundar uma relação de empatia e de colaboração com a comunidade cultural, local e nacional;
- 2- Estabelecer fortes relações de empatia com as instituições, autoridades, empresas e a comunidade de interesses de forma a multiplicar os apoios aos eventos e à integração do público;
- 3- Personalizar os atendimentos, privilegiando, em função dos objectivos, percursos e metodologias, no sentido de ir o mais longe possível na “formação pela cultura”.
- 4- Planificar e coordenar a recepção, organizar o cerimonial, o protocolo e a pragmática dos diversos eventos museológicos.

## ACTUALIDADE DOS MUSEUS NA IMPRENSA

Objectivo: tornar visível o museu, por via de toda uma quantidade de informações, tipo “teia de Penélope”, que se vai arquitectando, desconstruindo e refazendo; conceber, com a mesma finalidade, espaço de encontros, *workshops*, colóquios, associados ou não à colecção ou à exposição, monografias ou divulgação de inventário, na essência dar maior



visibilidade/lisibilidade ao museu. No espírito, trata-se de produzir textos, tipo “caderno de cultura”, que consistem na pesquisa e, ao mesmo tempo, provisão da imprensa, com o inventário das informações respeitantes à vida do (s) museu (s) em Portugal, analisar os conteúdos e as presenças.

Hipóteses de trabalho (As fontes são múltiplas – arquivos, bibliografia, iconografia):

1. A crónica das artes e da curiosidade
2. As revistas de arte do século XIX, XX ou XXI
3. A arte e os artistas
4. O artista
5. A arte viva

## ESTUDO DAS PERSONALIDADES DO MUNDO DOS MUSEUS

Neste quadro, impõe-se um ingrediente fortemente atractivo.

Finalidade: a produção de um *flyer*, mais ou menos extenso, que toma por objecto uma personagem (especialistas da área da museologia, conservador, coleccionador, *marchand*, crítico de arte, historiador da arte, responsável por uma instituição de carácter museológico, etc.), a partir da qual é possível abordar o domínio da museologia (política de aquisições, modos de apresentação, restauro, difusão, frequência, públicos, etc.) em relação com os interesses científicos, o seu meio e a sua formação – informação complementada por testemunhos orais, pelo contacto directo (entrevistas), com personagens da actualidade.

## INQUÉRITO À FREQUENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Olhando o museu como objecto de festa, de lazer, de património e de cultura, enquadrado nas suas diferenças, semelhanças e relações numa abrangente tipologia museológica, o inquérito ao usuário museológico procura abordar vários aspectos, sem se tornar exaustivo. Esta é uma leitura que se pretende articular com a necessidade de reflectir sobre aspectos como os objectivos das exposições, as relações que estabelecem com o público e as técnicas mais adequadas para conseguir efeitos culturais da maior importância.

As questões a colocar abordarão o escalão etário, formação académica, estrato socioprofissional, museu mais frequentado, frequência museológica, e século preferido. No sentido do respeito pela privacidade de cada um, os inquiridos em circunstância alguma serão identificados.

INQUÉRITO À FREQUENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Sexo:  masculino  feminino  
Idade:  menos de 15 anos  15 a 25 anos  
 25 a 35 anos  45 a 55 anos  
 55 a 65 anos  mais de 65 anos

Habilitações literárias:  não sabe ler e/ou escrever  ensino preparatório  
 sabe ler/escrever  9º ano (antigo 5º ano)  
 4ª classe  11º ano (antigo 7º ano)  
 12º ano  curso médio/profissional  
 curso superior  outra. \_\_\_\_\_

Profissão: \_\_\_\_\_

Estatuto profissional:  Proprietário/patrão/empresário  Trabalhador por conta de outrém  
 Trabalhador por conta própria  Desempregado  
 Reformado/aposentado  Não exerce profissão  
 outra. \_\_\_\_\_

Estado civil:  Casado  Solteiro  
 Divorciado  Separado  
 Viúvo

-----

Frequência das visitas a museus no último ano:  
(cada um dos períodos abaixo implica pelo menos uma visita)

semanal  mensal  trimestral  semestral  anual  
 quinzenal

Século(s) de arte preferido(s): \_\_\_\_\_

Museu(s) mais frequentado(s): \_\_\_\_\_  
(no último ano)

JASALVES SETEMBRO 2010

Obrigado pela sua colaboração

Este é um conjunto de questões e temáticas que abrange a fenomenologia da comunicação no seio da área museológica e no âmbito da visibilidade dos museus.

O museu não tem valor de uso, nem de troca, tem apenas de representação/exposição, aprofundado pelos elementos constituintes, que o tornam improfanável. A influência da comunicação (*media*), a linguagem apropriada, que faz mudar as atitudes do público, do espectador, do usuário, é, também, por isso, improfanável. Isto é cultura.

Neste sentido, a comunicação, sublinho mais uma vez, deve ser descendente, ascendente e intersticial, desde o conservador/director ao guarda, minimamente esclarecidos sobre os conteúdos do museu/exposição, interagindo com o mundo exterior. Como espécie de “intelectuais orgânicos” do museu a que pertencem, devem estar cômnicos do pergaminho da pertença a um Museu, ao “seu” Museu, cujo espírito deve ser o orgulho de quem aí trabalha e de quem o visita – um acto de distinção que tem um valor telúrico.

O museu é um organismo vivo. Como tal, a circulação de informação, maior ou menor, diminuta ou intensa, é como um sistema de vasos comunicantes, ou circulação sanguínea. Se existem obstáculos perduráveis, o organismo morre. A comunicação tem de ser uma “obra de arte”, tão importante como as obras de arte, que integram o museu, e as torna visíveis, lisíveis, acessíveis e públicas.

Independentemente desta visão, e da improfanabilidade do Museu, este tem de adaptar-se à nova realidade da cultura-mundo (cf. LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean – 2008). É uma cultura mundial que obedece aos mesmos princípios que a economia. Hoje em dia, queira-se ou não, a cultura vende-se, compra-se, exporta-se. Uma marca, um museu, não vende apenas um produto, vende uma cultura, um estilo e um mundo de vida.

Na segunda modernidade, que vivemos, em que o homem contemporâneo necessita de emoções fortes, morreu um tipo de museu, deve nascer um museu de novo tipo: o Museu/espectáculo, que pode ser a charneira, em que o usuário/espectador se dá em espectáculo, onde as obras de arte são as vedetas do “*star-system*”, como no cinema. É uma cultura massificada, mas é, também, a cultura do sentimento, do imaginário, do valor, do estilo e do espírito, que sobreleva a cultura padronizada das elites, por via da heterogeneização de comportamentos e de gostos.

Definir cientificamente as condições sociais e culturais da frequentação dos museus e, mais geralmente, de todo o lazer cultivado, é romper radicalmente com a ideologia das “necessidades culturais”, que conduz alguns a ter opiniões ou preferências efectivamente expressas, e efectivamente recolhidas, pelos inquéritos de opinião ou de consumo cultural, por aspirações autênticas. Mas, ao mesmo tempo, esquecem-se as condições económicas e sociais que determinam estas opiniões, ou estes consumos, e as condições económicas e sociais, que podem tornar possível um outro tipo de opiniões ou de consumo. Em resumo, sancionam, na falta da sua enunciação e da denúncia da sua causa, a divisão da sociedade entre os que experimentam as “necessidades culturais” e os que são privados desta experimentação. Com efeito, a obra arte só existe enquanto tal, na medida em que é percebida, quer dizer decifrada, donde resulta que as satisfações ligadas a esta percepção – quer se trate de prazer propriamente estético ou

de gratificações mais indirectas, como o *efeito de distinção* – não são acessíveis senão àqueles que estão dispostos a apropriar-se dela porque lhe dão *valor* (cf. BOURDIEU, Pierre *et al* – 1969, p. 156). É este tipo de situação que se pretende alterar. Chegou o tempo de uma nova geração de "gentes do museu", aberta ao mundo, interessada pelo homem e pelo ser vivo, e não somente pelo objecto e pelo odor arqueológico.

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain; avec SCHNAPPER, Dominique – *L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minuit, 1969, 2<sup>ème</sup> édition.
- DAVALLON, Jean – "Gestes de mise en exposition". *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou; Centre de création Industriel, 1986, pp. 241-266.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean – *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Ediciones Trea, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean – *La culture-monde: réponse à une société désorientée*. Paris: O. Jacob, impr. 2008.
- MCLUHAN, Marshall – *Pour comprendre les media*. Paris: Éd. M.H.M. (Coll. "Points", 83), 1968.

# O “PATRIMÓNIO” ENQUANTO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO O CASO DE DOIS MUNICÍPIOS PORTUGUESES

Alice Duarte

Universidade do Porto, Faculdade de Letras - Portugal

## Resumo

As concepções dominantes de desenvolvimento que marcaram o pós-II Guerra Mundial identificavam o desenvolvimento sobretudo com o crescimento económico. Tal modelo industrialista foi adoptado em Portugal a partir dos anos de 1960, ainda sob a Ditadura auto-denominada Estado Novo. No caso de Portugal, esse modelo de desenvolvimento economicista nunca chegou a traduzir-se no aumento espectacular de produtividade e crescimento alcançado em algumas sociedades avançadas, se bem que o país não tenha ficado imune a alguns dos seus “efeitos perversos” como o desordenamento do território provocado pela concentração urbano-industrial no litoral. Os anos 70, contudo, vão coincidir quer com a chegada da Democracia, quer com o culminar das primeiras críticas àquela concepção tradicional de desenvolvimento. O modelo alternativo procura incorporar as vertentes culturais e ambientais, lutando para compatibilizar necessidades de modernização e a preservação de singularidades culturais e/ou naturais. Traduzindo uma nova filosofia, passa a haver a preocupação de alicerçar o desenvolvimento no potencial endógeno das regiões, surgindo o “património”, nas suas diversas vertentes, como elemento integrante da qualidade de vida a alcançar pelas populações. A nova noção de desenvolvimento prende-se com a emergência de valores associados à qualidade de vida em geral, sendo que esta é assumida como intrinsecamente ligada aos “bens culturais”. Tendo em mente estas novas concepções de desenvolvimento, no presente texto apresento o balanço analítico das efectivas políticas e iniciativas patrimoniais promovidas e/ou valorizadas em dois municípios portugueses. Trata-se, por um lado, de elucidar o papel cada vez mais activo que as políticas culturais têm nos sistemas políticos modernos e, por outro lado, de conferir os tipos de bens culturais e naturais mais mobilizados para tais fins. Em termos metodológicos, a pesquisa concretiza-se através da análise comparativa dos “programas patrimoniais” accionados pelos municípios e acedidos através de informação por eles directamente fornecida e/ou disponibilizada nos respectivos sítios digitais.

**Palavras-chave:** Desenvolvimento. “Recursos culturais”. Municípios. Portugal.

## EL “PATRIMONIO” COMO HERRAMIENTA DE DESARROLLO EL CASO DE DOS MUNICIPIOS PORTUGUESES

### Resumen

Las concepciones dominantes que caracterizaron el desarrollo posterior a la *II Guerra Mundial* lo identificaban con el crecimiento económico. Este modelo industrializado fue adoptado en Portugal a partir de los años 60, todavía bajo la dictadura auto-denominada *Estado Nuevo*. En el caso de Portugal, este modelo de desarrollo economicista nunca llegó a traducirse en un aumento espectacular de la productividad ni en un crecimiento como el alcanzado en algunas sociedades avanzadas; no obstante, el país no fue inmune a algunos de sus “efectos perversos”, como lo fue la desorganización del territorio, provocada por la concentración urbano-industrial en el litoral. En los años 70, en coincidencia con la llegada de la Democracia, culminan las primeras críticas a aquella concepción tradicional de desarrollo. El modelo alternativo procura incorporar vertientes culturales y ambientales en su lucha por compatibilizar las necesidades de modernización y preservación de las singularidades correspondientes. Traduciendo esta nueva filosofía, se preocupa por cimentar el desenvolvimiento del potencial endógeno de las regiones, haciendo surgir el “patrimonio” en sus diversas vertientes como elemento esencial de la calidad de vida de las poblaciones. Esta nueva concepción de desarrollo se preocupa por los valores asociados a la calidad de vida en general, intrínsecamente ligada a los “bienes culturales”.

Teniendo *in mente* estas nuevas concepciones, se presenta en este texto el balance analítico de las políticas e iniciativas patrimoniales promovidas y/o valorizadas en dos Municipios portugueses. Por un lado, se trata de elucidar el papel cada vez más activo de las políticas culturales en los sistemas políticos actuales y por otro, se procura verificar los tipos de bienes culturales y naturales más movilizados a tal efecto. En términos metodológicos, la investigación cobra forma a través del análisis comparativo de los “programas patrimoniales” accionados por los Municipios, a los cuales se accede a través de la información brindada por ellos mismos y/o puesta a disposición de todos en los respectivos sitios digitales.

**Palabras clave:** Desarrollo. “Recursos culturales”. Municipios. Portugal.

## “HERITAGE” AS A DEVELOPMENT TOOL THE CASE OF TWO PORTUGUESE CITY COUNCILS

### Abstract

The dominant conceptions of development that marked the post-// *World War* period identified development with economic growth. Such an industrial model was adopted in Portugal from the 60s on, still under the dictatorship named *Estado Novo*. In the case of Portugal, this economical development model never reached the spectacular increase of productivity and growth achieved by more advanced societies, even though the country didn't stay immune to some of their “wicked effects” like the territory mess caused on behalf of the concentration of urbanization and industries on coastal areas. However, the 70s coincide both with the arrival of democracy and the emergency of the first criticisms to that traditional conception of development. The alternative model seeks to join cultural and environmental aspects, fighting to connect the needs of modernity with the preservation of cultural and/or natural singularities. In order to translate the new philosophy, there is now the preoccupation to lay the foundations of development on the endogenous potential of regions, emerging “heritage” in its several versions, like an essential element for the life quality of populations. This new concept of development is concerned with values, associating them to a life quality intrinsically connected with “cultural property”.

Having in mind the new conceptions of development, this article presents the analytical evaluation of effective policies and heritage events. On the one hand, its aim is to elucidate the active role that these cultural policies develop in the modern political systems and, on the other, to check the diverse cultural and environmental goods mobilized for such purposes. In methodological terms, this research makes a comparative analysis of the “heritage projects” operated by two city councils, using data provided directly by them or made available at their digital sites.

**Key words:** Development. “Cultural resources”. City councils. Portugal.

# O “PATRIMÓNIO” ENQUANTO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO

## O CASO DE DOIS MUNICÍPIOS PORTUGUESES

Alice Duarte

Universidade do Porto, Faculdade de Letras - Portugal

### Introdução

As concepções dominantes de desenvolvimento que marcaram o pós-II Guerra Mundial identificavam o desenvolvimento sobretudo com o crescimento económico. Tal modelo industrialista foi adoptado em Portugal a partir dos anos de 1960, ainda sob a Ditadura auto-denominada Estado Novo. No caso de Portugal, esse modelo de desenvolvimento economicista nunca atingiu o aumento espectacular de produtividade e crescimento alcançado em algumas sociedades avançadas, se bem que o país não tenha ficado imune a alguns dos seus “efeitos perversos” como o desordenamento do território provocado pela concentração urbana e industrial no litoral. Tratava-se de um modelo em que os critérios e cálculos económicos se sobrepujam a quaisquer outros e era pressuposto um efeito geral modernizante desencadeado pela esfera das actividades industriais.

Os anos 70, contudo, vão coincidir, quer com a chegada da Democracia, quer com o culminar das primeiras críticas àquela concepção tradicional de desenvolvimento. O modelo alternativo procura incorporar as vertentes cultural e ambiental, lutando para compatibilizar necessidades de modernização e a preservação de singularidades culturais e/ou naturais. Traduzindo uma nova filosofia, há agora a preocupação de alicerçar o desenvolvimento no potencial endógeno das regiões, surgindo o “património” – nas suas diversas vertentes – como elemento essencial da qualidade de vida das populações. A nova noção de desenvolvimento está preocupada com os valores associados à qualidade de vida em geral, sendo que esta é assumida como intrinsecamente ligada aos “bens culturais”.

Importará esclarecer que durante a Ditadura do Estado Novo a preservação do património recebeu um enorme impulso, tanto em termos legislativos como através da criação da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, pela qual o Estado efectuou uma intervenção directa na recuperação de monumentos e edifícios históricos (Neto, 1996). Mas a valorização do património sob esse regime político servia sobretudo a sua ideologia nacionalista e triunfalista das glórias do passado, surgindo esses valores sobrepostos a todos os outros. A instituição da Democracia em 1974 e o período revolucionário que se lhe seguiu farão a sociedade portuguesa confrontar-se, quer com a superação da concepção do património como monumentos de grande valor arquitectónico e histórico, quer com a utilização memorial do património sobretudo em termos de construção de uma identidade nacional. O novo contexto político e ideológico apresenta-se favorável à emergência de uma noção mais alargada de património que o desvincula do anterior sentido restritivo conotado com as elites tradicionais e o faz tendencialmente aproximar da noção antropológica de cultura, abrangendo nomeadamente as manifestações da dita “cultura popular”. Em simultâneo, o mesmo contexto político e ideológico é também favorecedor da ideia da necessidade de reforçar a participação política das populações, surgindo os



seus recursos culturais e/ou naturais elevados a potenciais meios de revitalização das respectivas identidades locais.

Para lá do contexto singular português, a adopção de uma visão mais integrada de desenvolvimento, capaz de valorizar componentes não-produtivas e de dar destaque a interesses e especificidades locais, traduz-se na valorização da “cultura” como um dos ingredientes mais importantes para o processo de mudança e de realização do bem-estar das populações. O novo modelo de desenvolvimento apresenta-se como essencialmente cultural. O desenvolvimento passa a ser entendido como um processo complexo cuja finalidade deve ser a satisfação plena das necessidades sociais das populações, desde as mais básicas às de ordem simbólica. Os objectivos, os meios e as estratégias de desenvolvimento surgem como devendo estar subordinados aos modos de sentir, pensar e agir das comunidades. As suas aspirações e projectos passam a ser metas a concretizar, colocando-se especial ênfase na participação dos agentes e actores sociais como meio de capitalizar o reforço da respectiva identidade local/regional. De forma bastante abrangente, as práticas e representações culturais ganham visibilidade acrescida enquanto meios através dos quais as comunidades tentam reconfigurar a sua imagem e identidade.

Reproduzindo as mesmas concepções, a partir dos anos de 1980, em Portugal, a “cultura” passa a estar presente sob muitas formas no universo de actividades dos Municípios e suas planificações. Enquanto estratégias de *empowerment* das populações locais, tais actividades produzem dois tipos principais de efeitos. Contribuem para uma efectiva multiplicação e diversificação dos equipamentos culturais existentes, bem assim como para concretizar mecanismos de dinamização e participação de diferentes agentes sociais. Estes efeitos não são negligenciáveis em termos do reforço das identidades culturais locais. Ao mesmo tempo, contudo, a cultura contemporânea e suas manifestações têm necessariamente de ser reconhecidas como cada vez mais globalizadas, no sentido de crescentemente interconectadas com o sistema global de trocas e crescentemente participantes em redes globais de intercomunicação. Reconhecendo esta interpenetração entre apropriação local e fluxos globais (Inda & Rosaldo, 2002), as políticas e programas culturais dos Municípios tornam-se um interessante meio de análise das influências entre fluxos global e local no reforço das identidades locais. Ou, dito de outro modo, as actividades dos Municípios surgem como um bom meio para verificar de que modo uma nova identidade local é recriada pela mistura de influências locais e globais.

Tendo em mente a nova concepção de desenvolvimento referida e orientando a atenção para o modo como as instituições de poder local gerem os respectivos “recursos culturais” visando a revitalização das suas identidades locais, neste artigo apresento o balanço analítico das efectivas políticas e iniciativas patrimoniais promovidas e/ou valorizadas por dois Municípios portugueses. O objectivo é, por um lado, elucidar o papel cada vez mais activo que as políticas culturais têm nos sistemas políticos modernos e, por outro lado, conferir os tipos de bens culturais e ambientais mais mobilizados para tais fins. Em termos metodológicos, a pesquisa faz uma análise comparativa dos “programas patrimoniais” accionados pelos Municípios de Mértola e Óbidos, usando informação por eles directamente fornecida e/ou disponibilizada nos respectivos sítios digitais. A análise agora apresentada ilustra a fase inicial de um projecto de pesquisa individual que

pretendo venha a abranger diversos Municípios portugueses. Apenas já concretizado ao nível do trabalho exploratório sobre alguns Municípios, os elementos apresentados e discutidos correspondem às primeiras interpretações preliminares alcançadas.

### **Mértola e Óbidos: Duas Ilustrações Paradigmáticas**

O “Projecto Mértola Vila Museu”, enquanto projecto de desenvolvimento integrado, e o culminar da sua realização com a própria auto-designação de Mértola como Vila Museu ilustram de forma exemplar o modo e o tempo como em Portugal emergiu e se propagou a ideia do património como recurso de desenvolvimento *bottom-up*. O Município de Mértola situa-se no interior sul de Portugal, tem uma área de quase 1300 Km<sup>2</sup> e uma população de cerca de 8500 habitantes, sendo classificado como espaço rural. A Vila de Mértola, nas margens do rio Guadiana, é o centro administrativo do Município com 1500 habitantes e está classificada como medianamente urbana. O Município no seu todo é um caso flagrante de despovoamento continuado e a Vila apresenta-se como uma típica pequena localidade, pobre em recursos económicos e de emprego. A situação era de completa falta de expectativas e de grande empobrecimento na década de 1970, aquando da chegada da Democracia. Em 1978, o então eleito presidente da Câmara surge como o dinamizador empolgado de um projecto estratégico que tinha como principal motor de desenvolvimento a valorização do património. Este surge entendido como capaz de atrair visitantes externos pela promoção de um turismo cultural e de contribuir para o apoio sustentado à população local (Rafael, 2010). O grande entusiasmo político-ideológico da época facilitou a emergência de um movimento de adesão colectiva que acreditou na possibilidade de inventar novos elos de ligação no interior da comunidade, criando novos sentidos de pertença, de auto-estima e de identidade renovada. O projecto tinha como principal recurso o património – arqueológico, arquitectónico, antropológico e paisagístico – e a correlativa constituição de um Museu Municipal polinucleado através de diversas unidades museológicas *in situ*, distribuídas sobretudo pelo casco histórico da Vila e algumas povoações limítrofes. Implicando a recuperação do Centro Histórico bem assim como de vários outros edifícios, o Museu inclui actualmente dez núcleos que se foram constituindo desde 1980 até 2009: núcleo de Arte Sacra; Escola Oficina de Tecelagem; Casa Romana; Basílica Paleocristã; Ermida e Necrópole de S. Sebastião; Castelo; Alcáçova (bairro islâmico); núcleo de Arte Islâmica; Forja de Ferreiro; Casa do Mineiro na Mina de S. Domingues.

A Autarquia assumiu desde início o papel de liderança no projecto, mas para o suporte técnico e científico foram também essenciais duas associações privadas de interesse público que até 1987 são exclusivamente financiadas pelo poder local: a Associação de Defesa do Património de Mértola (ADPM) e o Campo Arqueológico de Mértola (CAM). A primeira foi constituída em 1980, definindo como seus objectivos preservar, valorizar e divulgar o património cultural e natural de Mértola e incluindo uma secção de arqueologia que integrava toda a actividade inerente à investigação arqueológica e histórica realizada no Município. A segunda constituiu-se em 1986 em resultado da autonomização daquela anterior secção arqueológica. Em conjunto, as duas instituições são responsáveis pelos trabalhos de levantamento e recolha do património de todo o Município, entre os quais se

destaca o estudo da arquitectura tradicional, a constituição de acervos de património religioso e etnográfico e as numerosas intervenções arqueológicas realizadas. Nas suas sedes, bem assim como em alguns dos núcleos museológicos, as associações constituíram e apetrecharam os respectivos laboratórios de conservação e restauro, levando igualmente a cabo várias acções de formação relativas a técnicas de limpeza, conservação e restauro sobre diversos materiais. Logo a partir da década de 80, são responsáveis pela produção de várias exposições cuja itinerância as desloca quer pelo Município e diversas cidades do país, quer pelo estrangeiro. O CAM tem significativa capacidade editorial onde figuram os catálogos dos núcleos museológicos, das exposições temporárias e itinerantes, monografias e teses diversas, bem assim como a publicação de uma revista anual – a *Arqueologia Medieval*. Em 2007, constituiu o Centro de Estudos Islâmicos e do Mediterrâneo que, enquanto estrutura de apoio à investigação científica, mantém relações de colaboração com várias Universidades e, entre outros serviços, dispõe de uma biblioteca especializada. O CAM detém ainda uma linha editorial comercial que inclui diversos produtos entre os quais uma colecção de postais temáticos sobre o património de Mértola e os acervos do Museu. A ADPM, para além dos estudos efectuados nomeadamente na área da história oral, foi também a principal promotora da criação, em 1995, do Parque Natural do Vale do Guadiana cujos objectivos são a preservação da natureza e a manutenção de relações articuladas com o território.

Tendo em mente a filosofia do Projecto e a sua identificação clara com a ideia de desenvolvimento local como processo de melhoria das condições de vida da comunidade em termos sociais, económicos e culturais, são vários os resultados positivos que podem ser apontados. De início o Projecto esteve directamente ligado ao meio universitário de Lisboa através de dois dos seus professores que começaram por ser os responsáveis pelas intervenções arqueológicas, realizadas nas férias de Verão e fins-de-semana com a ajuda dos seus estudantes. Rapidamente, contudo, essas escavações vão reunir forasteiros e locais e acabar por originar uma equipa permanente de investigação sediada em Mértola. No seguimento disso e da própria consolidação das associações já referidas, não só jovens investigadores se radicam em Mértola, como a juventude local se passa a sentir especialmente atraída pelas áreas da História e Arqueologia, a elas ligando o seu futuro profissional e pessoal. Os cursos de formação básica ministrados pela ADPM visando a formação dos membros da equipa em constituição tocam áreas como a arqueologia, a história oral, a conservação e restauro, a fotografia. Em 1989 é criada a Escola Profissional Bento de Jesus Caraça que, apesar de ter a sua sede na capital de Distrito, inicia a sua actividade sobretudo com alunos de Mértola, onde começa por ter uma delegação. Aí eram ministrados cursos profissionais na área da arqueologia, museologia, recuperação de património e turismo ambiental e rural.

Relativamente a habitantes de outros escalões etários, merecem referência os primeiros cursos de tecelagem ministrados em 1984/5 e a constituição da Escola Oficina que, em 1986, se transforma em Cooperativa Oficina de Tecelagem de Mértola. Este organismo mantém ligados em rede informal todos os artesãos que de qualquer modo se cruzam com o produto acabado da tecelagem tradicional. Ao mesmo tempo, assegura o emprego a duas tecedeiras e dispõe de um espaço de exposição e comercialização de diversas formas de artesanato e outros produtos locais como o mel. As oportunidades proporcionadas pelos fluxos de visitantes foram também aproveitadas através da criação de alguma oferta em termos de unidades de

restauração e alojamento no Município e na Vila.<sup>1</sup> Por outro lado, a recuperação do Centro Histórico foi, não apenas arquitectónica, mas também social, pelo que genericamente as condições de habitabilidade foram melhoradas. Em alguns casos mais pontuais, os proprietários de alguns edifícios com particular interesse patrimonial beneficiaram com o Projecto também através do seu arrendamento ao Museu, como aconteceu no caso da Forja de Ferreiro que foi recuperada e cedida nesses moldes pelo antigo ferreiro, em 1980. De um modo abrangente, nomeadamente para a população da Vila, é possível falar de um acréscimo generalizado de equipamentos culturais de que fazem parte o próprio Museu e seus núcleos, diversificados espaços de exposição, bibliotecas e, por exemplo, a Igreja desactivada que abriga o núcleo museológico da Arte Sacra e que, com alguma regularidade, serve de espaço para a concretização de concertos de música clássica.

Apesar dos impactos acabados de descrever, que devem necessariamente ser considerados como positivos, actualmente o Projecto é tido como exibindo alguma estagnação, originando diversas manifestações de desalento e descrença por parte da população. Para além da precária situação económica em que se encontra o país e que se faz sentir como quadro de fundo, o equacionamento da questão obriga a ir até 2001, altura em que o poder local muda de cor política e fica perturbada a estreita ligação que até aí tinha existido entre a Autarquia e as duas Associações locais. É possível que a estrutura logística destas se tenha tornado excessivamente pesada e, de certo modo, distanciada das problemáticas locais que inicialmente as motivaram. São reconhecidas no país em termos científicos pelo que vêem os seus projectos de investigação financiados por organismos estatais, mas isso pode ter como reverso uma excessiva especialização em termos de interesses de pesquisa. É isso que parece indicar o facto de, em 2002, aquando da vontade do novo poder local de integrar a Rede Portuguesa de Museus (RPM), o correspondente Relatório ao pedido de adesão identificar um conjunto significativo de problemas a precisar de ser resolvido: as reservas não apresentavam condições adequadas, os inventários sistemáticos e informatizados eram inexistentes, os laboratórios de conservação apresentavam diversas deficiências, não existiam serviços educativos a funcionar de forma estruturada e regular. A resolução desses problemas faz com que só em 2006 se concretize a adesão pretendida à rede. Sejam quais forem os motivos, nos últimos tempos parecia dominar uma certa atitude de desagrado e insatisfação por parte da população a propósito dos temas: arqueologia, património e núcleos museológicos. A isso não será estranho o facto da Vila e suas potencialidades turísticas não serem capazes de manter fluxos regulares de visitantes. Esta questão é central já que a existência de picos de afluência seguidos de grandes quebras tornam muito mais difícil a gestão da oferta, fazendo aumentar os encargos financeiros que se tornam inoportunos, até mesmo, para o Museu. Da parte da Autarquia, a novidade estratégica tendo em vista a superação do problema foi a aposta na integração de Mértola em projectos, eventos e iniciativas que ultrapassam a estrita dimensão local, conduzindo à internacionalização do próprio Projecto de desenvolvimento local.

---

<sup>1</sup> Segundo os dados da Divisão de Ordenamento do Território e Urbanismo do Município de Mértola, de 1978 a 2009, foram abertos 23 restaurantes no Município, 13 dos quais na Vila. Segundo a mesma fonte e para o mesmo período, no Município foram abertas 25 unidades de alojamento relativas a diversas tipologias, na maioria com um número limitado de quartos (Rafael, 2010).

Continuando a eleger a "cultura" como factor gerador de desenvolvimento, nos últimos anos, o Município de Mértola concretiza uma renovação do seu Projecto de desenvolvimento integrado. Essa renovação implicou a substituição da população local por diversas redes internacionais como os principais alvos junto dos quais procura divulgar as especificidades culturais e patrimoniais da região. Todos os estudos e acções de sensibilização patrimonial desenvolvidos ao longo dos anos tornaram a população local mais consciente da sua história e da sua identidade cultural particular. Mas aquelas acções passam a desencadear alguma irritação quando não conseguem traduzir-se numa efectiva promoção patrimonial e turística da região no exterior. De forma bastante perceptível, a nova estratégia da Autarquia surge orientada para a integração de Mértola nos circuitos turísticos, segundo uma lógica de festival (Fabiani, 2002) que aposta, quer na realização regular e periódica de eventos, quer no cuidado colocado na divulgação desses eventos junto dos *mass media* locais e nacionais.

Os esforços concretizados visando o reforço da imagem de Mértola como região de turismo cultural e o seu reconhecimento em termos nacionais e internacionais são de cariz muito diversificado. É possível referir decisões tão minuciosas como a da nova localização da Cooperativa de Tecelagem que, em 2007, passa para outro edifício, mais central e perto do Posto de Turismo da Vila, para assim potenciar o aumento dos seus visitantes; Ou tão pontuais como a colocação de um funcionário municipal na Igreja Matriz/Antiga Mesquita – quando a paróquia não tem meios para o fazer – para que seja possível a sua visita em horário idêntico ao dos núcleos museológicos. Mas são igualmente assinaláveis programas tão abrangentes como o conjunto de intervenções urbanísticas realizadas ao longo de vários anos no Centro Histórico e área envolvente do Rio, ou a conclusão do Circuito de Visitas da Alcáçova, inaugurada em 2009, que implicou a recuperação de grandes painéis de mosaicos e a construção de um passadiço por cima do qual é possível observar o conjunto das 30 casas do antigo bairro islâmico. Porém, a iniciativa mais emblemática é a realização do Festival Islâmico que se concretiza em anos alternados desde 2001, normalmente pelo mês de Maio e com quatro dias de duração. É um evento organizado pela autarquia mas que conta com a colaboração das representações de países como Marrocos, Tunísia ou Egipto, de organismos como a Comunidade Islâmica de Espanha e de diversas associações de produtores e comerciantes, locais e externas.<sup>2</sup>

O Festival Islâmico é um significativo e muito eficaz meio de promoção externa de Mértola, potenciando a sua integração nos circuitos de turismo cultural. A ambiência de cores e sons que envolve o evento remete para um tradicional mercado islâmico (*souk*) onde, portanto, se podem adquirir muitos produtos, mas onde também são inúmeras as actividades culturais promovidas: exposições, teatro, dança, concertos, mostras de gastronomia, conferências e colóquios, lançamento de livros, etc, etc. Quanto aos produtos comercializados – locais ou do exterior – o que os une é a sua produção ser feita segundo moldes "tradicionais" e/ou "ecológicos". Em relação aos artesãos/produtores locais é possível constatar uma renovação da sua oferta que deixa de estar confinada ao habitual artesanato do pastor e aos produtos

<sup>2</sup> A lógica de festival identificada traduz-se na realização de outros festivais distribuídos ao longo do ano: o Mertolarte realizado na Primavera e dedicado à divulgação das artes plásticas, bem como de artistas locais; o Festival de Peixe de Rio, realizado em Março e dedicado à divulgação das espécies piscícolas locais e sua confecção gastronómica; a Festa da Caça realizada em Outubro e proporcionando provas de caça. Em qualquer dos casos, estão sempre presentes actividades complementares de animação.

da tecelagem – cujo mercado está algo saturado – e se diversifica incluindo o queijo, o mel, o pão, os enchidos, as plantas aromáticas autóctones. Mas o Festival Islâmico é emblemático também pelo papel estratégico que desempenhou na integração do Município de Mértola em diversas redes internacionais. Ele é factor de renovação, por um lado, porque através dele é a própria identidade “mediterrânea” do Município que é reinventada e, em função disso, Mértola passa a participar em projectos internacionais como o Discover Islamic Art. Trata-se de um projecto que junta 14 países do Mediterrâneo, unidos na intenção de facilitar o acesso *online* a exposições, museus e monumentos dispersos pelo mundo mediterrâneo e/ou marcos da cultura islâmica. O objectivo é divulgar essa realidade cultural, acreditando que desse modo se podem incentivar visitas efectivas a essas estruturas culturais.

Por outro lado, o potencial renovador do Festival traduz-se igualmente na nova apetência do Município para estabelecer parcerias com várias entidades supranacionais. A integração de Mértola nos circuitos de turismo cultural passa pela sua internacionalização, quer através do estabelecimento de uma agenda de contactos e colaborações com comunidades situadas já do outro lado da fronteira (em Espanha) mas com as quais se enfatiza ligações culturais presentes e passadas, quer através da co-participação em muitos projectos, nomeadamente promovidos pela União Europeia e orientados para a protecção cultural e ambiental e para a promoção do diálogo intercultural. A título de exemplo desta última possibilidade, retenha-se que Mértola integra a Rede AVEC – Alliance des Villes Européens de Culture – organismo financiado pela UE que reúne várias cidade e vilas de dez países europeus e cujas actividades visam assegurar a preservação do património e a qualidade ambiental, certificando isso mesmo em relação aos seus membros aderentes.

Relativamente ao segundo Município aqui em análise, Óbidos, a situação é distinta sob muitos aspectos. Contudo, verifica-se uma grande semelhança em termos do recurso à mesma lógica de festival, por parte da Autarquia que aposta na internacionalização como meio de promoção turística. O Município de Óbidos situa-se na zona centro litoral do país, muito perto do mar, tem uma área de 142 Km<sup>2</sup> e uma população de pouco mais de 10 mil habitantes. A Vila de Óbidos é o centro administrativo do Município, com uma população de 3100 habitantes, 250 dos quais residem no interior da cidadela medieval fortificada que, juntamente com o Castelo, são a imagem de marca da Vila e razão de ser do seu próprio nome. A Vila de Óbidos, e nomeadamente o seu Centro Histórico situado na cidadela fortificada, detém um conjunto de imóveis patrimoniais e um conjunto de infra-estruturas culturais com algum relevo. É possível referir o Castelo que desde 1911 está classificado como Monumento Nacional, a cidadela que detém a mesma classificação desde 1951 e abriga no seu interior outros sete monumentos classificados, bem assim como diversos outros elementos com interesse patrimonial variado: um aqueduto com partes conservadas dentro e fora das muralhas, um pelourinho, múltiplas igrejas, diversas casas nobres e burguesas e também de arquitectura popular vernácula. O conjunto de referências árabes, medievais, renascentistas e barrocas existentes reflecte a importância militar, religiosa e administrativa que o Município foi desempenhando ao longo dos tempos. A consistência do Centro Histórico enquanto unidade espacial e social e a preocupação actual com a sua valorização justificam a candidatura de Óbidos a Património da Humanidade,

em preparação pela Autarquia. Nessa candidatura será enfatizado, nomeadamente, o facto de se tratar de um Centro Histórico fortificado com população efectivamente residente.

Por outro lado, a Vila de Óbidos possui um Museu Municipal aberto em 1970 com o apoio técnico e financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Esse equipamento cultural foi profundamente remodelado – e deslocado para outro edifício, mas igualmente situado no interior da fortaleza – em 2005, apresentando actualmente uma exposição permanente onde merece destaque a colecção de pinturas dos séculos XVI e XVII. O seu acervo abriga diversos exemplares da chamada Escola de Pintura de Óbidos – centro artístico com relevância no século XVII – entre os quais figuram obras de Josefa de Ayala (mais conhecida como Josefa de Óbidos). Este Museu Municipal integra a Rota dos Museus do Oeste (de Portugal) e é a sede da Rede de Museus e Galerias Óbidos (RMGO).<sup>3</sup> Enquanto os Museus têm programas e calendarizações de actividades mais definidas em função dos respectivos acervos e temáticas, que ainda são diversificadas, as Galerias – abertas ou reabertas sobretudo a partir do início do século XXI – são espaços, no essencial, de exposição e divulgação de arte contemporânea, apresentando programações com grande regularidade e efectiva renovação periódica. Quanto a equipamentos culturais detidos pela Autarquia devem ainda ser referidos a Biblioteca e o Arquivo, bem assim como a Casa da Música que abrange a componente formativa e cujo Auditório se apresenta como uma casa de espectáculos confortável e bem apetrechada a nível técnico.

O Município possui uma Associação de Defesa do Património do Concelho de Óbidos (ADPCO) fundada em 1985 através de um processo dinamizado pela própria Autarquia que iniciou o contacto com algumas personalidades locais visando a sua sensibilização em relação às questões patrimoniais. Desde a sua constituição, a Associação beneficia de uma parceria estabelecida com a Autarquia em função do que esta lhe assegura, entre outras coisas, as respectivas instalações físicas localizadas no interior da cidadela. Definindo como seus objectivos principais a salvaguarda e promoção do património cultural e natural e a criação de meios para a educação patrimonial, a Associação cumpre um programa de actividades onde figuram, nomeadamente, a realização de conferências e palestras subordinadas à sua área de interesse e a promoção de visitas temáticas no interior do Município que dão pelo nome de “Descobrir Óbidos”. A Associação também tem uma linha editorial de publicações de bolso que usa para assegurar a publicação de materiais diversos.

O conjunto de elementos descritos permitiu fornecer uma imagem – impressionante, mas ainda assim, consistente –, quer sobre alguns dos traços históricos e patrimoniais mais salientes de Óbidos, quer sobre a acção da respectiva Autarquia em prol da sua protecção, valorização e dinamização. A contextualização realizada faz surgir como ajustado o rótulo de proactiva para caracterizar a atitude da Autarquia relativamente às suas iniciativas de índole patrimonial e cultural. Contudo, a principal aposta da Autarquia para a

---

<sup>3</sup> Desta RMGO fazem parte o Museu Municipal, o Museu Paroquial de São João Baptista, o Museu Abílio de Mattos e Silva, a Casa do Arco, a Galeria NovaOgiva, a Galeria do Pelourinho e o Centro de Design de Interiores que se constituem como espaços expositivos tutelados ou apoiados pela Autarquia, a qual detém ainda a antiga Igreja de S. Tiago, hoje um espaço dessacralizado e utilizado apenas para iniciativas culturais.

promoção turística de Óbidos é a realização de um conjunto de eventos, todos montados segundo uma lógica de festival, i.e., com regularidade anual e duração de alguns dias ou semanas, concretizados em espaços públicos, muitos deles ao ar livre, e abrangendo um programa diversificado de actividades e formas de animação. Para o efeito, a cidadela e muitos dos seus recintos, praças e ruas apresentam-se como palcos e cenários ao vivo, onde uma população que mistura locais e forasteiros se apinha.<sup>4</sup> A utilização sistemática deste espaço urbano de forma tão cenográfica não pode deixar de ter efeitos no processo de construção identitária das populações locais. E isso é tanto mais verdade quanto a projecção regional, nacional e internacional de Óbidos e da cidadela através dos seus festivais é um facto indelével. Ao mesmo tempo, os festivais constituem-se como ocasiões reais de reutilização do património local, quer do património construído, quer também de um conjunto de facetas e expressões culturais que são reactivadas, reformuladas e reinventadas em função do guião temático fornecido por cada festival particular. Como, no interior de cada programa concreto de animação, a própria lógica de festival pressupõe o recurso cuidadoso às redes globais de intercomunicação e a interpenetração de manifestações culturais locais e globais, as apropriações e reconfigurações identitárias levadas a cabo resultam necessariamente de uma/e numa mistura de influências locais e globais.

A clarificação desse processo pode ser feita através da consideração do Festival Internacional de Chocolate de Óbidos, o seu mais antigo e conhecido festival. A primeira edição aconteceu em 2003, seguindo-se a regularidade anual repetida em todos os festivais de Óbidos. Normalmente, ocupa parte dos meses de Março e Abril, estendendo-se em 2011 por três semanas com actividades e animação a decorrerem de quinta-feira a domingo.<sup>5</sup> O recinto específico do Festival é a Cerca do Castelo, um grande terreiro perto do castelo, onde são montadas várias tendas e decorações sugestivas e onde existe um Auditório ao ar livre. Também nesse espaço, realizam-se diversos Jogos Tradicionais, se bem que outras formas de animação como, por exemplo, as performances de Homens Estátuas ocorram por todo o espaço da cidadela. Na Cerca do Castelo, uma enorme tenda abriga a exposição das Esculturas de Chocolate, construções de grandes dimensões produzidas por profissionais da doçaria e chocolateria nacionais que se devem subordinar ao tema definido para cada ano. Em 2010: as Maravilhas do Mundo; em 2011: o Património Histórico de Óbidos. Noutra grande tenda é montada uma cozinha onde decorrem as etapas finais de quatro concursos cujos concorrentes sofreram um processo de selecção prévia e cujos finalistas executam as suas receitas perante o público nos dias do Festival, mantendo-as em exibição durante o mesmo período. O Concurso Internacional de Receitas de Chocolate é dirigido a não-profissionais

<sup>4</sup> Importa reconhecer que para este e para o Município de Mértola, de momento, me faltam contactos sistemáticos e prolongados com as populações locais, pelos quais será possível averiguar da sua avaliação quanto aos efeitos dos respectivos Festivais. Essa será uma das próximas tarefas a que a investigação deverá atender.

<sup>5</sup> A adopção desta modalidade de programação concentrada em quatro dias foi uma novidade introduzida em 2011 com o intuito de rentabilizar o investimento, já que a afluência tende a ser reduzida nos outros dias da semana.



provenientes de qualquer país. O Concurso Chocolatier Português do Ano, como o nome indica, é dirigido aos profissionais da doçaria e restauração a trabalharem em Portugal que se distribuem por diferentes categorias devidamente estipuladas no respectivo regulamento. O Concurso de Montras em Chocolate é dirigido aos estabelecimentos nacionais de pastelaria que, exibindo a sua confecção, devem decorar uma montra com produtos em chocolate. Finalmente, o Concurso Ourives de Chocolate – novidade introduzida em 2010 – avalia o trabalho minucioso exigido para a confecção de colar, pulseira e anel em chocolate e outros materiais complementares como açúcar. Em termos de actividades culinárias para o público em geral, sem inscrição nem selecção prévias e apenas condicionadas pela afluência de participantes interessados, são disponibilizados Cursos de Chocolateria com a duração de uma hora e variações em função de três níveis de conhecimentos ministrados. Para os visitantes infantis, a Casa do Chocolate, localizada noutra zona da Cerca do Castelo, proporciona diversas actividades formativas permitindo tarefas como a decoração de bolachas.

O acesso ao recinto da Cerca do Castelo, aos Cursos e à Casa de Chocolate implicam o pagamento dos respectivos bilhetes de entrada, cujos montantes revertem a favor da *Óbidos Patrimonium*, a empresa municipal que gere este e outros eventos. Isentos de tais pagamentos ficam, contudo, todos os portadores do bilhete "Via Verde para a Cultura", um bilhete que dá acesso a toda a programação cultural do Município, bem assim como, fora dos fins-de-semana, todos os residentes no Município. Entretanto, por toda a cidadela multiplicam-se os espaços mais e menos formais, onde a imensa afluência de visitantes encontra os meios para satisfazer os seus apetites por chocolate, mas não só, a troco, claro, do respectivo pagamento.

O Festival inclui ainda uma programação composta por alguns espectáculos e iniciativas de animação cuja acesso não implica mais nenhum pagamento, mas onde, pelo contrário, os visitantes podem ser contemplados com algumas ofertas – de chocolate ou seus derivados, sobretudo – fornecidas pelas marcas constituídas como patrocinadores do evento. Em 2010 e 2011, o principal patrocinador do Festival de Chocolate de Óbidos foi a MarcaValrhôna, uma importante empresa francesa, fundada em 1922 e actualmente um dos líderes mundiais na produção de chocolate. Em 2010, a Eslováquia foi o país convidado do evento em virtude da sua reconhecida tradição na produção artesanal de chocolate e fez-se representar por empresas da área. Nesse mesmo ano, era também possível experimentar os serviços de massagens com chocolate promovidas por uma clínica sediada num Município vizinho. Outra das novidades de 2010, repetida em 2011 pela adesão que causou, foi a iniciativa do Espaço Gourmet, dedicado à exibição de exercícios de gastronomia criativa. Ao ritmo de um por dia, doze *Chefs* fizeram demonstrações de pratos de carne e peixe acrescentados com a inclusão de chocolate. Neste caso, o patrocínio foi da Revista Teleculinária. Ainda que sem impacto idêntico, a Escola de Hotelaria de Óbidos e os seus estudantes ficam também encarregues de algumas demonstrações dos seus saberes e de alguma animação de rua com distribuição do produto do seu trabalho. Outra das iniciativas mais chamativas é a Passagem de Modelos de Chocolate que tem a sua edição anual normalmente na noite do último sábado do Festival. Em 2011, o desafio foi colocado à Story Tailors Atelier, designers de moda com loja aberta na Baixa de Lisboa. Neste caso, o espectáculo, não se realiza no recinto da Cerca do Castelo, mas numa Praça central da cidadela. Nessa mesma noite, é ainda feita a entrega dos Prémios dos Concursos realizados e, pela meia-noite, no Auditório da Cerca do Castelo

tem início a última Choco Nihgt Fest do ano, uma festa com animação musical, ao livre, que dura até muito tarde.

O Festival Internacional de Chocolate de Óbidos tem efeitos na promoção turística do Município que são bem patentes através da cobertura mediática que lhe é dispensada pelas televisões. É um caso bastante flagrante de um modo de criar oferta e apetência turística através, sobretudo, da animação de um território com especiais possibilidades cenográficas. No caso de Óbidos e deste Festival em concreto, surge bastante claro que uma animação cuidadosamente pensada e a empatia que ela é capaz de criar para com o lugar pode ter efeitos tão significativos como os resultantes de estratégias mais assentes no património histórico e cultural. Por outro lado, ao mesmo tempo que é constatável que o mesmo esquema surge repetido noutras épocas do ano através de outros festivais estruturalmente idênticos, verifica-se também que a "fórmula festival", noutros momentos, sofre enriquecimentos através de um maior recurso a componentes patrimoniais com significado identitário e/ou pelo acrescento de uma programação cultural. Ilustrando o primeiro caso, temos o Óbidos Vila Natal, realizado durante o mês de Dezembro, cuja programação sofre apenas os reajustes inerentes à nova temática.<sup>6</sup> O Óbidos Mercado Medieval, realizado em Julho durante três semanas, apresenta já uma estrutura mais complexa assente na utilização total do espaço cénico da cidadela e na recriação efectivamente encenada de vários quadros e situações criadores de uma ambiência medieval. Entre os "actores" da encenação produzida estão os artesãos e produtores, locais e forasteiros, a quem foi concessionado o respectivo posto de venda que deve ser decorado cumprindo a regra absoluta de não exibir qualquer objecto em plástico, nem produtos como o amendoim que não eram conhecidos na Europa daquele tempo. Tudo isso está especificado em regulamento próprio que proíbe também o uso de objectos pessoais como o telemóvel, o relógio de pulso ou os óculos escuros e obriga ao uso de traje não-moderno. Outros "actores" podem ser os próprios visitantes a quem é possível alugar "trajes medievais" e que ficam dispensados do bilhete de ingresso se "trajarem à época". Na medida em que dentro das muralhas fica proibida toda e qualquer circulação automóvel, pode-se dizer que, pelo menos, toda a população da cidadela participa na animação do evento. Outro elemento de complexificação deste Festival é o acrescento de um programa de espectáculos que inclui representações teatrais e de dança e a actuação de grupos musicais, cujas origens são tanto locais, como nacionais e internacionais.

Cada vez mais afastados da "fórmula" do Festival de Chocolate e apenas continuando a reproduzir esse modelo pela manutenção de uma experiência espacial estruturada cenograficamente, estão o Festival Junho das Artes e o Festival de Ópera. No primeiro caso, trata-se de um evento promotor de arte contemporânea que assegura a exposição, a divulgação através do Catálogo correspondente e a possível venda de obras de arte, de artistas mais e menos reconhecidos. Em 2011, as obras cobriram as áreas da escultura, instalação, instalação sonora, design, fotografia, pintura mural e arquitectura, num total de 18 trabalhos. Com a primeira edição em 2008, para cada ano é definido um tema (2010: Entre Muros; 2011: Fronteira) e constituído um júri que procede à selecção dos trabalhos apresentados. As obras seleccionadas, que podem ter dimensões e outras características

---

<sup>6</sup> A falta de espaço não me permite fornecer aqui mais pormenores.

menos convencionais, vêm a sua exibição assegurada quer nas Galerias disponíveis na cidadela, quer em várias das suas Praças, Ruas e Jardins. O Festival de Ópera, realiza-se durante o mês de Agosto com um programa normalmente constituído por duas Óperas e alguns espectáculos de Canto Lírico e Concertos de Orquestra, recorrendo para o efeito a companhias diversificadas. O efeito de espectáculo total associado à ópera é em Óbidos também potenciado pela sua representação em Auditórios ao ar livre, na Cerca do Castelo ou nas margens da Lagoa de Óbidos, situada a poucos quilómetros da cidadela.

Perante o panorama descrito e mesmo sem atender a outras iniciativas como a Temporada de Cravo ou a Celebração da Semana Santa (que também integram a programação cultural de Óbidos), não devem restar dúvidas quanto ao potencial da "fórmula festival" como efectivo meio de promoção de uma animação continuada no tempo e periodicamente renovada.

## Conclusão

As interpretações formuladas ao longo deste artigo encontram sustentação num trabalho exploratório ainda incipiente que deve necessariamente ser aprofundado. Apesar dessa limitação, uma primeira tendência vai surgindo clara: está em construção um novo paradigma de desenvolvimento local em que o recurso a tempos e espaços significantes para a comunidade é factor importante de reforço identitário. Em simultâneo, contudo, no contexto da pós-modernidade em que vivemos, esse reforço identitário não implica nem passa pelo fechamento do local segundo uma visão regionalista de feição arcaica. Antes pelo contrário, uma das estratégias recorrentes parece ser a organização de festivais. Nestes, a identidade é reinventada, não apenas pela actualização de capital simbólico local, mas também graças à promoção da imagem da comunidade ou região no exterior e, em resultado disso, pela participação do local nos fluxos culturais e comunicacionais globalizados. É entre o local e o global e o tradicional e o cosmopolita que as novas pertenças se forjam. Dentro da "fórmula festival", a recorrência confirmada dos espaços públicos, nomeadamente ao ar livre, como lugar de concretização de continuados contactos sociais das pessoas deve necessariamente merecer a nossa atenção.

## REFERÊNCIAS:

- Fabiani, Jean-Louis (2002). *Avignon, le Public Reinventé: Le Festival sous le regard des Sciences Sociales*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Inda, J.& Rosaldo, R. (2002). "Introduction: a world in motion". In J. Inda e R. Rosaldo (eds.), *The Anthropology of Globalization: a Reader*. Malden-Oxford: Blackwell, 1-36.
- Neto, M<sup>a</sup> João (1996). *A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1999)*. Lisboa: FL/UL. Dissertação de Doutoramento.
- Rafael, Lúcia (2010). *Os Trinta Anos do Projecto Mértola Vila Museu. Balanço e Perspectivas*. Évora: Universidade de Évora. Dissertação de Mestrado.

# MUSEO PROVINCIAL DE CIENCIAS NATURALES DE VILLA ESCOLAR, FORMOSA EL MUSEO COMO GENERADOR DE CAMBIOS LOCALES Y REGIONALES

Friedrichs Juan - Patricia Noemi Raffellini  
Jose Adrian Friedrichs - Graciela Susana Buiatti  
Argentina

## Resumen

El hallazgo casual de restos fósiles en las barrancas del río Bermejo en la provincia de Formosa, accionó como un instrumento de cambio para diversas actividades, en un contexto apto para aprehender nuevas instancias culturales.

Los primeros actores involucrados intervinieron en el rescate de un bien cultural que se perdería por factores climáticos ambientales.

Como primera medida se documenta el hallazgo y se notifica a las autoridades locales, solicitando que se arbitren los medios para que los restos permanezcan en su localidad de origen.

Como respuesta de ello, se sanciona una Ley Provincial en adhesión a la Ley Nacional que contempla la protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico. En consecuencia, los organismos provinciales pertinentes crean la Dirección de Patrimonio Socio-Cultural Provincial, Institución que reúne a los Museos de la Provincia.

El museo Provincial de Ciencias Naturales de Villa Escolar, Formosa, genera acciones de colección, conservación y documentación que conllevan a actividades de investigación, interpretación, exposición e intercambio.

El impacto accionó mecanismos didácticos de aprendizaje y de formación específica en estas áreas, que acrecentaron nuevos escenarios educativos de aprendizaje.

También se vieron a la fecha involucradas diferentes instituciones, tanto provinciales como interprovinciales que fortalecen las tareas generadas por esta nueva institución museológica.

Pero quizás el cambio más significativo se logró a partir de constituir a la población toda de Villa Escolar y su zona de influencia, en *bregadores* y comunicadores de nuevos hallazgos que contribuyen a la colección y evidencian el compromiso y la seriedad que los habitantes mantienen con el trabajo que se lleva a cabo en el museo de su localidad.

**Palabras clave:** Patrimonio. Paleontología. Fósiles. Transferencia.

## O MUSEU COMO GERADOR DE MUDANÇAS LOCAIS E REGIONAIS: O MUSEU PROVINCIAL DE CIÊNCIAS NATURAIS DE VILLA ESCOLAR, FORMOSA

### Resumo

O achado casual de restos fósseis nas margens do rio Bermejo, na província de Formosa, transformou-se em instrumento de mudança para diversas atividades, num contexto apto para apreender novas instâncias culturais. Os primeiros atores envolvidos intervieram no resgate de um bem cultural que se perderia por fatores climáticos ambientais. Como primeira medida, documenta-se o achado e se notifica as autoridades locais, solicitando que promovam os meios para que os restos permaneçam em sua localidade de origem. Como resposta, sanciona-se uma Lei Provincial, em complemento à Lei Nacional que contempla a proteção do Patrimônio Arqueológico e Paleontológico. Em consequência, os organismos provinciais pertinentes criam a Direção de Patrimônio Sócio-cultural Provincial, instituição que centraliza os museus provinciais. O Museu Provincial de Ciências Naturais de Villa Escolar, Formosa, gera ações de coleta, conservação e documentação que levam a atividades de pesquisa, interpretação e intercâmbio. O impacto acionou também mecanismos didáticos de aprendizado e de formação específica nestas áreas, que acrescentaram novos cenários educativos de aprendizado. Ao mesmo tempo, viram-se também envolvidas diversas instituições, tanto provinciais como interprovinciais, as quais fortalecem as tarefas geradas por essa nova instituição museológica. Mas talvez a mudança mais significativa se tenha logrado a partir da transformação da população de toda a Villa Escolar e sua zona de influência em buscadores e comunicadores de novos achados que contribuem para a coleção e evidenciam o compromisso e a seriedade que os habitantes mantêm para com o trabalho desenvolvido no museu de sua localidade.

**Palavras-chave:** Patrimônio. Paleontografia. Fóssil. Transferência

### THE MUSEUM AS A GENERATOR OF LOCAL AND REGIONAL CHANGES VILLA ESCOLAR PROVINCIAL MUSEUM OF NATURAL SCIENCE (FORMOSA)

### Abstract

The incidental finding of fossils on the banks of the Bermejo River in the province of Formosa acted as an instrument of change for several activities, in a context suitable for the apprehension of new cultural possibilities. The first actors participated in the rescue of cultural property that otherwise would have been lost by environmental climatic factors. As a first step, the finding was documented and reported to local authorities, requesting

them to ensure the means to allow them to remain in their place of origin. In response to this, a Provincial Law was passed in adherence to the National Law which provides for the protection of archaeological and paleontological heritage. Consequently, the relevant provincial agencies formed a Provincial Division for Social - Cultural Heritage, an institution centralizing the provincial museums. The *Villa Escolar* Provincial Museum of Natural Science generates collection, preservation and documentation actions that lead to research, interpretation, exhibition and exchange. The impact also triggered educational mechanisms for learning and specific training in these areas, which increased new educational scenarios. Up to date, different provincial and interprovincial agencies have also been involved in strengthening the actions generated by this new museum institution. But perhaps the most significant change was achieved by turning the whole population of *Villa Escolar* and its area of influence into hard workers and communicators of new findings that contribute to increase the collection, showing the commitment and seriousness of the inhabitants in regard to the work that is carried out by the Museum area.

**Key words:** Heritage. Paleontology. Fossils. Transfer.

# MUSEO PROVINCIAL DE CIENCIAS NATURALES DE VILLA ESCOLAR, FORMOSA EL MUSEO COMO GENERADOR DE CAMBIOS LOCALES Y REGIONALES

Juan Alberto Friedrichs

Patricia Noemí Raffellini

José Adrián Friedrichs

Museo Provincial de Ciencias Naturales de Villa Escolar – Formosa – Argentina

Graciela Susana Buiatti

Directora de Patrimonio Socio – Cultural de la Provincia de Formosa – Argentina

## PRESENTACIÓN:

El hallazgo casual de restos fósiles en las barrancas del río Bermejo en la localidad de Villa Escolar, provincia de Formosa, accionó como un instrumento de cambio para diversas actividades, en un contexto apto para aprehender nuevas instancias culturales.

Fue decisión de los actores involucrados<sup>1</sup> en el rescate de éste bien cultural (Fósiles del cuaternario) que: *“Los restos fósiles encontrados no sean retirados de la localidad del hallazgo”*; además que *“Se habilite un lugar de alojamiento y exposición para los restos colectados”*; también que *“Los estudiosos, investigadores y público en general, converjan a la comunidad a visitar la colección de fósiles”* y por último que *“Este hecho pueda dar origen a sistematizar diferentes acciones culturales”*.

Por su parte la Gestión de Gobierno Provincial se encontraba en un punto propicio de recuperar, preservar y enriquecer el Patrimonio Cultural en todos sus aspectos.

Complementando estos factores se decide que los fósiles permanezcan en su lugar de origen y que en un futuro se construya un edificio, no solo de resguardo de la colección Paleontológica sino que sea una institución donde se expongan los biomas regionales.

En un balance del trabajo efectuado contamos con fortalezas y oportunidades que equilibran con debilidades y amenazas que trascienden en todo el camino recorrido y se proyectan a los logros alcanzados.

---

<sup>1</sup> Los primeros involucrados son las personas que a la fecha se encuentran trabajando en el Museo Provincial de Ciencias Naturales de Villa Escolar. El equipo actual está conformado por: el Lic. Juan Friedrichs quien es el Responsable del Museo; el Prof. José Friedrichs es Auxiliar Técnico del mismo. En conjunto realizan las actividades para conformar las colecciones, presentar los informes y realizar las transferencias. La Mgter. Patricia Raffellini es la Museóloga que asesora al Museo. El grupo de paleontólogos asesores científicos, esta conformado por: el Dr. Alfredo Zurita (Paleovertebrados) y la Dra. Alicia Lutz (Paleobotánica), investigadores del CONICET. Quienes trabajan en el Centro de Ecología Aplicada del Litoral (CECOAL) UNNE FACENA de Corrientes. La Lic. Graciela Buiatti es la Directora de Patrimonio Socio – Cultural de la Provincia de Formosa, organismo que nuclea los Museos Provinciales.

Se ponen en práctica, ideas gestoras que promueven actividades que superan las expectativas planteadas en un principio.

### **ETAPAS DE TRABAJO:**

La implementación de un marco Legal pertinente es el puntapié inicial de nuestras actividades. Para la fecha del primer hallazgo, en la Cámara de Diputados de la Provincia de Formosa se trata el Proyecto de Ley Provincial sobre Protección de Patrimonio Arqueológico y Paleontológico.

En los fundamentos de la Ley Provincial 1.455 en Adhesión a la reciente Ley Nacional 25.743, figura la petición de que los fósiles permanezcan en su localidad de origen, formulada al Sr, Intendente de la localidad de Villa Escolar, por parte de las personas que intervinieron en el rescate del bien cultural.

Una vez delineado un sentido de acción con las autoridades, se procede a desarrollar acciones que involucran la capacitación<sup>2</sup> (para operar satisfactoriamente con este novedoso bien patrimonial) y sistematizar la búsqueda y acondicionamiento del material colectado.

Una vez detectado el fósil, se documenta y se registran datos de interés que en un futuro pueden ser de suma importancia para el estudio de los mismos.

### **LA CREACIÓN DE UN MUSEO:**

Como ya fue mencionado, desde julio del 2004 se fueron colectando los fósiles que se visualizaron en las barrancas del río Bermejo.

Durante el 2008 los paleontólogos del CECOAL de Corrientes, visitaron la localidad de Villa Escolar, con el propósito de catalogar los diferentes fósiles, que para ese entonces se habían acumulado.

El Museo de Ciencias Naturales de Villa Escolar es una institución reciente, cuyas principales funciones son albergar las colecciones que lo conforman, proporcionar un muestreo de la fauna y la flora regional y agilizar los mecanismos necesarios para activar los diversos espacios educativos y de difusión. Genera acciones de colección, conservación y documentación que conllevan a actividades de investigación, interpretación, exposición e intercambio.

El mencionado Museo cuenta con una habilitación provisoria redactada en la Resolución del Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Formosa N° 4317, donde queda expresado que se coleccionarán los restos tangibles y además se promoverán espacios de investigación y de difusión.

---

<sup>2</sup> Son numerosas las capacitaciones tomadas por el personal del Museo. Las mismas están orientadas hacia el tratamiento de las piezas fósiles rescatadas, su acondicionamiento y resguardo. La capacitación se extiende hacia la Museología y los conceptos museológicos actuales. Las mismas son tomadas en servicio, dentro y fuera del área provincial. También el Lic. Juan Friedrichs, anualmente toma una capacitación en Egipto. La misma permite estar en contacto con procedimientos patrimoniales internacionales ya que participa de trabajos en Misiones Arqueológicas



En este contexto, contamos con un espacio cultural, proporcionado por la Municipalidad de Villa Escolar. En el mismo se alberga la Colección Paleontológica Provincial, que a la fecha cuenta con un total 89 representantes<sup>3</sup>. En este lugar se estudian y clasifican los restos fósiles de los megamamíferos que habitaban estos territorios en tiempos pretéritos.

Desde el año 2008, los paleontólogos dieron con muy bastos yacimientos de improntas de vegetales del período Holoceno<sup>4</sup>.

De acuerdo a lo expresado por los estudiosos se trata de un hecho muy importante para la comunidad científica ya que se cuenta con una importantísima colección, en un área que se encuentra muy poco estudiada en el marco geográfico regional.

En cuanto a la organización del Museo, en el diseño de macroestrategias, definimos los siguientes ítems:

#### *¿Qué buscamos?*

Preservar los hallazgos fósiles que se efectúan sistemáticamente desde el año 2004, en las barrancas del Río Bermejo en Villa Escolar.

#### *¿Por qué?*

Por que tenemos una historia paleontológica provincial relacionada a hallazgos casuales que posteriormente se remitían a centros de estudios y ninguno permanecía en territorio provincial.

#### *¿Para qué?*

Para promocionar el Patrimonio Local.

Para difundir un Paisaje Cultural que se desarrolla en tres aristas: COMUNIDAD – BIOSFERA – MUSEO y proporcionar un circuito cultural que integra a la comunidad con un espacio protegido: “la biosfera<sup>5</sup>” para suministrar un ámbito de interrelación entre la sociedad y la naturaleza.

Es importante proporcionar un muestreo de la biodiversidad regional y en una suerte de ejercicio virtual, (al poseer la colección en el Museo) integrar el paisaje actual al no tan diferente paisaje prehistórico local.

---

<sup>3</sup> Para la determinación de los vertebrados se adoptó la sigla PVE – F (Paleontología Villa Escolar – Formosa) Los ejemplares que se encuentran en la colección, más representativos de este período, lo constituyen los Gliptodontes, Pampaterios, Toxodontes, Megaterios, Mastodontes, Camélidos, Cérvidos, Cánidos, etc. Las fichas Paleontológicas son remitidas al Registro Nacional de Yacimientos, Colecciones y Restos Arqueológicos y Paleontológicos.

<sup>4</sup> Para la determinación de las improntas de los vegetales se adoptó la sigla PBVE – F (Paleobotánica Villa Escolar – Formosa) Entre las especies estudiadas y clasificadas podemos mencionar: *Hymenachne sp*, *Cenchrus sp*, *Paspalum sp*. Conformando un total de 38 representantes.

<sup>5</sup> El río Bermejo posee características únicas entre las cuencas fluviales. Con las crecidas anuales el torrente arrastra grandes proporciones de las barrancas arcillosas. Por lo general mientras horada una de las caras, al descender el caudal, del otro lado se depositan sedimentos conformando grandes bancos de arena. En las cercanías de Villa Escolar grandes concentraciones sedimentarias conformaron un basto terreno. Existe la intención de preservar ese terreno con la finalidad de que en él se resguarde y preserve la fauna y flora autóctona.

## **CAPACITACIÓN DOCENTE, TRANSFERENCIAS DIDÁCTICAS, PRODUCCIÓN CIENTÍFICA Y FORMACIÓN DE RECURSOS HUMANOS:**

El impacto también, accionó mecanismos didácticos de aprendizaje y de formación específica en estas áreas, que acrecentaron nuevos escenarios educativos de aprendizaje.

La Dirección de Patrimonio Socio Cultural, gestionó la aprobación de un curso de Capacitación denominado “Fósiles en el Río”, aprobado por el Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia, Resolución N° 5590.

El impacto que esperamos obtener con la capacitación específica implementada, involucra a toda la comunidad. Consiste en que los docentes capacitados, puedan elaborar proyectos áulicos, en los que se podrán implementar estrategias que tengan como finalidad desarrollar trabajos que incluyan a la comunidad, para estimular un sentido de pertenencia, de parte de todos los involucrados, hacia futuros hallazgos casuales de testimonios del pasado, que durante muchísimos años se perdió por no saber reconocerlo.

La capacitación debe de tener claros los mecanismos oficiales para la recolección y resguardo del patrimonio hallado.

Al proporcionar competencias adecuadas a un grupo de docentes, ellos, por medio de estrategias didácticas, podrán multiplicar conceptos de Protección del Patrimonio. Para que sean todos los pobladores, los partícipes del resguardo del Patrimonio Tangible Provincial.

La factibilidad óptima de esta capacitación está garantizada, ya que contamos con el desarrollo de dos transferencias didácticas efectuadas en la EPES N° 20 “Dr Nicolás Avellaneda” de Villa Escolar.

Durante el período 2004 – 2008 se implementaron los siguientes trabajos áulicos:

“Fósiles en el Río. Nueva estrategia para la formación de la propia identidad”. Propuesta ganadora en el concurso de subsidios “Innovación en la Enseñanza de la Ciencia y la Tecnología 2006. Fundación YPF”. Etapa de realización 2007 – 2008.

“Preservación de hallazgos fósiles y promoción del patrimonio local”. Segundo lugar en el concurso: Premio Presidencial. Programa Nacional Educación Solidaria. 2007.

En cuanto a la producción científica realizada por los miembros del CECOAL y del Museo de Ciencias naturales, podemos describir a la fecha, numerosas publicaciones y presentaciones científicas tanto en el ámbito nacional como internacional<sup>6</sup>. En cuanto a la formación de recursos humanos,

---

<sup>6</sup> Entre los más destacados mencionamos:

“Paleontología del Chaco Oriental. Una nueva localidad con mamíferos fósiles Pleistocenos del río Bermejo (Formosa Argentina): Sistemática y paleo biogeografía”. ZURITA, Alfredo y otros. Póster. Comunicaciones Científicas y Tecnológicas 2008. Universidad Nacional del Nordeste. Corrientes. 12 de Junio de 2008.

“Primeras citas de improntas del Holoceno de la Provincia de Formosa, Argentina”. LUTZ, Alicia y otros. XII Congreso Brasileiro de Paleobotánica y Palinología. Florianópolis. 2 al 5 de Noviembre de 2008.

a la fecha son dos los científicos que presentaron sus Tesinas de Grado en la UNNE<sup>7</sup>.

### **IMPACTO EN LA COMUNIDAD:**

Para una pequeña comunidad como Villa Escolar, la presencia de un Museo de Ciencias Naturales puede significar un cambio profundo que por su idiosincrasia no especula con los cambios que esto puede generar.

Quizás el cambio más significativo se logró a partir de constituir a la población toda de Villa Escolar y su zona de influencia, en bregadores y comunicadores de nuevos hallazgos que contribuyen a la colección y evidencian el compromiso y la seriedad que los habitantes mantienen con el trabajo que se lleva a cabo en el Museo de su localidad.

Podemos asegurar que varios de los especímenes que forman parte de la Colección Paleontológica, se incorporaron a la misma, gracias al aviso por parte de diversas personas de la comunidad. La generosidad, el respeto por el trabajo realizado, son valores que se expresan de manera implícita al traer restos fósiles o al señalar el lugar del hallazgo.

Desde hace varios años se participa en los eventos en los que se difunde los trabajos que se realizan desde el Museo. Los encuentros más significativos se realizaron en la instancia provincial de “La noche de los Museos” en donde se efectúa una muestra itinerante en conjunto con los Museos capitalinos.

Con la finalidad de explorar las riveras e incrementar la Colección paleontológica del Museo, la Dirección de Patrimonio Socio – Cultural organiza las denominadas Travesías Náuticas que recorren las costas del río Bermejo<sup>8</sup>.

Recientemente se rubricaron las actas para el llamado a licitación para la ejecución del edificio del Museo de Ciencias Naturales.

### **A MODO DE CONCLUSIONES:**

Ante la aparición fortuita de un bien cultural, muchos podrían haber sido los caminos que tomara el mismo, hasta el más terrible de todos, el que pase desapercibido.

Con ideales claros y objetivos realizables, en un contexto dispuesto al

---

<sup>7</sup> En el año 2009 Silvina Contreras defendió su Tesina de Licenciatura denominada: “Espigas y Espiguillas de Gramíneas del Holoceno de Villa Escolar. Formosa”; por su parte Santiago Rodríguez Bualó, defendió su Tesina de Licenciatura denominada: “Los Pampheroiidae (Xenarthra, Cingulata) de la Provincia de Formosa, Argentina: Taxonomía y Paleobiogeografía”

<sup>8</sup> Se realizan excursiones de exploración que involucran al personal del Museo de Ciencias Naturales al cual se suma un equipo conformado por personal de la Subsecretaría de Deportes, de la Subsecretaría de medios de Comunicación, de la Policía provincial, de la Dirección de Fauna, de la Asociación Formoseña de Natación y de la Municipalidad de Villa Escolar. Además de la ayuda incondicional de personas que reconocen la importancia del trabajo.

crecimiento, el hallazgo permitió que un patrimonio sea incluido al “acervo provincial”. Este Patrimonio Tangible ya no corresponde a la provincia ni a la región, sino que trasciende las fronteras que nos transporta al “Patrimonio de Todos”. Convirtiendo a la localidad de Villa Escolar en una comunidad participativa que desea con responsabilidad proteger, preservar y compartir la riqueza de su territorio.

Son pequeños los pasos dados a la fecha, pero muchos los resultados que estimulan la continuidad de las acciones que llevan a la conformación de un nuevo Museo.

## REFERENCIAS:

ASENSIO, Mikel; POL, Elena. “Nuevos escenarios en Educación. Aprendizajes informales sobre el patrimonio, los museos y la ciudad”. AIQUE. Buenos Aires. 2002.

CODIGO DE ETICA DEL ICOM PARA LOS MUSEOS. ICOM, 2006.

COLOMBRES, Adolfo. “Manual del Promotor Cultural. I Bases Teórica de la Acción”. Ediciones Colihue. Buenos Aires 1997.

COLOMBRES, Adolfo. “Manual del Promotor Cultural. II La Acción Práctica”. Ediciones Colihue. Buenos Aires 1997.

COLOMBRES, Adolfo. “Manual del Promotor Cultural. III Documentos y Materiales de Trabajo”. Ediciones Colihue. Buenos Aires 1997.

ENDERE, María Luz; PODGORNÝ, Irina. “Los Gliptodontes son Argentinos: La Ley 9080 y la Creación del Patrimonio Nacional”. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy, Vol. 7 N° 42. Septiembre – Octubre 1997. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Buenos Aires. 1997.

FARIÑA Richard; VIZCAINO, Sergio. “Hace solo diez mil años”. Editorial fin de siglo. Montevideo 1995.

FRIEDRICHS, Juan y otros. “La Transferencia como estrategia de la Gestión del Patrimonio. IX Seminario Internacional FORUM UNESCO. Universidad y Patrimonio. “La Gestión del Patrimonio, Centro y Periferia”. Buenos Aires. 11 -15 de Octubre de 2004.

[www.fadu.uba.ar/sitios/forumunesco/download/abstracts/Introduccion.pdf](http://www.fadu.uba.ar/sitios/forumunesco/download/abstracts/Introduccion.pdf)

LUTZ, Alicia y otros. “Primeras citas de improntas del Holoceno de la Provincia de Formosa, Argentina”. XII Congreso Brasileiro de Paleobotánica y Palinología. Florianópolis. 2 al 5 de Noviembre de 2008.

SIMANCAS CRUZ, Moisés R. “Aproximación metodológica a la definición de modelos de gestión territorial de las áreas protegidas”. VIII Seminario Internacional FORUM UNESCO. “Patrimonio Mundial Natural: Los espacios

naturales, desarrollo, sostenibilidad y ética”. San Cristóbal de la Laguna. 2005. Pag. 62 – 69.

TIELVE GARCÍA, Natalia. “Ecodesarrollo y sostenibilidad: La gestión de los sitios del patrimonio cultural. Algunas experiencias”. VIII Seminario Internacional FORUM UNESCO. “Patrimonio Mundial Natural: Los espacios naturales, desarrollo, sostenibilidad y ética”. San Cristóbal de la Laguna. 2005. Pag. 215 – 222.

ZURITA, Alfredo. “Paleontología del Chaco Oriental. Una nueva localidad con mamíferos fósiles Pleistocenos del río Bermejo (Formosa Argentina): Sistemática y paleo biogeografía”. Póster. Comunicaciones Científicas y Tecnológicas 2008. Universidad Nacional del Nordeste. Corrientes. 12 de Junio de 2008.

ZURITA, A. y otros. “El registro más completo de un Pamphathiidae (Mammalia, Xenarthra, Cingulata) en el Pleistoceno del Norte de Argentina. Implicancias taxonómicas “. XJCNL – II RACN – Santa Fe. 18 – 21 de Octubre de 2009.

# INSTITUIÇÕES CULTURAIS EUROPEIAS COMO GLOCALISMOS OS CASOS DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES E DO *CONTEMPORARY ART CENTRE*

**Rafaela Neiva Ganga**

Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (ISFLUP) -  
Portugal

## Resumo

Globalização é muitas vezes vista como hegemónica, no entanto, a complexa dialéctica local-global tem vindo a criar fenómenos sociais que não podem ser totalmente analisados apenas sob o ponto de vista global ou apenas numa perspectiva local. Ícones de uma identidade cultural urbana, as galerias de arte contemporânea, aparecem como tradutores simbólicos das características locais da cidade – globalismo localizado ou localismo globalizado (Sousa Santos, 2002)

Neste texto, com recurso aos dados recolhidos durante o projecto de doutoramento que temos em curso, fazemos uma análise social, política e económica do contexto em que emergem duas galerias de arte contemporânea Europeias. Para esta análise fazemos uso de dois estudos de caso: a transformação de uma Vila privada Arte Nova no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto e a reconversão do Palácio de Exposições Soviético no Contemporary Art Centre, em Vilnius. Procuramos incorporar as tendências globais comuns, assim como as especificidades locais na construção destes globalismos localizados.

**Palavras- chave:** Glocalização. Arte contemporânea. Instituições culturais europeias.

## INSTITUCIONES CULTURALES EUROPEAS COMO GLOCALISMO. LOS CASOS DEL “MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO” DE SERRALVES Y DEL “*CONTEMPORARY ART CENTER*”

## Resumen

Muchas veces, la globalización es vista como hegemónica, como una compleja dialéctica local-global tendiente a crear fenómenos sociales que no pueden ser totalmente analizados desde el punto de vista global ni tampoco desde una perspectiva local. Íconos de una identidad cultural urbana, las galerías de arte contemporáneo aparecen como traductoras simbólicas de las características *locales* de la ciudad -globalismo localizado o localismo globalizado- (Sousa Santos, 2002).

En este texto, como recurso de los datos recogidos durante el proyecto del doctorado en curso, hacemos un análisis social, político y económico del contexto en que emergen dos galerías europeas de arte contemporáneo.

Para este análisis, utilizamos dos estudios de caso: la transformación de una villa privada en el *Museo de Arte Contemporáneo* de Serralves, situado en la ciudad de Porto y la reconversión del *Palacio Soviético de Exposiciones* en el *Centro de Arte Contemporáneo*, en Vilnius. Para la construcción de estos globalismos localizados, hemos procurado incorporar las tendencias globales en común y del mismo modo, las especificidades locales.

**Palabras clave:** Glocalización. Arte contemporáneo. Instituciones culturales europeas.

## EUROPEAN CULTURAL INSTITUTIONS AS GLOCALISMS THE CASES OF THE SERRALVES “CONTEMPORARY ART MUSEUM” AND THE VILNIUS “CONTEMPORARY ART CENTRE”

### Abstract

Globalization is often seen as hegemonic, however, the complex *local-global* dialectics has been creating social phenomena that cannot be only analysed from a global or a local perspective. As icons of an urban cultural identity, the Contemporary Art Galleries become interesting symbolic standing points of the cities *glocal* features - *local globalisms* or *global localisms*. Icons of an urban cultural identity, contemporary art galleries have become strong symbols of the city's *glocal* features- *localized globalism* or *globalized localism* (Sousa Santos, 2002).

Within the scope of this thesis, we carried out a social, political and economic analysis of the context in which these two European contemporary art galleries emerge. For this analysis, we use two case-studies: the transformation of an *Art Nouveau* private villa into the *Museum of Contemporary Art* of Serralves, in the city of Oporto, and the renewal of the *Soviet Palace of Exhibitions*, into the *Contemporary Art Centre* in Vilnius. We tried to incorporate common *global* tendencies, in addition to *local* particularities in the construction of these *localized globalisms*.

**Key words:** Glocalization, Contemporary Art, European Cultural Institutions.

# INSTITUIÇÕES CULTURAIS EUROPEIAS COMO GLOCALISMOS OS CASOS DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES E DO CONTEMPORARY ART CENTRE

Rafaela Neiva Ganga

Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
(ISFLUP)

O impacto de tendências culturais globalizadas em diversas culturas nacionais tornou-se uma das questões centrais dos recentes debates sociológicos. A globalização é muitas vezes vista como um discurso hegemónico que afecta todas as possíveis formas culturais e seus elementos, em todo o mundo. No entanto, a complexa dialéctica local-global tem vindo a criar fenómenos sociais que não possa ser analisado apenas por uma perspectiva global ou local. Assim, no último meio século, os espaços dedicados à cultura visual tornaram-se poderosos meios de 'visibilidade' urbana e símbolos do marketing de cidade. Estes recursos da cidade *glocal*, tornaram-se infra-estruturas cosmopolitas que têm ajudado a discutir os problemas trazidos pela globalização. As instituições culturais, mais precisamente os museus e galerias de arte contemporânea.

O conceito de *glocalismo* tem sido usado para descrever o funcionamento simultâneo de re-localização ou re-territorialização das tendências globais na interacção com o contexto local. *Glocalização* pela aglutinação dos conceitos de globalização e localização parece ajudar a superar e combinar múltiplas escalas análise: local, regional e global, ou micro-meso-macro. Embora a síntese possível entre globalismos e localismos dependem de como as sociedades e culturas locais se identificam no meio do sistema mundial. Boaventura de Sousa Santos (2002: 179) distingue duas formas de globalização:

"O primeiro que eu chamaria de localismo globalizado, implica o processo pelo qual determinado fenómeno local é globalizado com sucesso [...] A segunda forma de globalização chamo globalismo localizado, envolve o impacto específico de práticas e imperativos transnacionais nas condições locais, que são assim reestruturado a fim de responder a esses imperativos transnacionais"

*Globalismo localizados*, ou *localismo globalizados*, como Sousa Santos os define, estes espaço dedicados à produção, exposição e fruição da arte dos nossos dias, concentram em si os processos múltiplos e heterógenos da globalização. Por conseguinte, neste texto é nossa intenção fazer uma análise social, política e económica do contexto em que foram criadas duas galerias de arte contemporânea, mais especificamente a transformação de uma Vila privada Arte Nova no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS), no Porto e a reconversão do Palácio de Exposições Soviético, no Contemporary Arte Centre, em Vilnius, tentando compreende-los como *globalismos localizados*, ou *localismo globalizados*.

Este texto nasce do projecto de doutoramento no qual analisamos as estratégias e práticas educativas de galerias de arte contemporânea



Europeias. Através de uma perspectiva compreensiva e crítica pretendemos observar a forma como políticas culturais e educativas Europeias implicam propostas de educação não-formais heterogéneas, considerando a diversidade social, política e económica das cidades que tem sido palco do evento Capital Europeia da Cultura (CEC), na primeira década do séc. XXI. Seleccionamos três instituições culturais, cujos serviços educativos consideramos enquanto estudos de caso – Tate Liverpool, Contemporary Art Centre e Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Este estudo é elaborado sob um pressuposto epistemológico de tipo fenomenológico, pelo que através da etnografia (aproximadamente 1 ano de permanência em cada caso), percorrendo múltiplas técnicas - observação, entrevista, análise documental - buscamos discursos densos e contextualizados que nos permitam compreender os significados atribuídos pelos/as sujeitos sociais e construir um conhecimento aprofundado do objecto de estudo.

Nas próximas linhas, sustentamos o nosso argumento na combinação de uma revisão da literatura, com excertos do diário de campo e da transcrição das entrevistas; juntamente com as fotografias e informações disponíveis nos sítios da Web e documentos internos.

### **Fundação de Serralves – do privado ao público, do público ao privado**

"Serralves é uma ilha ou uma bolha, no Porto e no país. A somar a outras bolhas como o São João e a Casa da Música, que formam uma cúpula cultural a pairar longe do chão e levam o Porto a pensar-se como um deserto cultural com alguns oásis. Incluindo ou não a capital cultural de 2001 e a Miguel Bombarda, conforme os dias" (Pomar, 2009).

Considerando que não seria possível trazer para a discussão todas as questões que têm de ser endereçadas para compreender inteiramente este estudo de caso, decidimos destacar apenas duas características principais: o modelo de gestão da Fundação de Serralves; e a sua condição dicotómica público-privado.

Fundado a 6 de Junho de 1999, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS) é o primeiro museu de arte contemporânea em Portugal, localizado na segunda cidade do país – Porto. A construção de uma colecção de arte contemporânea internacional assumiu-se, desde o início, como uma prioridade. Edificada a partir da exposição inicial "Circa 68" – o *manifesto* para esta nova colecção – parte de um olhar nacional sobre o internacional e do internacional sobre o nacional. Tal como o conceito de *Scarto* de Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo (1979), que Alexandre Melo (2002, p. 118) nos traz, ilustra a condição periférica e lateral do MACS, mas da qual procura tirar proveito. Não deixando de fora os principais artistas da contemporaneidade, a colecção procura reunir obras laterais ou iniciais, que não sejam apetecíveis nem aos museus centrais, nem ao mercado. Por conseguinte, esta parece ser uma colecção que joga não só com o baixo orçamento, mas também com a situação periférica da cidade e do país nos circuitos internacionais de arte contemporânea (Fernandes & Todolí, 1999).

### **O "efeito de Serralves"**

Não podemos discordar que o projecto de Serralves deve parte do seu sucesso à sua estrutura organizacional. A criação da Fundação Serralves

(SF), em 1989, através do Decreto-Lei n.º 240-A/89, de 27 de Julho, assinalou o início de uma parceria inovadora, pelo menos em Portugal, entre o Estado e o sector privado. Apesar do apoio, significativo, do Estado (50% do orçamento) – incluindo um peso institucional no Conselho de Administração – a participação dos fundadores privados, entre as empresas e indivíduos, parece assumir uma relevância crescente na diversificação das fontes de rendimento; o que tornou possível para Serralves tornar-se num modelo de organização cultural – o "efeito de Serralves".

Esta crescente "empresarização" da gestão cultural, nos finais dos anos 80, é explicável pelo contexto político que Portugal vivia. Neste sentido, os anos 80 em Portugal foram marcados pelo enfraquecimento do controlo do Estado sobre muitos sectores da economia e o principio do encolhimento do, ainda infante, Estado-Providência. A segunda metade dos anos 80 corresponde a um período de alguma estabilidade governamental, apoiado pela entrada na Comunidade Europeia (1986) e pela maioria parlamentar de direita. Esta estabilidade permitirá a criação de uma política cultural próxima da dos governos conservadores Europeus. Nomeadamente, desde o final dos anos 70 que se pode testemunhar, no contexto europeu, um processo de convergência entre o sector cultural e empresarial. Esta orientação neoliberal empurrou as instituições sociais e culturais para viver num delicado equilíbrio de concretização do serviço público, sob administração privada.

Em Portugal, a Lei do Mecenato, criada nos anos 80, veio permitir às empresas deduzir os investimentos culturais nos impostos, o que certamente contribuiu para o sucesso de modelo de gestão público-privado de Serralves.

Contudo, a dimensão simbólica é um factor determinante a não esquecer nesta aproximação do mercado à cultura. Fazer parte do concelho de fundadores de Serralves tornou-se factor de prestígio e distinção, a associação à marca Serralves parece transparecer uma imagem positiva e como tal apetecível ao sector privado. Aparentemente este tipo de política cultural, à primeira vista parece permitir uma vivência mais saudável às instituições culturais, sem pressionar o orçamento de Estado. Porém, parece não ser mais do que uma estratégia de cosmética que nada mais fez do que permitir às empresas escolher em que instituições culturais investir os impostos dos/as contribuintes. Ou seja, em último caso, esta foi sim uma medida de substituição da função do estado – educação cultural dos/as cidadãos/ãs – pelos interesses do mercado.

Serralves, sendo a primeira Fundação veio a beneficiar da ausência de concorrência a fundadores, o que se traduziu numa estratégia de financiamento que, acima de tudo, possibilitou uma situação financeira estável e independente, que habilitou o Museu para o compromisso financeiro necessário para a construção de uma colecção de arte contemporânea e de uma programação, reconhecida pelos seus pares.

### **Questionando o significado de um espaço colectivo-cultural-privado**

A concepção do MACS parece remontar ao "enterro" do Museu Soares do Reis, manifestação esta que não só reclamou por "cultura" para o Porto, como evidencia ter chamado a atenção da então Secretária de Estado da Cultura para esta cidade. Neste sentido, a gestação do mesmo parece ter sido aconchegada pela aquisição, por parte do Estado de uma propriedade

burguesa, no eixo entre a zona baixa da cidade e a foz do Douro. Zona nobre da cidade que “escondia” uma casa, exemplar único na Europa de Arte Nova, e uns extensos e sumptuosos jardins, cujo antigo proprietário ambicionava que tocassem as margens do Douro. Considerando o valor patrimonial da propriedade, o Ministro da cultura concluiu que seria o local esperado para alojar o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Contudo, esta gestação levaria 10 anos e o Museu só viria a habitar o edifício idealizado pelo arquitecto Siza Vieira em 1999, dois anos antes da Capital Europeia da Cultura.

Durante estes 10 anos, a Casa de Serralves foi a “sala de ensaios” para o Museu, após uma intervenção de restauro pelo arquitecto português, Siza Vieira. Durante os quais alimentou o imaginário de múltiplos artistas que usaram a Casa de Serralves como palco das suas obras criadas ou adaptadas às singularidades desta obra de Arte Nova, exercitando as possibilidades e impossibilidades que este espaço “privado-familiar-burguês” que transitava para um “colectivo-público-cultural”, alimentava. Muntadas em 1992 ou James Lee em 1997 foram estimulando a reflexão sobre as formas e significado atuais desta dicotomia público-privada, assim como da natureza e função social dos espaços culturais contemporâneos que, por exemplo, Serralves parecia ambicionar. No entanto, a Casa de Serralves parecia “distrair” artistas e públicos e como tal, não era tida como o espaço ideal para a exibição de obras de arte contemporânea. Definitivamente o Palácio de Arte Nova não cabe o tipo ideal de *cubo branco* de O'Doherty (1999).

O Museu, este sim, o maciço novo edifício que se encontra em terrenos do antigo Pomar, de um branco reluzente cativa o(a) espectador com linhas fortes, janelas rasgadas nas paredes das galerias, recantos e citações à Casa “mãe”, mas, ainda assim, feito *cubo branco* pela imposição de que o conteúdo é o protagonista e não o contentor.



Figura 1 – Vista aérea de uma parte da Fundação de Serralves – Casa de Serralves à direita e MACS à esquerda

Contudo, a coexistência entre ambos, é feita de forma subtil (Figura 1), facilitada pela arquitectura e pela programação. Tal como lembra o arquitecto: “[...] a relação entre os dois edifícios seria porém estabelecida mais pela memória do que visualmente” (Costa, 2002: 129).

Neste sentido, ao contrário de outras experiências, tais como as da Tate Liverpool e Modern ou do já ex-libris Guggenheim Bilbao, Serralves não nasceu de um espaço industrial degradado e esquecido. Antes pelo contrário, veio ocupar uma casa já ela símbolo do Mecenato às artes contemporâneas, feito sim, com recurso a uma indústria perdida noutro tempo e noutro espaço (Vale do Ave). Deste modo, é um distanciamento deste modelo de revitalização urbana, testado por toda a Europa, mas que ao mesmo tempo que exerce a sua pressão na cidade. Como Pedro Lorente (2003 ) refere, em

Serralves, “o museu [também] chegou primeiro”. O museu exerceu um efeito de extensão social e espacial da cidade, no sentido em que, se até então a Casa, os Jardins, a Quinta e toda a envolvente estavam reservados a uma minoria, após a aquisição de Serralves pelo Estado e a sua transformação num espaço semipúblico, a sua fruição foi aberta a todos(as) que o entendam fazer. Mais uma vez, como Montadas na exposição *Intervenções: a Propósito do Público e do Privado* explora:

“Serralves servirá neste caso de exemplo de uma experiência pessoal, ligada a interesses económicos e de classe (de propriedade e de proveito), históricos (estilo, moda), sensibilidade, mas que pode estender-se a outras situações de tempo e de espaço, onde experiências similares fornecem resultados culturalmente importantes. Tanto em determinados momentos da contemporaneidade como em experiências de mecenato através dos tempos, é possível que por vezes o “privado” se ocupou daquilo que o “público” ignorou, desatendeu ou, simplesmente, deixou de perceber” (Montadas, 1992: 62-63).

Estas múltiplas sobreposições entre responsabilidades públicas, financiamentos privados, mecenato e arte contemporânea parecem coexistir na génese de Serralves, motivando um questionamento contínuo.

A Sociologia da cultura portuguesa tem vindo a reconhecer que o trabalho das instituições culturais é importante para estimular a construção de uma cidadania activa e crítica sobre espaço público (Teixeira Lopes, 2007; Santos da Silva e Helena Santos, 1995; Madureira Pinto, 1994; Idalina Conde, 1996). Múltiplas têm sido as contribuições para definição da estrutura social dos públicos, as diferentes relações com a cultura e as distintas esferas para sua fruição. No entanto, apoiada nas conclusões de *L’Amour de L’Art* de Pierre Bourdieu e Alan Darbel (1969), segundo o qual o contacto continuado com obras de arte através, se não na família, na escola seria mobilizador de disposições cultivadas, tem esperado que o aumento dos níveis de escolaridade da população Portuguesa, nos últimos anos, dilatasse as práticas culturais dos(as) portugueses. No entanto, tal não se tem verificado, o que exacerba ainda mais a o crescente novo papel social das instituições culturais. Incorporando, orientações não apenas nacionais, mas também das demandas de políticas globais e Europeias, instituições tais como galerias de arte contemporânea têm vindo a assumir uma posição proeminente e activa; que também tem sido traduzido em múltiplos factores, como a atractividade da sua arquitectura e dos seus serviços (restaurantes, livrarias, bibliotecas), a provocação da sua programação, mas também através dos processos de facilitação de práticas culturais múltiplas.

Portanto não é possível ignorar as características arquitectónicas únicas de Serralves como convidativas a usos múltiplos – convívios, ócio ou fruição estética.

Por conseguinte, este projecto cultural tem levantado várias tensões e equilíbrios delicados. Se, originalmente, foi construído como casa privada e burguesa, o seu valor de património motivou a sua aquisição pelo estado Português – incentivados pela sociedade local. O contexto político e económico dos anos 80 tornou possível e apetecível a partilha da gestão cultural com privados, tais como empresas.

## Contemporary Art Centre – Do Palácio de Exposições Soviético ao *White Cube*

“Se é inequívoco que a criação cultural e artística acrescenta valor simbólico ao mundo e, produzindo novos sentidos, produz também, de facto, sempre, novas realidades, a verdade é que não deixa de pertencer à esfera da circulação programada de sentido, através dos espaços físico-institucionais que privilegia, da relação de afinidade e convivência entre as obras culturais e os públicos potenciais que promove, da pedagogia do olhar que pratica, um papel activo na produção social de valor imputável às obras culturais. Faz, então, sentido que a elejamos como alvo específico da indagação sociológica – o que não implica, bem pelo contrário, que a devamos isolar em termos analíticos dos processos sociais a montante (criação cultural) e a jusante (recepção cultural)” (Madureira Pinto, 2010: 21).

Tal como Kestutis, director do Contemporary Art Centre afirma, a *glasnost* “abriu” a possibilidade de uma série de revoluções, quase, como num efeito de dominó, a partir de 1989, criando as condições para a re-independência das ex-repúblicas soviéticas. A queda do muro de Berlim ditou a globalização do sistema capitalista e a subseqüentemente a expansão das suas características socioculturais, linguagens estéticas, formas de produção e de gestão cultural, o que veio a influenciar a evolução das instituições culturais Lituanas no período de transição democrático.

Em 1991 a Lituânia proclama a sua re-independência e com ela dá-se a reforma de todo o aparelho do Estado, incluindo das instituições culturais. O CAC nasce por entre a experiência caótica de lutas ideológicas, desafios políticos, dificuldades económicas, assim como de experimentações artísticas, tal como Kestutis Kuizinas (2001: 354) nos enquadra:

“As mudanças radicais que ocorreram durante um curto período de tempo afectaram não só as tendências dominantes da arte, expressões artísticas, e gerações de artistas, mas também as instituições, a crítica, o mercado e, finalmente, os públicos da arte contemporânea”.



Figura 2 – O CAC ocupa a parte à esquerda da parede em vidro, enquanto, a LAA a parte à direita.

Construído a partir do Palácio de Exposições Soviético, (Figura 2) que não só se dedicava à produção e exposição do realismo socialista, como também acolhia o Sindicato dos Artistas Lituanos. Instituição que regulamentava a prática artística e geria os espaços expositivos. Logo, Palácio de Exposições Soviético era não-oficialmente coordenado pelo Sindicato dos Artistas Lituanos.

A constituição de uma nova equipa, comporta por jovens curadores e críticos de arte Lituanos, alguns deles ainda estudantes, como é o caso do seu director, vem impor uma cisão radical com o passado. Ambicionam criar um lugar para mostrar a arte do seu tempo e mesmo que esta fosse escassa, ambicionam incentivar a sua produção. Kuizinas, no relato de uma história que partilhou em entrevista, ilustra bem esta mesma ambição inicial:

*“Nesse momento, eu lembro-me de uns visitantes que tivemos, durante o meu primeiro dia, um grupo de curadores Americanos [...] e disse-lhes: ' nós estamos a mudar o nome da instituição para o Contemporary Art Centre, não sei se a temos – arte contemporânea – no nosso país – mas vamos fazê-la, vamos fazer arte contemporânea aqui”.*

Neste sentido, o Contemporary Art Centre nasce de uma revolução não só política, mas também do campo da arte. Veio provocar um confronto de ideologias, chamando ao centro aqueles que até então gravitavam nas margens e fora do regime soviético. Nos próximos parágrafos organizaremos o nosso argumento em dois eixos, tentaremos analisar as tensões de que se revestiu a relação, a *montante* com as gerações mais velhas de artistas, representadas já não pelo Sindicato dos Artistas Lituanos, mas pela sua sucessora na democracia a Associação dos Artistas Lituanos (AAL); e a *jusante* com os públicos do até então Palácio de Exposições Soviético, na medida em que, a abrupta introdução das linguagens estéticas contemporâneas forçou a mudanças, também estas abruptas, nas práticas de interpretação do assíduo público local.

### **A Montante com os artistas**

A *Organização*. Romper com o passado, para Kestutis Kuizinas (2001), Director do CAC, não só era uma premissa inegociável, como significava demarcar-se, radicalmente das formas de organização usadas até então. Vejamos, o Palácio de Exposições Soviético não detinha nem uma equipa de exposições, nem um director e muito menos uma equipa educativa, o Sindicato dos Artistas e os Artistas-peritos, tais como Lolita Jablonskienė os define em entrevista, decidiam o que era e como era exposto. Contudo, espaço e oportunidade eram reservados para todos os artistas sindicalizados, não se fazendo juízos estéticos do seu trabalho, sendo comuns as exposições de grupo anuais, nas quais todos os artistas expunham. Director do CAC, descreve como eram diferentes os critérios de exposição:

*“Quantidade era muito importante naquele tempo – quando eu assumi o lugar havia cerca de 72 exposições por ano! 72 Exposições! Ninguém acredita quando eu digo isto. [...] Era como uma linha, uma fila de pessoas que apresentavam as suas propostas. Na verdade não eram bem propostas, eram pedidos: ' peço-lhe para me dar a oportunidade de expor os meus trabalhos nesta sala, desta data àquela data. Eu vou mostrar 27 pinturas desse tipo. Eu tenho um aniversário – o que era considerado um bom motivo [cada aceder ao pedido] – A minha mãe faz 50 anos...”*

A *Arte*. Inevitavelmente, também queriam mostrar o *novo*, a arte do seu tempo produzida sem o condicionalismo político e ideológico, do período da URSS. Assim, romper com o passado significava, também, demarcar-se do realismo soviético – o estilo oficial do regime soviético.



Figura 3 - "O Trabalhador e a Camponesa" de Vera Mukhina (1889 – 1953)

As formas artísticas não-figurativas eram consideradas decadentes, incompreensíveis para o proletário e acima de tudo contra-revolucionárias, acusadas de proclamar princípios anticomunistas. Para fazer face a estas ameaças à revolução, o realismo socialista foi instituído como estilo oficial e o único permitido de 1934 à *Glasnost*. Este estilo deveria representar a vida do trabalhador comum como admirável, retratando trabalhadores das fábricas e *kolkhozes* (quintas colectivas) como felizes e musculosos, tal como podemos observar na Figura 3, que representa "O Trabalhador e a Camponesa" de Vera Mukhina, em Moscovo. Paisagens industriais e agrícolas também eram temas populares, desde que glorificassem as realizações da economia soviética. Contudo, um outro requisito era considerado, a arte deveria contribuir activamente para o projecto soviético de criar um novo tipo de pessoa – o *Novo Homem Soviético*<sup>1</sup>, tal como é descritivo pelos estatutos do Sindicato dos Escritores Soviéticos:

<sup>1</sup> O Novo Homem Soviético, como postulado pelos ideários do Partido Comunista da União Soviética, era um arquétipo de uma pessoa com certas qualidades que se dizia estar a emergir como dominante entre todos os cidadãos da União Soviética. O Novo Homem Soviético deveria ter capacidade de aprendizagem, ser altruísta, saudável e entusiasta na divulgação da revolução socialista, a adesão ao marxismo-leninismo, e do comportamento individual de acordo com as prescrições da filosofia do partido.

“É exigido ao artista a representação verdadeira, historicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário. Além disso, a veracidade e objectividade histórica da representação artística da realidade devem estar relacionadas com a tarefa de transformação ideológica e educação dos trabalhadores no espírito do socialismo” (Struve, 1951: 245).

Como afirma Irina Gotkin (1999) o realismo socialista foi instrumentalizado como um veículo de engenharia psicológica para promover, em particular, a criação do *Novo Homem Soviético* e, em geral, a prossecução da revolução. Muitas críticas foram levantados, mas fundamentalmente o realismo socialista sempre foi apontado como uma distorção da história da arte e da história em si mesma, na medida em que era utilizado apenas como propaganda política e ideológica, tal como também se pode observar na Figura 2, a imponência do colosso, pretende, não só, retratar o povo, como manter presente quão importante e indispensável para este mesmo povo o regime era.

O *Espaço*. Obviamente, que podemos argumentar que a política expositiva não aparece desligada das transformações operadas no espaço, são complementares. A transformação do edifício do arquitecto lituano Vytautas Čekanauskas, numa galeria de arte contemporânea, de acordo com os padrões ocidentais de um *cubo branco*, como O'Doherty o descreve (1999) despoletou intensos debates sobre a definição de arte, sobre as reformas das políticas culturais, e principalmente sobre o papel do Estado no financiamento das instituições culturais. Skaidra Trilupaitytė e Lolita Jablonskienė (2007), na obra publicada em comemoração dos 15 anos do CAC, expõem isso mesmo:

'Essas paredes foram transformadas num 'cubo branco', branco, de repente. Logo no início, o espaço de exposição foi redesenhado, o nome da instituição foi alterado, foi criado um novo logótipo, o equipamento foi minimizado, diferentes tradições de inaugurações de exposição foram iniciadas. O que foi percebido como algo muito inesperado [...], porque tudo isto contrastava precisamente com o que “era antes” (Trilupaitytė & Jablonskienė, 2007: 13-15).

Contudo, apesar da transformação radical do edifício e da logística (disposição dos espaços, equipamentos de montagem e segurança, etc), para estas autoras, a construção deste *cubo branco*, à imagem das galerias de arte ocidentais, não foi o cerne da controversa, mas antes a radical abertura do CAC para o mundo da arte internacional ocidental e a incorporação das suas linguagens estéticas e práticas expositivas, tornando-se a primeira instituição cultural, ex-soviética, a organizar uma exposição, de acordo com orientações curatoriais. Skaidra Trilupaitytė e Lolita Jablonskienė (2007) justificam esta afirmação, na medida em que, as mudanças organizacionais ditaram a perda de influência do Sindicato dos Artistas, que até então tinha o acesso exclusivo aos espaços expositivos, às comissões do Estado e até, mesmo, às matérias-primas.

O conflito que se instalou entre o Sindicato dos Artistas e a recém-criada equipa expositiva e director do CAC é ainda observável. No decorrer de tal tensão, o edifício foi dividido em duas – uma parte foi efectivamente transformada numa galeria de arte contemporânea, perfazendo o espaço do CAC; já a outra parte acolhe a actual Associação dos Artistas Lituanos (LAA), antigo Sindicato dos Artista.



Apesar da discussão entre ambas as instituições, tal como nos deu conta Lolita Jablonskienė, em entrevista, se revestir de múltiplas camadas e ter tido como palco várias instâncias, desde o Ministério da Cultura aos meios de comunicação social da especialidade, ao longo do tempo, este conflito foi perdendo a dimensão de disputa pelo espaço, assim como à medida que o reconhecimento internacional do CAC aumentava se dissipava a resistência face à arte contemporânea, mas foi constante a problemática relação de poder entre a tradicional autoridade dos artistas e a autoridade crescente de uma instituição de arte impulsionada por um programa artístico e guiada por opções curatoriais.

### **A jusante com o público**

Se como Madureia Pinto (2010: 21) afirma, “a apropriação [de uma obra de arte] é um processo social com autonomia relativa, ela incide sempre sobre uma obra concreta, com materialidade própria, que também conta no processo de recepção de sentido”, logo a introdução da arte contemporânea na programação do CAC conduziu, indubitavelmente, a uma mudança nos processos de apropriação/recepção. No sentido em que, neste período de ruptura, deu-se uma transformação dos instrumentos de produção artística, nos quais se engendrou uma nova gramática gerativa de novas formas, ilegíveis à luz dos antigos códigos que informavam o realismo soviético. Contudo, tal como Bourideu e Darbel (1969) afirmam a transformação dos instrumentos de percepção artística é necessariamente mais lenta, por relação aos instrumentos de produção, na medida e que se trata de desenraizar um tipo de competência e substituí-la por outra, logo estes momentos de ruptura tendem a conduzir a uma descoincidência de códigos entre as instâncias de produção e de circulação e a de recepção das obras de arte.

Fortes desafios ideológicos, grandes transformações nos contextos socioculturais criaram o ambiente para o surgimento de práticas de arte contemporânea. No entanto, a sobreposição da estética da arte contemporânea e da vida é paradoxal. Se por um lado aborda questões do seu tempo que afectam a vida quotidiana, por outro lado, pode ser percebida como hermética e estranha, tal como Maria Teresa Cruz (1992: 48) nos lembra:

“A vontade de provocação do espectador, a exigência de que a poética nos libertasse, pela estranheza, do automatismo da percepção, o apelo à participação do receptor na obra, tornaram-se quase chavões gastos da poética moderna”.

Apesar deste movimento surgir na Europa “*Circa 68*”, na Lituânia teve lugar, só a partir dos anos 90, com a introdução dos *happenings*, *performances*, instalações ou do vídeo, impulsionada por instituições culturais como o CAC. Consequentemente, a segunda tensão que a criação do CAC originou foi a *jusante*, com os públicos do Palácio de Exposição Soviético, que desprovidos de suportes discursivos que os apoiassem nesta transição “*liam*” estas novas obras com os antigos códigos – conta os quais estas haviam sido produzidas, gerando desencontros como a relações públicas do CAC nos relata:

“No tempo soviético era um tipo de arte tradicional... Aos domingos e sábados, com as crianças, toda a família ia aos centros de exposições. Iam aos museus e encontravam quadros bonitos. Contudo, repentinamente as formas alteraram-se e a agora também se

*encontram coisas feias e muitas vezes não se percebe qualquer tipo de competência técnica nas obras e então não percebem onde é que está a arte e portanto a pergunta comum era: “Desculpe, mas onde é que está a arte?”*”

Por conseguinte, ao contrário de outras instituições de arte contemporânea europeias que se deparam com a necessidade de construir um público, o CAC vai enfrentar um processo ainda mais complexo – a reconstrução de um público já frequente e assíduo cujas expectativas haviam sido goradas – tal como Lolita Jablonskienė nos explica:

*“Era visível, bem visível, quando o CAC começou a mostrar o que era novo, no início dos anos 90, penso que as exposições de arte contemporânea tinham um público múltiplo, muito curiosos para saber o que era aquilo. Depois, penso que uma parte desse público recuou por causa da falta de educação. Imagina, as pessoas deveriam sentir-se, como que perdidas em Marte. Actualmente com o aprofundamento do conhecimento sobre arte contemporânea, o que acham que aquilo lhes diz e porque que os artistas fizeram aquilo... mas mesmo assim algum público simplesmente abandonou”*

Segundo a teoria da recepção de Jauss (1978) cabe ao receptor fornecer respostas ou actualizar a resposta inicial através da sua interpretação, segundo o seu horizonte de expectativa. A recepção, assim feita, por comparação a obras anteriores cria uma expectativa face à presente que pode ou não ser confirmada. Jauss (1978) vem colocar o receptor no centro deste triângulo, sublinhando a importância da experiência de vida do receptor para o processo de recepção da obra cultural. Esta posição fenomenológica deu um contributo decisivo para se equacionar numa nova função social da arte – o alargamento do horizonte de expectativa. Para o autor, a arte tem por função social, a transformação do ser humano através da experiência estética, ou seja, a cada nova obra o horizonte de expectativa do receptor deve ser alargado. Contudo, o paradigma da recepção cultural não é isento de críticas. Humberto Eco considera que o enfoque no receptor é redutor, pelo que se tende a esquecer a autor e o próprio texto/obra. Idalina Conde (1992), por sua vez, recusa interpretações arbitrárias que denomina de “iconoclastia perceptiva e envergonhada”. Já Susan Sontag (1966) insurge-se contra a praga da interpretação, que diz sufocar a “superfície sensual da arte”. Sontag (1966) defende que a arte dirige-se, fundamentalmente, às sensações e que a arte em si mesma é sensualidade, daí que esta posição ser observada como uma alternativa ao facto da estética da recepção não conseguir responder aos experimentalismos radicais da arte contemporânea, que não deixam nada a compreender.

Neste sentido, nas palavras de Jauss (1978), o realismo socialista não ambiciona desafiar o horizonte de expectativa do seu público – o objectivo parecia ser exactamente o oposto (Dovydaitytė, s/d) – logo a introdução abrupta de linguagem estéticas contemporânea, desapoiadas em debates, oficinas, visitas orientadas, simpósios, programas educativos, em geral, entre outras diversas práticas discursivas – ausência de espaços de *mediação* – parece ter conduzido a uma recepção difícil e produtora de experiências negativas. Igualmente, a outra instancia que até então construía e disseminava os códigos de interpretação – a escola – parece não ter acompanhado, como seria desejável, esta mudança, como a relações públicas de CAC salienta em entrevista:

“Nós temos arte desde o início até o fim [escola]. Temos arte, mas termina em algum lugar no meio do século XX, como se a arte contemporânea não existisse. Portanto, isso significa que não sabem a gramática, como abordar, como entender, que ferramentas devem ser usadas para descoberta.”

### Considerações finais

Embora aparentemente monolítica, a globalização combina situações altamente diferenciadas (Sousa Santos, 2002). Desde logo, estas duas galerias de arte contemporâneas, inauguradas em 1989 e 1992, são estruturalmente diferentes. Posicionadas nas fronteiras nordeste e sudoeste da Europa incorporam as diferentes tradições democráticas dos seus países, se Portugal esteve sob o mais longo regime fascista na Europa, já a Lituânia integrou, involuntariamente, o primeiro e mais longo projecto de estado socialista da História. Logo, a programação de ambas as instituições, ainda que não explicitamente, incorporam as dinâmicas sociais, políticas, económicas e culturais que herdaram.

Fazendo uso do conceito de Boaventura Sousa Santos (2002) ambas podem ser analisadas como *globalismos localizados*, no sentido de que são parte integrante de um plataforma global de produção e exposição de arte contemporânea. CAC e Serralves parecem incorporar o dilema de tantos outros espaços similares, criados no *fin de siècle*: a busca de uma condição visível entre o local e o global.

Igualmente se em ambos os regimes totalitários existia um controlo apertado das formas de expressão cultural e artística, orientando-as para a propaganda, após as respectivas revoluções democráticas, a orientação das políticas culturais pode mesmo ser percebida como contrária. Se em Portugal, tal como Madureira Pinto (1994) afirma houve uma consciência da necessidade de construir uma estratégia de *top-down* através da construção de infra-estruturas, educação artística e apoio à internacionalização dos artistas; o oposto parece ter acontecido na Lituânia. O Estado Lituano parece ter adoptado uma posição *laisser-faire*, deixando às instituições culturais e aos artistas o papel de motores da produção artística e impulsionadores do reconhecimento internacional, portanto uma estratégia *bottom-up*.

Deste modo, a transformação da Vila privada Arte Nova num Museu de Arte contemporânea e a preservação de um património como Serralves parece materializar esta mesma política. Uma concentração de esforços públicos na materialização de desejos e vontades, mas, como pudemos argumentar, também uma continuidade do imaginário mecenas de Serralves, mas agora enquanto instituição colectiva-cultural-privada estendendo-se socialmente, convocando novas práticas culturais, tal como Helena Barranha observa:

“A conjugação da singularidade do lugar com a arquitectura do Museu e a qualidade da programação apresentada faz dele um dos espaços culturais mais frequentados em Portugal, batendo repetidamente recordes de afluência a exposições temporárias” (Barranha, 2006: 193).

Outros autores como Nuno Grande (2005) têm vindo a afirmar que esta complexidade de Serralves conferida pela historicidade dos seus espaços, profícua ao desenvolvimento de múltiplas práticas culturais, tal como pudemos observar num Domingo de manhã:

*Fui andando de volta para o museu, sem deixar de reparar a quantidade de pessoas e de crianças, algumas ainda bebês que se passeavam pela quinta e pelos jardins. Sentei-me na escada da Casa que dá para o parterre central. Ai tinha uma posição que me permitia ver a alameda dos liquidâmbares, a Casa e uma parte do jardim. O Mundo Científico estava com algumas crianças nas escadas a desenhar o príncipe imaginário que viverá na Casa. Várias famílias passeavam-se percorrendo desde a alameda até ao lago, outras deixavam as crianças ficar a brincar e sentavam-se nos muros e escadas. Uma família espanhola entrou na Casa e mais tarde integrou a visita guiada ao museu. (Nota de Terreno, Serralves, 15 de Março de 2010)*

Serralves tem vindo a afirmar-se como um espaço aberto a múltiplas intersecções sociais, nas quais a visita a Serralves não é apenas uma questão de pura fruição das obras de artes, mas antes exige a compreensão mais lata do que são práticas culturais, muito próximo da definição de experiência estética que nos é dada por Idalina Conde (1992). Neste sentido, a transformação desta vila privada numa intuição cultural veio estender a cidade, não só no que diz respeito a sua geografia física, mas essencialmente social.

CAC no caminho de transformação do Palácio de Exposições Soviético liderado pelo Sindicato dos Artistas, numa galeria de arte contemporânea, deparou-se com múltiplas resistências. A incorporação do modelo curatorial ocidental suscitou uma cisão entre a autoridade estabelecida do Sindicato dos Artistas e o poder emergente de uma instituição. Contudo, a introdução práticas de gestão ocidentais e de linguagens artísticas contemporâneas moldou uma outra resistência, agora junto dos públicos do Palácio de Exposições Soviético.

Concentrando-se no círculo ainda relativamente restrito do mundo de arte, o CAC existe numa constante tentativa de estar em sintomia com as transformações não só do campo artístico, mas também social e cultural, provocando jovens artistas, desafiando os curricula da Academia e forçando os horizontes de expectativa dos seus públicos e dos críticos. Procurando evitar a traição da tradução, no que diz respeito à interpretação, parece promover o contacto directo entre os artistas e os públicos, entre as obras e a vida quotidiana e por último entre os eventos internacionais e as percepções local.

Através da combinação das tendências de desterritorialização da globalização e da desterritorialização da localização, estas duas instituições culturais Europeias parecem procurar problematizar a natureza dialéctica da conexão entre as tendências global e locais na construção e reconstrução dos contextos contemporâneos em que se inserem – *globalismos localizados*.

## REFERÊNCIAS

Bourdieu, Pierre, & Darbel, Alan (1969). *L'Amour de l'Art: Les musées et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.

CONDE, Idalina (1992). "Percepção Estética e Públicos da Cultura: perplexidade e redundância". In Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE Fundação Calouste Gulbenkian.

CRUZ, Maria Teresa (1992). "Arte e Experiência Estética". In Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE Fundação Calouste Gulbenkian.

COSTA, Alexandre A. (2002). 'Interview with Álvaro Siza' In José Manuel das Neves (Ed.) *Serralves – the Foundation, the House and the Park, the Museum, the Architect, the Collection, the Landscape*. Porto: Edições ASA.

DOVYDAITYTĖ, Linara (s/d) *Cultural Animation in Post-Soviet Lithuania*. Kaunas: Vytautas Magnus University.

GRANDE, Nuno (2005). 'Museus e Centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder' In Alice Semedo & João Teixeira Lopes (Ed.) *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.

JAUSS, Robert Hans (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard.

KUIZINAS, Kestutis (2001). 'Lithuanian Art from 1988 to the Present'. In Rosenfeld, Alla; et al (Ed.) *Art of the Baltics: the struggle for freedom of artistic expression under the Soviets, 1945-1991*. New Jersey: Rutgers University Press.

LORENTE, Pedro (2003). 'Museus de Arte Contemporânea como Catalisadores para Bairros das Artes'. In Álvaro Domingues, Isabel Silva, João Teixeira Lopes & Alice Semedo (org), *A Cultura em Acção - impactos sociais e território*. Porto: Edições Afrontamento, 69-80.

MADUREIRA PINTO, José (1994) "Uma reflexão sobre políticas culturais". In Carlos Manuel Gonçalves, et al (org.). *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local – Actas do encontro de Vila do Conde*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, pp. 767-792.

MELO, Alexandre (1992). 'Nem Público, nem Privado'. In Muntadas, *Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, 69-127.

MELO, Alexandre (2002). *Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera.

MUNTADAS, Antoni (1992). "A Propósito do Público e do Privado" [About the Public and the Private] In Fernando Pernes (Ed.) *Muntadas Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, 62-63 [64-65].

O'DOHERTY, Brian (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.

POMAR, Alexandre (2009). *Serralves, 10 ou 30 anos e a L + Arte*. Consultado em 26 de Setembro de 2009 <[http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2009/06/Serralves-e-a-l-arte.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/06/Serralves-e-a-l-arte.html)>.

SONTAG, Susan (1966) *Against Interpretation, and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

SOUSA SANTOS, Boaventura (2002). *Toward a New Legal Common Sense: Law, Globalization, and Emancipation*. London: Cambridge University Press.

STRUVE, Gleb (1951). *Soviet Russian Literature, 1917-50*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

TODOLÍ, Vicente & FERNANDES, João (1999). "Circa 1968: Around an idea of a museum and a collection". In Fundação de Serralves (Ed.) *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves.

TRILUPAITYTĖ, Skaidra & JABLONSKIENĖ, Lolita (2007). 'Locating the Contemporary Arte Centre: in Lithuania and the World' In Kęstutis Kuizinas & Julija Formina (Ed.) *SMC - 15 METU / CAC - 15 Years*. Vilnius: Contemporary Art Centre, 12-25.

### **Web-sites**

Contemporary Art Centre – <http://www.cac.lt/>

Fundação de Serralves – <http://www.Serralves.pt/>

# EUROPEAN CULTURAL INSTITUTIONS AS *GLOCALISMS* THE CASES OF THE FUNDAÇÃO DE SERRALVES AND THE CONTEMPORARY ART CENTRE

Rafaela Neiva Ganga

Institute of Sociology, Faculty of Arts, University of Porto (ISFLUP)

## Introduction

The impact of the globalising cultural trends on diverse national cultures has become one of the central issues of the recent sociological debates. Globalization is often seen as a hegemonic discourse that affects all possible cultural forms and their elements all over the world. However, the complex local-global dialectics has been creating social phenomenon that can not be analysed only by a global or a local perspective.

At the same time, in the analysing the symbolic aspect of globalization and the weakening of the nation state, the city becomes an interesting analysis standing point – a network's node – in the sense that it concentrates the main characteristics of late capitalism (Mandel, 1975), namely its intangible, creative and symbolic features (Lash & Urry, 1987). Therefore in the last half-a-century, spaces dedicated to Visual Culture became cosmopolitan infrastructures that have been helping to addresses the problems brought by globalization; powerful means of urban 'visibility' and branding, as strong symbols of the city's *glocal* features<sup>1</sup>.

The *glocal* concept has been used to describe the simultaneous operation of re-localization or re-territorialisation of the global trends in interaction with the local context. Therefore, *glocalization* is a portmanteau word of *globalization* and *localization*, a term that has been used to show the capacity to bridge scales (local and global) and to help overcome and combining local, regional, and global, or micro-meso-macro scale analysis. Although the possible synthesis between *globalisms* and *localisms* rely on how local societies and cultures identify themselves in the midst of shifting world system. Boaventura de Sousa Santos (2002: 179) distinguishes two forms of globalization:

'The first one I would call *globalized localism*. It entails the process by which a given local phenomenon is successfully globalized [...] The second form of globalization I would call *localized globalism*. It entails the specific impact of transnational practices and imperatives on local conditions that are thereby altered restructured in order to respond to transnational imperatives'

In this sense what is commonly designated as globalization, for Sousa Santos it's a web of *localized globalisms* and *globalized localisms*. In this sense new cultural projects are rarely conceived on an abstract understanding of the role of art, its display and interpretation. Indeed, the cultural institutions are conditioned by the social, political and economical pattern of development and by the existing strategies and facilities into which they have to integrate. In this sense, in the analysis of museums and contemporary art centres we may indentify interesting historical relations between political, economical and social circumstances and their sequence cultural programme or even the

---

<sup>1</sup> The Guggenheim Bilbao can be considered the ultimate example of this phenomenon.

resulting cultural space conceptualisation. Therefore in this paper it is our intention to do a social, political and economic analysis of the context on which two contemporary art galleries were created. More specific the transformation of a private Art Deco Villa into the Fundação de Serralves, in Porto and the refurbish of the Palace of Exhibition, that used to celebrate the soviet regime, into the Contemporary Art Centre, in Vilnius.

On the ethnographic research<sup>2</sup> that this paper reports on we analyse the emergence of a political agenda for education in cultural contexts, developed in the first decade of the 21<sup>st</sup> century at the global, regional and national levels of policymaking (Cortês, *et al* 2001). And we use that analysis as framework to question how the same global and regional trends are *translate* into local educational strategies, programmes, disclosures and social-pedagogical practices in cultural institutions. In Sousa Santos (2002) words we may be looking for *globalized localism* or *localized globalisms*, which may help us on a deeper comprehension of the role of cultural institutions, as Stoer (2001) argues, in the construction of contemporary educational pathways in the European space.

As contexts of observation, three contemporary art galleries were selected that are or were European Capitals of Culture (ECoC) and occupy heterogenic geopolitical positions (Wallenstein, 1974) – the Tate Gallery in Liverpool, the Contemporary Art Centre in Vilnius and Fundação de Serralves in Porto<sup>3</sup>. Making use of ethnographic methods and techniques to better understand these educational contexts, a field diary is kept which serves to build a research memory (Atkinson, 2001). At the same time, interviews are conducted with staff from the three galleries, and the documents used to support their work analyse.

For this paper, as it develops from our fieldwork we will base our argument by combining a review of the some current literature, with the analysis of the interviews with galleries' staff; along with the information available in the galleries' web sites and internal documents.

### **Fundação de Serralves – from the private to the public; from the public to the private**

'Serralves is an island or a bubble in the midst of Porto and of the country. Adding to other bubbles as the S. João [National Theatre] and the Casa da Música [Concert Hall] it takes Porto to think of itself as a cultural desert with some oasis' (Pomar, 2009)<sup>4</sup>

Considering that would not be possible to bring to the discussion all the questions that have to be address to fully understand this case-study, we decided to highlight just two major features. Therefore on the opening paragraphs we intent to analyse the Serralves Foundation management model, consider unique in Portugal in the 80's. Secondly we decided to address the Serralves' dichotomic private/public character considering that its

---

<sup>2</sup> Ph.D. thesis in Sociology of Education and Culture at the Faculty of Arts, University of Porto: *The European Inter/Multicultural Education In Question. Ethnography on European Cultural Policies and Education Practices in Three European Contemporary Art Galleries.*

<sup>3</sup> The fieldwork is still on progress and will take two years, divided in 3 periods.

<sup>4</sup> Translated from the original: 'Serralves é uma ilha ou uma bolha, no Porto e no país. A somar a outras bolhas como o São João e a Casa da Música [...] que levam o Porto a pensar-se como um deserto cultural com algum oásis' (Pomar, 2009).



several layers of meaning's exploration would give an interesting contribution for the question of the cultural democratization process of the last decades.

Serralves National Museum of Contemporary Art (SMCA), the first large-scale contemporary art museum in Portugal, located in the 2<sup>nd</sup> city of the country – Porto – was founded on 6<sup>th</sup> June 1999. The main aim of the museological programme of the SMCA is to establish a collection of contemporary art that represent the last decades of the 20<sup>th</sup> century; but also one that fostered the dialogue between national and international context, in other words – 'helping to develop an international perspectives from a national stand point' (Fernandes & Todolí, 1999: 14). SMCA collection is built on the awareness of the paradigm shift that took place in the end of the 60's; which was 'marked by a redefinition of the condition of a work of art, a crossover between formal genres, the use of film, photography and text as supports for conceptual projects [...]' (Fernandes & Todolí, 1999: 16). The *Circa 1968* – SMCA's inaugural exhibition – has been consider the *manifesto* for this new collection.

Therefore it more than be an illustration of a theory aims to answer to the question 'why not?' – coherent with its content. To set the last four decades has the chronological frame of the collection incorporates the intention to acquire rupture works that have been questioning the role of the museum in the society (Fernandes & Todolí, 1999). Although the acquisition of lesser known works from known artists, besides, as Fernandes and Todolí (1999) stress be more representative of a more intimate artists' creative process<sup>5</sup>, it also seems to be a strategy to coop with the limited budget and with the semi-peripheral condition of the country. Therefore its policy points to a more complementary position, to collect and show what the other does not have, challenging, perhaps a more mainstream art's history – be the exception and not the rule.

### The 'Serralves Effect'

One can agree that Serralves project owes part of its success to this innovative organizational and ownership structure. The creation of the Serralves Foundation (SF), in 1989, via Decree-Law no. 240-A/89, of July 27, signalled the beginning of an innovative partnership, at least in Portugal, between the State and the private sector. Despite the rather significant support of State to the SF (50% of the budget) – including an institutional weight in its directive board – the participation of the private founders, among companies and individuals, seems to assume an increasing relevance in the diversification of income sources; what made possible for Serralves to become a model case for cultural organization – the 'Serralves effect'.

The business-like way of managing the Foundation was possible under the late 1980s circumstances. The 80's in Portugal were marked by the weakening of state control over many sectors of the economy and the shrinking of the welfare state. The second half of the 80's corresponded also to a period of some governmental stability, backed by the entry into the European Community (1986) and by the parliamentary right-wing majority. This stability will enable the creation of a cultural policy close to the Conservative Europe

<sup>5</sup> The argument is that this works are marked by periods of doubt and questioning (Fernandes & Todolí, 1999).

governments. Since the late '70s, in the European context, one may witness a convergence process between the cultural and business sector; mainly backed on legislation towards the political recognition and tax incentive of the patronage – ex-libris of the cultural policies aiming to reducing the state intervention. This neoliberal orientation pushed the social and cultural institutions to live in a delicate balance between performing public services under private administration.

Thus, among other political measures the Law of Patronage was created, allowing companies to deduct the investments in culture from tax. Having in mind that enterprises are not philanthropic organization – they have instrumental interests related to a possibility of a prestigious publicity<sup>6</sup> – more than tax reduction, to be a member of the Serralves board of founders has become a sort of symbolic status and a positive association for the image of the companies – a desirable brand. Adding the fact that, in the 1980s there was not a fierce competition for private sponsoring this type of funding strategy, above all, gave to the SF the possibility of a stable and independent financial situation; enabling the financial commitment necessary for the development of an international profile collection that granted the art world international recognition.

### **Questioning the Meaning of a Collective Private Cultural Scape**

'Serralves shall serve as the example of an individual experience which involves economic and class interests (property and profit), historical interests (style, fashion), and sensitivity. But which may, however, extend itself to other situations in time and space, where similar moments in contemporary times and in certain situations of patronage throughout time; where the 'private' has sometimes taken care of what the 'public' ignored, did not pay attention to or simply does not understand any more' (Muntadas, 1992: 64-65).

The singularities of Serralves *scape* (Appadurai, 1996) can not be ignore on the acknowledgement of its present local and global placement. By exposing the path of the Casa de Serralves movement from a field of 'private-familial-bourgeois' to a field of 'collective-public-cultural', many artists (i.e. Antoni Muntadas, 1992; James Lee, 1997) have been creating opportunities for the reflection on the meaning and current forms of opposition private / public and the nature and social role of the spaces of contemporary cultural that, for instance, Serralves is representative.

This questioning process is here productively fostered by the special characteristics of Casa de Serralves in interaction with the Siza *white cube* museum, the contemporary art collection and the pre-modern farm. How all of this *hardware* was put in service of certain *software*?

In the middle of the 80's the Portuguese state bought the Serralves Villa, a large property close to Porto city centre, originally designed as a private residence. Due to financial difficulties, Carlos Alberto Cabral – first owner – sold the property and in the mid 1980's, the secretary of Minister of Culture,

---

<sup>6</sup> Therefore the aim of this policy seems to be grounded on the artistic expression of the great prestige and large social impact - contemporary art became a safe value for investment due to the anesthetisation of the consumption.

pushed by the Porto civil society brought it. Bearing in mind the heritage value of this property – the Casa de Serralves and the gardens are considered a manifesto of the Modernist Art Deco style – the Minister of Culture concluded that was the appropriate location for the ‘National Museum of Contemporary Art’.

In order to transform the house in an exhibition space it was subject to a restoration intervention by the Portuguese architect, Siza Vieira. However, the Casa de Serralves was not considered the ideal space for displaying contemporary art works; definitely the Art Deco palace does not fit the *white cube* ideal type (O’Doherty, 1999). Therefore, another contract was signed in March 1991 with the same architect in order to draw up the project for the construction of a proper home for the ‘National Museum of Contemporary Art’. The massive new building that lies on the green grounds of Serralves Park, a gleaming white building that captivates the viewer with strong but simple lines could figure a contrast to the Art Deco house (Grande, 2005). However, it is not possible to see the museum from the house or vice versa; they seem to exist in complementary parallel universes (figure 1), as Siza (Costa, 2002: 129) stresses:

[...] the relationship between the two buildings would be established more through memory than visually’.



Figure 1 - Serralves Villa overview – Casa de Serralves on the right and the SMCA on the left

Portuguese Sociology of Culture research acknowledges that the work of cultural institutions is significant to stimulate the construction of a more active and critical citizenship and public space intervention (Teixeira Lopes, 2007; Santos Silva e Helena Santos, 1995; Madureira Pinto, 1994; Idalina Conde, 1996). It has been developing multiple contributions on the definition of the social structure of audiences, the different relationships with culture, and the distinct locations for its fruition. However, it has been expected that the increase of the academic levels, in the recent years, would enlarge the range of cultural practices – majority still focus on the domestic sphere. Nevertheless also indicates an increasing conscience of the new social role of the cultural institutions. Incorporating, not just national orientations, but also global and European policy demands, institutions such as contemporary art galleries have been assuming more and more a prominent and active position; which also has been translated in a facilitation of multiples cultural practices. Obviously that the multiples changes on the Portuguese society from 74 onwards<sup>7</sup> precipitate a process of democratization and dismantling of the elitist character of the cultural institutions and public spaces, which can be considered factors of cause/effect of these changes.

<sup>7</sup> Portugal was protagonist of the longer fascist regime in Europe. It lasted until the April 74 revolution.

Therefore is not possible to ignore the fact that the architectural characteristics of the Serralves Vila, the welcome of its space and magnificence of the gardens are key factors on the audiences' attraction and consequently its public condition.

Therefore this cultural project has been raising multiple tensions and delicate balances. If it was originally built as private and bourgeois house, lately its heritage value pushed the State to buy it – incentivised by the local society – however, the 80's economic and political environment created the milieu for invitation of the private to share, what was consider until then, 'public' obligations.

However, one can stress that can be trace a line from the house construction until actually. Carlos Alberto Cabral was able to build this house manifesto due of the health of the Portuguese textile industries in the inter-war period. In a sense that was a way of contemporary art patronage in order to symbolic reinforce his recently acquire noble title. Therefore one can stress that it *extend itself [patronage] to other situations in time and space*. Once more, supported by the State, the industrial money mange – however with instrumental interests – to win the property to the city. Therefore there is an extension of the *patronage throughout time*; and above all a social extension of the possibility of contemporary art fruition – from the private to the public; from the public to the private.

### **Contemporary Art Centre –from a Soviet Exhibition Palace to a White Cube**

'The sweeping changes that occurred during the relatively short period affected not only the dominant art trends, artistic idioms, and generations of artists, but also art institutions, art criticism, the art market, and , finally, the audience of contemporary art' (Kuizinas, 2001: 354)

The *glasnost* set by Gorbachev, primarily, allowed the open of the communications with the outer world, secondly the domino-like series of 1989 revolutions created the conditions for the re-independence of the former soviet republics. The fall of the Berlin Wall dictated the globalization of the capitalist system and the subsequent expansion of its forms of cultural production and sociocultural features enabling the mobility of people and the exchange of capitals and ideas that had been influenced the development of the young Lithuania.

Kestutis Kuizinas (2001), Contemporary Art Centre (CAC) director, in the *Arts of the Baltic* set a three sub-periods division to analyse the Lithuanian transition period – 'Revival' (1988-91), 'Reforms' (1992-93) and 'Stabilizaton' (1988-91). During the 'Revival' period in the midst of the chaotic experience, ideological struggles, political challenges, economic difficulties, but also of artistic experimentations, new art institutions were born. The CAC, in Vilnius, became the primary site for the production and exhibition of the contemporary art in the Baltic region.



Figure 2 - Contemporary Art Centre

Previously it was a Soviet Palace of Exhibitions (figure 2) dedicated to the Socialist Realism and regime propaganda and unofficially ruled by the Artists' Union. 24

The CAC was born in a context of several tensions. In one hand, it provoked a confrontation of ideological attitudes of the past and therefore a struggle between the old and the new of generation of artists. On the other hand, the quickly introduction of contemporary art aesthetic created lag and pushed a shift on the interpretation practices of the already establishing local audience. Subsequently, it is our intension to stress both of these tensions – *upstream* the artists and *downstream* with the local audience.

### ***Upstream with the artists***

'Impressive white building at number 2 Vokiečių Street right in the heart of the city centre' (Kuizinas & Fomina, 2007 5)

The transformation of the Lithuanian architect Vytautas Čekanauskas building, according to western tandards for a contemporary art gallery, into a *white cube* (O'Doherty, 1999) fired intense discussions on the cultural policies' reforms, on the contemporary art's definition and mainly the role of this state funded art institutions.

'Those walls there made 'white cube', white suddenly when the exposition space were repainted at the very beginning, the name of the institution was changed, a new logo was created, minimal equipment was sorted out, different traditions of exhibition openings were initiated - which was perceived as something very unexpected [...] because all this contrasted precisely with what is 'was before"' (Trilupaitytė & Jablonskienė, 2007: 13-15)

Although Skaidra Trilupaitytė and Lolita Jablonskienė (2007) stressed that transforming the Exhibition Palace into a *white cube* wasn't the most controversial situation; but rather the suddenly and radically opening of CAC to the international art world, to their aesthetic languages and exhibitions practices – become responsible for the introduction of a curated exhibition's concept. Essentially because that dictated the lost of the Artists' Union members' privilege role on the society – the exclusive access to the main exhibition spaces, state commissions and art materials (Kuizinas, 2001).

CAC radically cut with the soviet past also on the gallery organization matters. As the same authors make clear in Soviet Lithuania the artists-experts

and the Artists' Union have the final word on what was or not exhibited. Space and opportunity to all the associated artists to show their work was provided – large group, official and state supported exhibitions of a variety of genres were common, nearly, guarantying that all the artists were shown.

Therefore the shift from artists to the curatorial driven exhibitions and gallery organization created a conflict that is still visible today, i.e. CAC building is divided in two – one part is the CAC and another is the Lithuanian Artists' Association (LAA)<sup>8</sup>. This conflict does not seem to be just a matter of space, but rather between traditional artists' authority and the rising authority of an art institution driven by an artistic programme. CAC Director, in interview, describes how different were the exhibition criteria:

*'Quantity was very important at that time – when I took it over from the last director, it was 72 exhibitions a year! 72 exhibitions! Nobody believed me when I said that. [...] it was like a line, a queue – people were submitting their proposals. Actually it was even not proposal; it was like you ask for something: 'I ask you to give me the opportunity to exhibit my works in this hall from this date to that date. I'll show 27 paintings of that type. I have an anniversary – a good reason to show them –my mum is 50 years old...'*

Not with surprise that CAC focus its attention on the younger generation of artists. The older generation, usually more attached to the past was resistant to the new. Even because these transformations and 'modernisation' were synonymous of sort of western invasion. If CAC adopted a celebratory position supporting a younger generation of artists with a more international standards of contemporary art orientation – which created the conditions for their career internationalisation (Kuizinas, 2001); the Artist's Union members, more attached to an ethic that keep them out of a competitive art market, continued focus on (what was perceived as) the Lithuanian inter-war aesthetics and local traditions – a way of national identity's rebuilding (Trilupaitytė, 2005). Therefore the globalization process of the Lithuanian art's world protagonised by the CAC and the young generation of artists were perceived, under this nationalist ideology, as a betrayal and not as an inevitable process of the open of Lithuania to the rest of the world.

The second tension raided on the *westernisation* process was also – downstream – with the audience. However, that cannot be analysed independently from the introduction of the contemporary art practices in Lithuania. For the reason that the artistic judgment criteria to asses the quality of an art work, according to Kuizinas (2001: 357), were the intensity of the content's meaning and the skills to represent the 'fundamental spiritual values in art'; which seems to be shared by the local audience.

### **Downstream with the audience**

Strong ideological challenges, major transformations in the socio-cultural contexts created the milieu for the emergence of contemporary art practices. However, the overlap of contemporary art aesthetics and life is paradoxical. If in one hand it addresses issues of its time that affects daily life, on the other hand it may be perceived as hermetic and strange – who in a contemporary art gallery has never thought or heard *'What is that? That I also could do myself.*

<sup>8</sup> After the Lithuanian re-independence the Artists' Union was transformed into the Lithuanian Artists' Association.

*That is rubbish!*'. Despite this movement emerge in Europe Circa 68, in Lithuania that took place in the 90's with the introduction of the *happenings*, the *performances*, the installations or the video challenging and overcoming Socialist Realism.

In soviet times, non-representative art was considered decadent, unintelligible to the proletariat and above all counter-revolutionary – anti-Communist principles. An alternative art form that represents the party interested was created – Socialist Realism – established as the official style and the only allowed from 1934 to the *glasnost*. Socialist Realism should represent the common worker life as admirable – happy, muscular peasants and workers in factories and *kolkhozes* (collective farms). Industrial and agricultural landscapes were also popular subjects, glorifying the achievements of the Soviet economy, but also to contribute to the creation of a new kind of person – the *New Soviet Man*<sup>9</sup>. As the Statute of the Union of Soviet Writers stated:

'It demands of the artist the truthful, historically concrete representation of reality in its revolutionary development. Moreover, the truthfulness and historical concreteness of the artistic representation of reality must be linked with the task of ideological transformation and education of workers in the spirit of socialism' (Struve, 1951: 245).

Hence, artists were considered 'Engineers of the Human Soul' in the sense that, as Irina Gotkin (1999) argue was made a practical use of the Socialist Realism aesthetic as a psychoengineering vehicle to foster the creation of the *new man* and broadly to pursuing the revolution. Many critics have been raised, however fundamentally Socialist Realism has often been pointed as a distortion of the art history and of the history itself, moreover a policy to promote unfettered art – merely propaganda.

Consequently Socialist Realism does not challenge, in Jauss (1978) words, the horizon of expectation of the audience – the purpose definitely was not to provoke or to raise questions (Dovydaityté, s/d). Moreover, as one of the CAC Public Relations stress, the art history's curricula have not been updated in order to teach children the *grammar* of the contemporary art:

*'We have art from the very beginning till the end [school]. And there you have art that ends somewhere in the middle of the 20<sup>th</sup> century, as the contemporary art is not developed. So, that means, you don't learn any grammar how to approach, how to understand, what tools should be used to discovery.'*

Adding to the fact that if in one hand, as in the soviet society there was a market suppresses and there were no individuals or institutions able to patronize, the artists were only commissioned by the state, becoming state employees. On the other hand, there was a shortage of goods and lack of alternative supply networks. This context allied with a furious censorship policy strongly discourage artists to perform a critical and dissident position – Siberia was on their doorstep – created a context of lack of alternative or underground art, as CAC Director reinforce:

<sup>9</sup> The New Soviet Man, as postulated by the ideologists of the Communist Party of the Soviet Union, was an archetype of a person with certain qualities that were said to be emerging as dominant among all citizens of the Soviet Union. The New Soviet Man should be selfless, learned, healthy and enthusiastic in spreading the socialist Revolution; adherence to Marxism-Leninism, and individual behaviour consistent with that party philosophy's prescriptions.

*'At that time I remember the visitors, we had a group during the first day of my carrier which was a group of America curators [...] and I told them: 'We're changing the name of the institution to the Contemporary Art Centre. I'm not sure if we have it – the contemporary art in our country – but we gonna make it, we gonna make contemporary art here'.*

Therefore, the introduction of contemporary art practices seems to add a challenge on the local audience engagement, in the sense that, as again the CAC Public Relations enlighten the local audience seems to share old generation artistic judgment, based on craft skill, and the absent of such seems to be the synonymous of the absent of art.

*'In the soviet times it was kind of traditional art – on Sundays, on Saturdays with children the whole family they go to the exhibition centres. They go to the museums and they find, and they find beautiful pictures there. And all of the sudden the form*

However, museum as a state institution accessible to all audiences is not yet something broadly take for grounded in the west. The social changes of the last half century put the issue of public access to art in the research agenda and the education in museums becomes a matter for reflection and study. If the western literature has been stress the increasing importance of the museums on new education pathways and the paradigmatic shift from a museological policy centred on the object – acquisition and conservation – to a policy focused on the audiences and on their possibility of fruition, one may question the geographical extension of this statement (Hooper-Greenhill, 1991).

Seems that is a consensuous that most of the art institutions struggle to build a faithful and active audience. The CAC case addresses a different kind of challenge. If in one hand the necessity for a museum education<sup>10</sup> was absent due to traditionally active public cultural practices of the local audience; on the other hand the institution has gradually lost its audience in the process of building up a new identity – the audience relation dynamics has changed while the art change its function and challenge their aesthetic values.

### **Youth as a Strategy for the Engagement**

An 'international drop-in zone for artists, critics, curators, musicians, and writers many of whom have become 'friends of the CAC'' (Kuizinas & Fomina, 2007: 5).

Just from the beginning CAC has been playing an important role as the centre of attraction, a place of fresh and 'western' ideas – for which the cafe has been giving a serious contribution. A meeting place to question the new Lithuanian and a place to develop the art in respond of that flourishing context. However, the CAC artistic programme has been investing in one approach which privileging a specific audience target – young, urban and art specialised. The CAC Public Programme, for instance, consist on exhibition tour, talks, publication of catalogues and of a quarterly bi-lingual art magazine – CAC Interviú. Recently one of the exhibition rooms was transformed into a specialised library and archive – CAC Reading Room. These types of activities, more than adult oriented appear to be focus to the art's world professionals and students' needs.

---

<sup>10</sup> By museum education we address the concept developed by Eilean Hooper-Greenhill.



Therefore come into sight that the CAC Public Programme can be analysed as a horizontal strategy, in which the gallery share its learning process and interests with its audience. Taking the Reading Room project as example:

*'For all of us the Reading Room it a project that is very interesting, because you can self-educate. So we order a lot of books and magazines that we wanted to order. I would order myself some of them...'* (CAC Curator)

*'I'm waiting for the moment when I will be sited here as a researcher and not as a CAC curator, reading those books, getting to know what we should have been knowing long ago but we didn't have that possibility. I think that is very very important'* (CAC Pubic Relations)

In other words, the curatorial team put a set of activities together that themselves would attend. However as Featherstone (1991) remind us the *cultural intermediaries* - evoking Pierre Bourdieu's concept – are a particular type of new petite bourgeoisie professionals associated with cultural sector with distinctive tastes and cultural practices. Therefore, despite there is a Public Programme this still is targeting a narrow scope of the local audience.

Moreover as the Portuguese Sociologist Alexandre Melo (1992) developed a contemporary art centre is a representation of the art's world specific and restricts social circuit. It is considered as a typically cosmopolitan entity, shaped by cultural intermediaries who inhabit it locally, but also stage in transnational spaces – galleries, centres, museums – or events – 'vernissages', show-rooms, auctions – which as Melo argue 'tend to appear culturally homogeneous and geographically interchangeable' (Melo, 1992). In fact, as Kestutis Kuizinas (2001) state in 92/93 CAC was mainly a hosting venue of western travelling exhibitions and a career launcher holding exhibitions of local artists, with the support of many international organization, such as the British Council. Furthermore the close collaboration between the gallery and this young generation of artists<sup>11</sup> was critical for both reputation and international's recognition<sup>12</sup>.

This 'youth cult' boost by the CAC is a central aspect of its identity, not just attracting more easily a younger audience, but also working preferentially with young artists. However this interpretation is not restricted to the physical age. For that reason, the Baltic Triennial is the only recycle soviet event, reinforcing the institution tradition of showing emerging art and being, until 2009<sup>13</sup>, the only possibility venue for international exchange and showplace for contemporary art.

---

<sup>11</sup> This strategy is not exclusive from CAC, indeed can be consider common of the art world's peripheral centres. It is similar to the one used on Serralves' collection construction – '*catch them at the last moment when you still can afford*'. With low budgets these galleries aim to be part of the international circuits of arts by supporting the emerging young artists, before they are caught by the so called 'gate keepers', as the Tate Gallery, or by the market.

<sup>12</sup> On this year Frieze Art Fair CAC has invited to be the year's partner institutions, along with the Portuguese Arte Contempo. Curators Kestutis Kuizinas and Simon Rees have commissioned artist Mindaugas Navakas to create *Smash the Windows*, *Snatch the Crystals*, made from window frames and panes recently removed from the CAC.

<sup>13</sup> In July 2009 a National Gallery, dedicated to 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> century's art has open.

In fact, in the absence of a museum and a national collection of contemporary art, CAC took over the mission of fostering contemporary art together with the introduction of international artists and their work to the local audience, and creating conditions for local artists to show their work overseas. However, despite to perform a role of an imaginary museum with a symbolic collection (Trilupaitytė, 2005) it has always been conscience of its character – a gallery in permanent alignment with the *contemporary*, showing art works that testes its contemporariness and expresses a differentiation both as in concept as in support. Therefore the progressive internationalization of artists and curators, supported also by the integration of the Baltic Triennial for International Art in the European biennial circuit has helped, more than the CAC international integration, its local recognition. However, more than be locally acknowledged by its artistic programme is, broadly, pointed as a window toward the west, a youth positive association and a source of cultural legitimization, as the CAC Public Relations and Director stress:

*Sometimes we even get calls from 'commercial' people who don't even know very well what we do, they still have that understanding that CAC is nice, good place which has cool image. And for example, they wanted to rent our spaces for something – It' some kind of prestige (CAC Public Relations Curator).*

*We have always been associated with something which has been, I don't know, trendy or new. There's some kind of attraction that: 'If you go there, you will find something strange, maybe you won't understand, but you'll feel a bit of it [...]' (CAC Director).*

### Final Considerations

One of the transformations most commonly associated with globalization is time-space compression, that is, the social process by which phenomena speed up and spread out across the globe. Though apparently monolithic, this process does combine highly differentiated situations and conditions (Sousa Santos, 2002).

This two galleries that are contemporary, one was open in 1989 and the other in 1992 are structural different; placed in opposite edges of Europe with different democratic traditions – one under the longest fascist regime in Europe and the other part of the longer state socialism experience in the History – reflect a local social, political, economic and cultural milieu. Although both can be analysed as *localized globalism* in the sense that they are part of a global platforms of production and exhibition of contemporary art – both play a game which rules are transnational– at the same time have to interpret locally that influences. Therefore CAC and Serralves seem to incorporate the dilemma of so many other similar spaces, signed since the *fin the siècle*: the search for a possible visible condition between the local and the global.

Yet one may stress the different state positions towards these art institutions. If there was a strict control on the art expression during the totalitarian regimes, after the independence cultural policies may be analyse as contradictory. If there was, in Portugal, an awareness of the necessity to build a *top-down* strategy for infrastructure building, cultural education and for artists' internationalisation; the opposite happen in Lithuania. If the state adopted a *laisser-faire* position, the art institutions and the artists pushed international of the art world – a *bottom-up* strategy.

There obvious differentiations from a modernist museum have been inviting several artists, though *site-specific* interventions, to question the multiple historical layers of meaning of the SF – the symbolic potential of the architecture container is inseparable from the reference to its contents and to its practices. Therefore we may argue that Serralves impossibility to fit in the regular categorization for the museum could promote multiples cultural practices. Serralves has been demonstrating that is a place open to the experience of a multiple social interaction and a pleasant meeting space (Grande, 2005). What we may argue that is no longer just a matter or pure art fruition, but a broader understanding of what public cultural practices mean. Simultaneously, this global renowned museum that takes part in the major art circuits, progressive communicates with the endogenous context, in and out of 'wall'. In this sense, Serralves has been able to reborn an area, enlarging culturally and socially the city.

CAC trace the transformation from the soviet artist's union exhibition hall to a western style gallery, dealing with a subsequent resistance; what seems to be common in rupture moments. A dichotomy between the weight of the institution's authorities and the artist's *establishment* arise from the CAC western-like model of organization and curating. Although another resistance was also shaped – CAC exhibitions deviates from local audience expectation. Specificity of the CAC is this 'pushes forward', constantly striving to keep in-step with art, society and culture transformations; provoking young artists, provoking the curriculum of the Academy and equally provoking local process in art criticism, possible in a quite young country; seems that has focus it attention on the art world still relatively close circle. Avoiding the betrayal of the *translation*, in the interpretation sense, appears to facilitate the direct relations between artist and audience, the artworks and the daily life and ultimately the global events and local interpretations.

By combining the deterritorialisation tendency of globalization and the re-territorialisation of localization, these two European cultural institutions address the dialectic nature of the connection between global and local trends in the construction and reconstruction of contemporary urban environments – *localized globalisms*.

## REFERENCES

- APPADURAI, Arjun (1996). *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ATKINSON, Paul, *et al* (ed) (2001). *Handbook of ethnography*. London: Sage.
- CORTESÃO, Luísa *et al* (2001). 'Mapeando decisões no campo da educação no âmbito do processo da realização das políticas educativas' *Educação, Sociedade & Culturas*, 15, 45-58.
- CONDE, Idalina (1996). "Cenários de Práticas Culturais em Portugal (1979-1995)" *Sociologia – Problemas e práticas*, 23, 117-188.
- COSTA, Alexandre A. (2002). 'Interview with Álvaro Siza' In José Manuel das Neves (Ed.) *Serralves – the Foundation, the House and the Park, the Museum, the Architect, the Collection, the Landscape*. Porto: Edições ASA.

DOVYDAITYTĖ, Linara (s/d) *Cultural Animation in Post-Soviet Lithuania*. Kaunas: Vytautas Magnus University.

FEATHERSTONE, Mike (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: Sage.

GRANDE, Nuno (2005). 'Museus e Centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder' In Alice Semedo & João Texeira Lopes (Ed.) *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.

HOOPER-GREENHILL, E. (1991). *Museum and Gallery Education*. Leicester: Leicester University Press.

JAUSS, Robert Hans (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard.

KUIZINAS, Kestutis & FORMINA, Julija (Ed.) (2007). *SMC - 15 METU / CAC - 15 Years*. Vilnius: Contemporary Art Centre.

KUIZINAS, Kestutis (2001). 'Lithuanian Art from 1988 to the Present'. In Rosenfeld, Alla; et al (Ed.) *Art of the Baltics: the struggle for freedom of artistic expression under the Soviets, 1945-1991*. New Jersey: Rutgers University Press.

LASH, Scott & LOCK, Urry (1987). *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.

MADUREIRA PINTO, José (1994) "Uma reflexão sobre políticas culturais". In Carlos Manuel Gonçalves, et al (org.). *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local – Actas do encontro de Vila do Conde*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, pp. 767-792.

MANDEL, Ernest (1975). *Late Capitalism*. London: NLB.

MELO, Alexandre (1992). 'Nem Público, nem Privado'. In Muntadas, *Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, 69-127.

MUNTADAS, Antoni (1992). "A Propósito do Público e do Privado" [About the Public and the Private] In Fernando Pernes (Ed.) *Muntadas Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, 62-63 [64-65].

O'DOHERTY, Brian (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.

POMAR, Alexandre (2009). *Serralves, 10 ou 30 anos e a L + Arte*. Retrieved September 26, 2009 from [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2009/06/serralves-e-a-l-arte.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/06/serralves-e-a-l-arte.html).

SANTOS SILVA, Augusto & SANTOS, Helena (1995). *Práticas e Representação das Culturas: Um inquérito na área metropolitana do Porto*. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais.

SOUSA SANTOS, Boaventura (2002). *Toward a New Legal Common Sense: Law, Globalization, and Emancipation*. London: Cambridge University Press.

STOER, Stephen (2001). 'Desocultando o Voo das Andorinhas: Educação inter/multicultural crítica como movimento social'. In Stephen Stoer, Luiza Cortesão, José A. Correia (Ed.), *Transnacionalização da Educação – da crise da educação à 'educação da crise'*. Porto: Edições Afrontamento, 245-292.

STRUVE, Gleb (1951). *Soviet Russian Literature, 1917-50*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

TEIXEIRA LOPES, João (2007). *Da Democratização Cultural à Democracia Cultural – Uma reflexão sobre as políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.

TODOLÍ, Vicente & FERNANDES, João (1999). "Circa 1968: Around an idea of a museum and a collection". In Fundação de Serralves (Ed.) *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves.

TRILUPAITYTĖ, Skaidra & JABLONSKIENĖ, Lolita (2007). 'Locating the Contemporary Art Centre: in Lithuania and the World' In Kęstutis Kuizinas & Julija Formina (Ed.) *SMC - 15 METU / CAC - 15 Years*. Vilnius: Contemporary Art Centre, 12-25.

TRILUPAITYTĖ, Skaidra (2005). 'Lithuanian Politics for the Arts during the Nineties: some narratives on the representation of national culture'. In S. Juknevičius (Ed.) *Post-communist Lithuania – Culture in transition*. Vilnius: Culture, Philosophy and Arts Research Institute, 158-167.

WALLERSTEIN, Immanuel (1974). *The Modern World System*. New York: Academic Press.

### **Web-sites**

Contemporary Art Centre – <http://www.cac.lt/>

Fundação de Serralves – <http://www.serralves.pt/>

### **Summary**

The impact of the globalising cultural trends on diverse national cultures has become one of the central issues of the recent sociological debates. Globalization is often seen as a hegemonic, however, the complex local-global dialectics has been creating social phenomenon that can not be analysed only by a global or a local perspective. City becomes an interesting analysis standing point in the sense that it concentrates the main characteristics of late capitalism, but also has become a privileged stage of intense and diversified cultural demonstrations, thus they can be considered a convergence point between the global and the local – a network's node. Icons of an urban cultural identity, contemporary art galleries, as strong symbols of the city's *glocal* features are rich contexts of analysis of the globalization trends.

Therefore in this paper thought a social, political and economic analysis of the context on which contemporary art galleries are created we interpret the specific incorporation of common global trends into the construction of *glocalize* projects. To this analysis we make use of two case-studies: the

transformation of a private Art Deco Villa into the Fundação de Serralves, in Porto and the renewal of the Palace of Exhibition that used to celebrate the soviet regime into the Contemporary Art Centre, in Vilnius.

Despite Serralves be juridical a private organization it is a public art institution. The exploration of the multiple layers of the private/public relations meaning is possible to understand the extension in time and socially of its patronage of contemporary art function.

A different trace was made on CAC analysis: from a soviet art institution with purposes of control and propaganda to a gallery focus exclusively on what is new. This clear cut with the past produced several tensions – *upstream* with the artists and *downstream* with the audience.

By combining the deterritorialisation tendency of globalization and the re-territorialisation of localization, these two European cultural institutions address the dialectic nature of the connection between global and local trends in the construction and reconstruction of contemporary urban environments – *localized globalisms*.

# ¿LA NUEVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?

Isabel María García Fernández

Universidad Complutense de Madrid - España

## Resumen

El museo, desde su inserción en la vida del ciudadano, se ha constituido en un espacio de encuentros no siempre provocativos. No obstante, un tipo de museo que desde el siglo XX no ha podido evitar estar en el punto de mira es el museo de arte, que ha sido pieza fundamental en los debates artísticos, tanto por su función como por su disfunción. El museo, como espacio de legitimación, ha suscitado desencuentros entre los artistas o creadores contemporáneos, los responsables institucionales y el público. Quizás uno de los momentos más interesantes sea el que se corresponde con la denominada *crítica institucional* que comienza a finales de los sesenta, hoy considerada por algunos como un anacronismo. El museo se convirtió entonces, claramente, en un espacio provocativo que favoreció reacciones encontradas, pero limitadas en cuanto a la generación de un cambio en la institución. En el siglo XXI, como Andrea Fraser dijo “cuando más la necesitamos, la crítica institucional está muerta, víctima de su éxito o fracaso, engullida por la institución a que denunciaba”. Esto en parte es cierto, pero no del todo exacto; parece que ni la autonomía estética ni la crítica han muerto; obviamente han cambiado teniendo en cuenta, entre otras cuestiones, las de representación, especificidad cultural e identidad. También se ha apuntado por parte de algunos autores que se ha producido un giro desde la redistribución política y económica hacia el reconocimiento cultural. La crítica institucional ha revivido: muchos artistas jóvenes se están apropiando y reinterpretando cuestiones tratadas por los artistas conceptuales y más concretamente por los que estaban en la esfera de la crítica institucional; gran parte de estos artistas provienen de América Latina, donde se está llevando a cabo un debate público, -quizás con más intensidad que en otras partes del mundo-, sobre cuestiones de diversidad, multiculturalismo, prejuicios, estereotipos y conflictos sociales. Muchos de estos artistas han concebido sus propios museos, propuestas artísticas que por sus referencias afianzan la necesidad de la existencia de dicha institución, pero a su vez proponen nuevas visiones y alternativas.

**Palabras clave:** Crítica institucional. Arte contemporáneo. Contexto artístico

## ¿A NOVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?

### Resumo

Os museus, a partir de sua inserção na vida do cidadão, vêm-se constituindo como espaços de encontro, nem sempre provocativos. Entretanto, um tipo de museu que desde o século XX não pode evitar ser alvo de atenção é o museu de arte, que tem sido peça fundamental nos debates artísticos, tanto por sua função como por sua disfunção. O museu [de arte], como espaço de legitimação, tem suscitado desencontros entre os artistas ou criadores contemporâneos, os responsáveis institucionais e o público. Talvez um dos momentos mais interessantes seja o que corresponde à denominada *crítica institucional*, iniciada em fins do anos sessenta e hoje considerada por alguns como anacronismo. A partir de então, os museus se converteram claramente em espaços provocativos, que favorecem reações encontradas, mas limitadas quanto à geração de uma mudança institucional. No século XXI, como disse Andrea Fraser, "quando mais a necessitamos, a crítica institucional está morta, vítima de seu êxito ou fracasso, engolida pela instituição que a denunciava". Isto em parte é certo, mas não totalmente exato: parece que nem a autonomia estética nem a crítica morreram; obviamente, mudaram, tendo em conta, entre outras questões, as de representação, especificidade cultural e identidade. Alguns autores também vêm apontando que se produziu um movimento de redistribuição política e econômica, em direção ao reconhecimento cultural. A crítica institucional reviveu: muitos artistas jovens estão se apropriando e reinterpretando questões tratadas pelos artistas conceituais e mais concretamente pelos que estavam no âmbito da crítica institucional; grande parte desses artistas provém da América Latina, onde se está realizando um debate público - talvez, com mais intensidade do que em outras partes do mundo - sobre as questões de diversidade, multiculturalismo, preconceitos, estereótipos e conflitos sociais. Muitos desses artistas conceberam seus próprios museus, propostas artísticas que por suas referências reafirmam a necessidade da existência da mencionada instituição, mas ao mesmo tempo propõem novas visões e alternativas.

**Palavras-chave:** Crítica institucional. Arte contemporânea. Contexto artístico



## THE NEW INSTITUTIONAL CRITIQUE?

### Abstract

Since their insertion in the citizen's life museums have become spaces of encounters which have not always been provocative. From the beginning of the 20<sup>th</sup> century the art museum has stood in the front sight, becoming an essential element in the artistic debates, due to its ways of functioning and malfunctioning. The museum, as a legitimization space, provoked misunderstandings among contemporary artists, museum professionals and the public. Probably one of the most interesting moments concerning the above is the institutional critique, born in the 60s and today considered by many an anachronism. The museum then became a challenging space which led to different reactions, all of them unable to start any institutional change. In the 21<sup>st</sup> century, as Andrea Fraser stated "now, when we need it most, institutional critique is dead, a victim of its success or failure, swallowed up by the institution it stood against". This is part true but not totally exact; it seems that either the aesthetic autonomy or the criticism have died; obviously they have changed taking into account questions such as representation, cultural specificity and identity. Also some authors have pointed out a turn from political and economical redistribution to cultural recognition. The institutional critique has come to life again, many young artists are appropriating and reinterpreting questions worked before by conceptual artists (especially by those in the institutional critique circle). A great number of those artists come from Latin America where a public debate has aroused over questions on multiculturalism, prejudices, stereotypes and social conflicts. Many of the artists have created their own museums, artistic proposals which consolidate the need of the institution and suggest new visions and alternatives.

**Key words:** Institutional critique. Contemporary art. Artistic context

## ¿LA NUEVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?

Isabel M<sup>a</sup> García Fernández

Universidad Complutense de Madrid – España

El museo se ha constituido en un espacio de encuentros no siempre provocativos desde su inserción en la vida del ciudadano. No obstante, un tipo de museo que desde el siglo XX no ha podido evitar estar en el punto de mira es el museo de arte, pieza fundamental en los debates artísticos, tanto por su función como por su disfunción. El museo como espacio de legitimación ha suscitado desencuentros entre los artistas o creadores contemporáneos, los responsables institucionales y el público. Reconocemos que sin museos no podemos entender el arte; muchos artistas han querido cambiarlo por distintas razones, y algunos tomaron la decisión de crear su propia institución sin interesarse o prever las consecuencias, ya que el museo no nace sólo de una idea o necesidad, sino que su supervivencia depende de su inserción en la sociedad que lo sustenta; igualmente es necesario crear una estructura y organización que le permita desarrollar sus funciones propias.

Quizás uno de los momentos más interesantes sea el que corresponde con la denominada *crítica institucional* que comienza a finales de los sesenta, hoy considerada por algunos como un anacronismo<sup>1</sup>. El museo a partir de esas fechas se convirtió en un espacio provocativo que favoreció reacciones encontradas, pero limitadas en cuanto a la generación de un cambio en la institución. Pronto se vio que la crítica institucional se institucionalizó; nació por tanto dentro o asociada a la institución de arte para quedarse allí<sup>2</sup>.

La crítica institucional se ha definido como la práctica artística enmarcada dentro del arte conceptual que tiene como objeto la crítica del mundo artístico representado y concretado fundamentalmente en el museo y las galerías que son la cara vista de ese mundo. La institución artística según Peter Burger es la contradicción que llegado un momento se produce entre la esencia y la función del arte, y el modo en que se produce y circula en las sociedades modernas. Dentro de la institución un papel fundamental se atribuía al museo, aunque se concebía como un lugar de reclusión cultural y tenía connotaciones peyorativas subrayadas por teóricos y pensadores<sup>3</sup>. Los artistas respondieron y su crítica se centraba fundamentalmente en la influencia estética de la institución y su papel en la apreciación y consagración de la obra de arte<sup>4</sup>; además de su política representada en los modos de gestión y funcionamiento desde el coleccionismo de arte, la exposición y su difusión.

A veces los matices complejos que llega a alcanzar la crítica institucional hacen difícil concretar la inclusión de muchas obras artísticas dentro de esta esfera; sobre todo las que se centran en el museo y espacios expositivos. Esta corriente artística tiene en cuenta las influencias y limitaciones ideológicas de la institución, su alejamiento del mundo real y las limitaciones espaciales que impone; por otra parte, y al igual que muchas obras conceptuales, plantea que es fundamental el papel del espectador, su interacción o compromiso con la obra de arte. Destacan las intervenciones *in situ*, instalaciones efímeras y comprometidas, comenzando con las de los padres fundadores Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke o Michael Asher<sup>5</sup>.

No obstante, uno de los rasgos característicos que podríamos resaltar es la clara disconformidad con la institución y lo que representa, que se traduce en algunos casos en la creación de instituciones propias en forma de museos imaginarios, sirva como ejemplo las creaciones de Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers o Claes Oldenburg, todas ellas presentadas en la Documenta 5 de Kassel en la *Section Publicité*<sup>6</sup>. Algunos artistas han tratado y criticado ciertos aspectos pero pocos se han ocupado de la institución como algo global y en sus propuestas se advierte la complejidad que entrañan. Andrea Fraser piensa que la crítica institucional se define como una metodología de análisis crítico sobre la especificidad del lugar, y por lugar entiende un conjunto de relaciones; así la crítica institucional pretende transformar no sólo las manifestaciones visibles de esas relaciones, sino también su estructura, particularmente la que es jerárquica y las formas de poder y dominación, violencia simbólica y material, producida por esas jerarquías. El museo es un tema principal donde lo anterior se manifiesta, a ello se une la cantidad de museos y espacios artísticos que se ocupan del arte contemporáneo y que surgieron a partir de los años 70 (algunos de ellos sin proyectos claros).

En cuanto a las manifestaciones visibles de estas instituciones, una de las preocupaciones de los artistas es la presentación de la obra de arte, es decir la exposición pública. La historia del arte moderno está íntimamente ligada al espacio expositivo y se puede relacionar con los cambios que éste ha sufrido y la manera en que el público lo ha asimilado. La obra de arte se vincula al contexto y como dirá Brian O'Doherty éste llega a convertirse en contenido y se produce el efecto inverso ya que el objeto artístico que se introduce en la galería la “enmarca” y se apodera de sus reglas<sup>7</sup>. Robert Smithson en 1972 dirá que la reclusión cultural se produce cuando el “comisario impone sus propios límites en una exposición de arte en vez de pedir al artista que los establezca... Los artistas no están confinados, pero su producción sí. Los museos como asilos y cárceles tienen patios y celdas (en otras palabras, habitaciones neutras llamadas “galerías”). Una obra de arte ubicada en una galería pierde su carga y se convierte en un objeto portátil o superficie desgajada del mundo exterior”. El binomio obra-espacio se funde y aparece el otro elemento fundamental: el visitante (sin él lo anterior no tendría sentido) al que se pide una participación activa, que será fundamental a partir de finales de los años 90<sup>8</sup>.

Durante los años 90 la crítica institucional se convirtió en una moda en los debates que conservadores, comisarios y directores de instituciones. Los museos y las galerías fueron objeto de análisis, pero no sólo por los problemas que planteaban, sino por las soluciones que podían ofrecer<sup>9</sup>. El museo estaba de nuevo en el centro de todo, pero las posiciones no eran radicales, ya que el museo y la galería se concebían como el lugar y la plataforma necesarios para el arte. Se ponía de relieve, no obstante, su incapacidad para dar cabida a los “procesos creativos”. Se profundiza en la crítica institucional con artistas como Andrea Fraser<sup>10</sup> o Fred Wilson que buscan suscitar cambios en la institución, y además se expande geográficamente; por ejemplo por el norte de Europa gracias a la movilidad de los artistas como docentes que consiguen crear “escuela”. La dispersión de artistas hace que parezca que no exista ningún lazo que los una estéticamente, pero lo que subyace es una intención de influir en el mundo artístico de algún modo<sup>11</sup>. Por otra parte, y con la intención de contrarrestar lo anterior surgen esfuerzos por parte de los museos de ahondar en la parte estética de la obra en su relación con la institución, sirva como ejemplo más

significativo la exposición del MOMA *The Museum as Muse: Artists Reflect* de 1999 que se basaba en el supuesto de que durante el siglo XX el museo ampliaba su función desde casa o repositorio de las artes hasta convertirse en un lugar de inspiración y actividad artística. Dicha exposición reunió la obra de más de 60 artistas que han utilizado el museo o aspectos relacionados con el museo para crear sus obras utilizando gran variedad de medios, desde los ya mencionados como artistas dentro de la crítica institucional hasta los más recientes e incluso con obras que se concibieron expresamente para la exposición. Según el comisario Kynaston McShine no era “un intento de establecer bases teóricas de los múltiples objetivos de los artistas. Se trata de reconocer la variedad de motivos e intereses que los artistas han aportado al tema iluminando sus posiciones y debatiendo los aspectos de la vida de los museos”<sup>12</sup>.

Aquí claramente se produce el fenómeno antes descrito: la crítica a la institución se desactiva para que la obra de arte forme parte de ella e incluso la respalde como espacio, no solo de creación sino de consagración.

En el siglo XXI, como Andrea Fraser dijo “cuando más la necesitamos, la crítica institucional está muerta, víctima de su éxito o fracaso, engullida por la institución a la que denunciaba”. Esto en parte es cierto, pero no del todo exacto: parece que ni la autonomía estética<sup>13</sup> ni la crítica han muerto; obviamente han cambiado teniendo en cuenta, entre otras cuestiones las de representación, especificidad cultural e identidad. También se ha apuntado por parte de algunos autores que se ha producido un giro desde la distribución política y económica hacia la legitimación cultural en la que se busca el trabajo y el reconocimiento colectivo.

El marco también ha cambiado, los límites se han expandido, no solo en el tiempo o el espacio, sino también en las partes implicadas, como hemos apuntado mas arriba, al público se le demanda más participación e incluso se incorpora a la obra de arte rompiendo las barreras entre arte y espectador<sup>14</sup>.

La crítica institucional ha revivido, algunos autores la han llamado “el nuevo institucionalismo”<sup>15</sup>. La realidad es que muchos artistas jóvenes se están apropiando y reinterpretando cuestiones tratadas por los artistas conceptuales y más concretamente por los que estaban en la esfera de la crítica institucional, gran parte de estos artistas provienen de América Latina donde se está llevando a cabo un debate público (quizás con más intensidad que en otras partes del mundo) sobre cuestiones de diversidad, multiculturalismo, prejuicios, estereotipos y conflictos sociales. En España los artistas consagrados que han trabajado en la crítica institucional se han convertido en guías y modelos para las nuevas voces del mundo del arte que están traspasando las fronteras.

Muchos de estos creadores han concebido sus propios museos como propuestas artísticas que por sus referencias museísticas afianzan la necesidad de dicha institución, pero a su vez proponen nuevas visiones y alternativas. El tema como hemos visto no se ha olvidado en la últimas cuatro décadas, tomando fuerza en los últimos años. La historia ha afianzado a estas instituciones, ha profesionalizado sus prácticas que a su vez se han vuelto más complejas. Por otra parte, a los artistas les interesan los campos de la museología y museografía y dominan sus conceptos y técnicas. Existe un esfuerzo por conocer por parte del artista la organización de una institución

que a pesar de todo considera necesaria. Crear un museo es construir una estructura que hace reflexionar sobre la complejidad de lo que no vemos.

Podemos presentar aquí tres ejemplos interesantes; en ellos los tres artistas han creado instituciones imaginarias y remotas, pero con el objetivo de superar el marco de su propia obra: el artista mexicano Mario García Torres trabaja con apropiaciones y reinterpretaciones de artistas consagrados dentro del arte conceptual como Sol LeWitt, John Baldessari y Robert Barry. Para este artista “las obras de arte se repiten en la historia reciente, adoptando cada vez un significado distinto”. También le interesan los aspectos cambiantes del tiempo y espacio como instrumentos potenciales de la creación y la conciencia.

Crea su propia institución: el Museo de Arte, Sacramento fundado en 2004 con 300 hectáreas de espacio abierto y de difícil acceso; está estructurado de acuerdo con las reglas de una institución real (con un director y una plantilla de conservadores) pero se define como un “foro de debate” y un “archivo viviente” para la práctica artística. El museo no posee colección y solo expone obras que se han prestado por un periodo de 50 años procedentes de artistas seleccionados y que han sido invitados a enviar sus obras en forma de instrucciones y bocetos, para que puedan ser hechas en cualquier momento por el personal, visitantes o incluso artistas<sup>16</sup>, según él mismo “todo está dirigido para que sea una experiencia del lugar, no para ir a ver un objeto”.

El artista brasileño Fabiano Gonper desde el año 2002 hizo realidad la manera de legitimar su obra a la vez que reflexionaba sobre las relaciones que se establecen entre el autor, la institución del arte y el ámbito museístico. Al igual que Mario García Torres tomó para sí las funciones de comisario, director ejecutivo y programador y creó el Gonper Museum “un proyecto que suscita el cuestionamiento sobre los procedimientos museográficos a través de los cuales los museos pasan a ser historiados, sacralizados y perpetuados en el imaginario sociales”. En su formato de *site-specific* el Gonper Museum ha viajado por diferentes países como Brasil, Argentina, Estados Unidos y España y ha albergado la obra de otros artistas como Antônio Dias, Cildo Meireles, Iran do Espírito Santo, Lygia Clark, Regina Silveira, Waltércio Caldas y Matias Duville.

El *Gonper Museum-Work in Progress* fue un proyecto concebido para la Galería de Arte Blanca Soto que perseguía la creación de un museo imaginario cuya traducción física se plasmaba mediante perspectivas espaciales sobre la pared de la galería<sup>17</sup>.

Por último, la artista peruana Sandra Gamarra reflexiona sobre los espacios públicos de exposición y articula su producción en torno a un museo inventado: el LiMac o Museo de Arte Contemporáneo de Lima inaugurándolo en 2002<sup>18</sup>. Constituido como un museo en movimiento, se configura en diferentes ubicaciones y su base de operaciones es, en cada caso, la ciudad que lo alberga. “LiMac se presenta como un museo de proyectos y, al mismo tiempo, como un proyecto de museo”. Presenta obras creadas utilizando apropiaciones de otras obras de distintos artistas que pensaba que debían estar en el museo. También en sus exposiciones crea nuevos museos imaginarios, construyendo salas y galerías y organizando las obras que ha creado.

Ella no considera este trabajo como crítica, sino como un juego artístico; plantea una reflexión sobre la utopía cultural y la necesidad de cuestionar el mundo del arte desde ese mismo universo<sup>19</sup>.

Entre las exposiciones y eventos que apuntan hacia ese nuevo institucionalismo podemos citar las charlas que tuvieron lugar en el ICA de Londres: *Institutional critique: can the institution ever criticise?* el 29 de Octubre de 2008.

También el proyecto *Herramientas del arte. Relecturas* comisariado por Álvaro de los Ángeles con Isidoro Valcárcel Medina, Rogelio López Cuenca y Daniel G. Andújar y concretado en una exposición en la Sala Parpalló de Valencia (España) durante los meses de julio a septiembre de 2008. El proyecto resolvía según palabras de Álvaro de los Ángeles la vuelta al tema de “¿Cómo hacer una exposición sobre el cuestionamiento de la relación entre artista, institución, obra y público?” Se quería sobre todo lanzar preguntas; aunque “algunas incluso incorporasen la respuesta dentro de su enunciado, o la imposibilidad de su respuesta”. Además se recalca el uso de medios públicos para discutir sobre lo público<sup>20</sup>.

La muestra reflexiona sobre todos los agentes que intervienen en el proceso de creación, exposición y especulación artísticas con artistas como Isidoro Valcárcel Medina que presentó su instalación: *S/T (Sobre el arte cultural)*. La obra consistía en una serie de cajas de cartón de las mismas dimensiones revestidas interiormente con poliespán. Estas permanecieron abiertas durante la muestra aunque sin contenido alguno actuando simbólicamente. Cada una de ellas representaba a uno de los diferentes museos, centros culturales o de arte, fundaciones, etc.; que se hallan repartidos por toda España (un total aproximado de 500)<sup>21</sup>.

La propuesta perseguía generar un debate sobre la cultura y sus instituciones, interrogar supuestos hechos incontestables y plantear entre todos los agentes involucrados las vías hacia donde puedan dirigirse las prácticas artísticas hoy, incluyendo los destinos de las obras artísticas y debatiendo el lugar que ocupa el artista dentro de la sociedad.

Daniel G. Andújar denuncia que “quienes gestionan el entramado de las industrias culturales y la dirección de las instituciones culturales han abandonado hace décadas los procesos de generación de nuevos contenidos y la producción cultural como construcción colectiva”.

Aparece un tema que obviamente no se planteaba en los años 60-70 y apenas estaba siendo esbozado en los 90: las actuales tecnologías de información y comunicación que según Andújar han generado un nuevo marco de actuación y transformaciones que están poniendo en crisis los modelos de distribución y gestión cultural dominante. El espacio digital amenaza las viejas jerarquías que obviamente apuntan al papel de los museos.

Tanto Daniel G. Andújar como Rogelio López Cuenca plantean que la práctica artística debe comprometerse e implicarse en los procesos sociales y políticos<sup>22</sup>. Observar y cuestionar es una herramienta que el artista debe seguir utilizando.

Entre las propuestas que introducen al museo dentro de la práctica y debate artístico se incluye también la que un año más tarde Isidoro Valcárcel Medina planteó en el Museo Reina Sofía: el proyecto *Otoño 2009* donde el visitante iría encontrando y descifrando distintas obras, acciones y “Circunstancias” en varios espacios del Museo, rompiendo así con una idea de proyecto expositivo convencional. En *Otoño 2010* se ha vuelto a proponer otras intervenciones que tienen como objetivo mostrar los modos de relación entre el museo –sus circunstancias- y el público<sup>23</sup>. Destaca la propuesta de Domingo Mestre quien en la Sala Bóvedas del Museo organizó una mesa redonda llamada *Arte, cultura e impostura* sobre acción, participación y representación en España y Argentina con colectivos relacionados con el arte público; según el artista el plantear el debate desde el museo desenfoca el planteamiento a la hora de “analizar la acumulación discursiva que genera el museo”. La propuesta abierta a la participación activa, directa o mediante Internet, nos vuelve a hacer constatar que la presencia de la institución permite que se diluya la crítica que se hace desde dentro, perdiendo efectividad al incorporarse irremediamente al discurso; hablamos entonces de diálogo más que de crítica, y pensamos que quizás sea éste más efectivo a la hora de catalizar el cambio, que el enfrentamiento sin posibilidad de réplica.

## Conclusión

La crítica institucional no ha parado de desarrollarse, desde el momento más crítico que vivió el museo de arte a finales de los años 60 pasando por otro gran momento de análisis, los años 90. Hoy en día la insatisfacción de los agentes implicados en el mundo del arte sigue patente, pero se atisba un cambio que ha sido fruto del cuestionamiento continuado. En relación al museo; éste efectivamente ha sufrido importantes transformaciones, destacando la revisión de los contenidos y sus políticas, intentando encajar en el nuevo panorama siempre observado de cerca por los artistas y buscando ser aceptado por el público. El arte crea un sinfín de posibilidades en las que el museo debe ser un lugar para la confrontación y la crítica, además de constituirse como un contexto de reflexión y diálogo, como hemos visto que han planteado muchos artistas. Según Ivan Karp (1996), los museos se convierten en lugares que no sólo reafirman cosas, sino que tienen la posibilidad de cuestionarse esas asunciones. La única manera de construir una política cultural es reconocer que no solo tenemos muchas culturas, sino que es posible formar parte de más de una.

---

<sup>1</sup> Andrea Fraser fue quien primero utilizó por escrito el término *institutional critique* en un ensayo sobre Louise Lawler “In an Out of Place” publicado en *Art in America* en 1985.

<sup>2</sup> No ocurrió así con el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broothaers que reconoció el riesgo de su propuesta y cerró su museo en el momento en que parecía “haber cambiado de una forma heroica y solitaria a una que se aproxima a la consagración”. Sin embargo, algunos autores piensan que algunos artistas como Daniel Buren se han convertido en “instituciones”.

<sup>3</sup> La crítica a la institución desde la esfera intelectual es otra de las consecuencias de las protestas sobre el control gubernamental de la producción cultural y la creciente comercialización del arte a finales de los años 60.

<sup>4</sup> Daniel Buren apuntó que el museo es un lugar privilegiado con un triple papel: estético, económico y místico. Respecto al estético “el museo es el marco y soporte efectivo en el que la obra de arte se inscribe/compone. Es a la vez el centro en que la acción se produce y el único punto de vista (topográfico y cultural) de la obra”. También piensa que el museo es “un contenedor donde nace y se entierra el arte, aplastado por el mismo marco que lo presenta y lo constituye” “cualquier obra presentada en ese marco, si no examina explícitamente la influencia de ese marco sobre sí mismo, cae en la ilusión de autosuficiencia-idealismo” (en “Function of the Museum”, 1970 incluido en Bronson y Gale, 1983).

<sup>5</sup> Los matices tienen que ver con el concepto de crítica y la intencionalidad de los artistas, algo que claramente se discernía en obras de los artistas fundadores. Hans Haacke tenía el objetivo de exponer a la luz pública la estructura de las influencias externas y los mecanismos internos que sostienen las adscripciones ideológicas de las instituciones, asociadas al poder político y económico.

Los textos fundamentales para entender la crítica institucional de la mano de los artistas más destacados se encuentran en los libros de Bronson y Gale y Alberro y Stimson (2009).

<sup>6</sup> *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp es un museo portátil en forma de maleta que contenía reproducciones en miniatura de su propia obra. En 1920 fundó el Museo de Arte Moderno con Katherine Dreier y Man Ray; éste fue un interesante esfuerzo para fundar una institución que se ocupara de coleccionar y presentar el arte contemporáneo. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers es un museo imaginario con varias secciones creadas en distintas ubicaciones de 1968 a 1972, en sus distintas secciones se apropia y altera las funciones y prácticas de los museos, convirtiéndose en una crítica a la institución. Claes Oldenburg presentó su *Mouse Museum* con objetos coleccionados por el artista en un espacio creado combinando la forma de una cámara de cine antigua y el estereotipo de un conocido personaje animado.

<sup>7</sup> A partir de comienzos de los años 70 Daniel Buren trabaja dentro y más allá del marco y comienza a explotar los límites de ese marco; por otra parte, Andrea Fraser (2005) dirá que Asher va más allá y demostró que la institucionalización del arte no solo depende de su ubicación en el marco físico de una institución, sino de los marcos conceptuales o de percepción.

<sup>8</sup> Ya mucho tiempo antes Marcel Duchamp dijo: “el público completa la obra de arte al añadir interpretaciones”.

<sup>9</sup> Claire Doherty define al Nuevo institucionalismo como el campo de la práctica curatorial, reforma institucional y debate crítico que tiene que ver con la transformación de las instituciones de arte desde dentro.

<sup>10</sup> Fraser llegará a decir que, como artista dentro de la crítica institucional, su estrategia no es el ataque. Entiende que la intención del artista no es tan importante como la interpretación del que mira.

<sup>11</sup> Existe el riesgo, según Christiane Paul o Jens Hoffman, de que la autorreflexión que la obra de los artistas pide a la institución pueda dar como fruto una resantificación de la misma.

<sup>12</sup> La exposición *The Museum as Muse. Artists Reflect* fue organizada por el MoMA de Nueva York del 14 de marzo al 1 de junio de 1999. Con motivo de dicha exposición se publicó un libro con el mismo título que incluía el catálogo de las obras y una selección de escritos de artistas presentes y no presentes en la exposición que tienen como tema su reflexión sobre el museo.

<sup>13</sup> José M<sup>a</sup> Parreño por el contrario considera que la autonomía artística “fue en su día una necesidad del arte para emanciparse de servidumbres ideológicas que le coartaban, pero ha sido el precio de una alienación que ha terminado por desplazarle en la esfera vital para convertirse en un producto especializado, cuya función social es cuando menos dudosa y que paradójicamente, ha contribuido al empobrecimiento estético de la vida diaria”. (p. 103).

<sup>14</sup> Un ejemplo reciente es la exposición “Públicos y contrapúblicos” comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) abierta desde el 28 de octubre de 2010 hasta el 6 de marzo de 2011. En ella se presenta la obra de más de 30 artistas, siendo uno de los ejes fundamentales el tema de los públicos y las audiencias, el papel del espectador y su relación con el espacio de exposición-representación.

<sup>15</sup> El término Nuevo Institucionalismo según Jens Hoffmann se refiere a la labor curatorial y fue acuñado por el comisario noruego Jonas Ekeberg en el año 2003 y mencionado por la comisaria alemana Nina Möntmann en su libro *Art and Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Según Hoffmann



“el nuevo institucionalismo nunca fue un movimiento curatorial coherente, más bien fue un fenómeno efímero impulsado por movimientos curatoriales poco ortodoxos que tenían connotaciones sociales y políticas. Se asociaba con los comisarios Charles Esche, Maria Lind, Maria Hlavajova, Vasif Kortun y otros pocos más. Desapareció pronto pero todavía proyecta su sombra sobre cómo los comisarios hoy entienden la programación institucional”. Como hemos visto, Claire Doherty definía el nuevo institucionalismo de otra manera (ver nota 9). También se asocia a los artistas que como en los años 60 desafiaban a la institución poniendo en cuestión sus políticas y funcionamiento.

<sup>16</sup> Mario García Torres explicaba así su propuesta en una entrevista: “les decía que hicieran una pieza para un lugar abstracto y casi inaccesible, del cual no sabían mucho”. Interesante fue la exposición *Objetos para un rato de ocio* en la Galería Elba Benítez que tuvo lugar del 26 septiembre al 17 noviembre de 2007.

<sup>17</sup> O Manipulador & Gonper Museum – Work in Progress fue expuesto en la Galería Blanca Soto del 17 de marzo al 23 de abril de 2010.

<sup>18</sup> En esa fecha no existía una institución oficial en Lima, ya que el MAC-Lima empieza a operar en 2007.

<sup>19</sup> Sandra Gamarra habla así de su proyecto: “LiMAC es más cercano a la realidad que se espera, pues al no poseer límites, todo puede caber dentro de él. La falta de un museo, como si de un cementerio se tratase, se traduce en la desaparición del pasado, en la negación de un proceso. No tener un lugar donde conmemorar el pasado repercute en un presente que se recrea a sí mismo constantemente, imposibilitado de proyectar un futuro. ..El pasado se pervierte y se trastoca en presente permanente, el presente se superpone y se multiplica en un desorden de capas inconexas. LiMAC pretende ordenar estos tiempos, aunque esto signifique su propio entierro en el pasado. La creación de un museo “real” en Lima no terminaría con la ficción de LiMAC, en todo caso le serviría de límite natural, dando paso a entes similares que puedan crear un diálogo, que a su vez convoquen a más participantes en él”.

“Este museo propone la exhibición, más que de los objetos en sí mismos, la de las relaciones entre estos. LiMac se define por ello desde sus carencias. En un país donde las instituciones culturales son escasas y las galerías y salas de arte reemplazan la labor del museo, es necesaria una *máscara* que agrupe todos estos esfuerzos y que agrupe al mismo tiempo los proyectos que no se realizan, los textos que no se publican, las críticas que no se imprimen. Este museo pretende llenar el vacío institucional creado por el trabajo que se realiza efectivamente en Lima. No trabaja con la ausencia del propio museo, sino que, por el contrario, esa misma ausencia lo impulsa a existir y a realizarse libremente. Este tipo de museo no busca plantear una nueva clase de museo, no quiere ser un espacio virtual, ni mucho menos un museo *online*. Tampoco espera poseer realmente un espacio físico; aunque, no por ello, deje de tener un proyecto arquitectónico”.

<sup>20</sup> Podemos destacar también el trabajo y la línea expositiva de la Galería española Pilar Parra que desde hace mucho tiempo presenta a artistas españoles e internacionales que se cuestionan sobre estos temas. Ejemplo reciente es la exposición *una idea brillante u otras historias adorables* (26/11/2009 al 30/01/2010) de la artista Amaya González Reyes que “invitaba a una reflexión en torno a los criterios derivados de la experiencia artística y de los problemas de creación” en ella incluía a todo lo que rodea el arte incluso más allá de la exposición.

<sup>21</sup> En la correspondencia entre Isidoro Valcárcel y Álvaro de los Ángeles para el proyecto *Herramientas del arte. Relecturas* explica que con su instalación “pretendía insinuar que un Centro de Arte al uso no pasa mucho de ser un envoltorio, un embalaje, contenedor no sé si antes o después de guardar el arte, pero en cualquier caso, vacío... ¡aunque ciertamente capaz de ser llenado! Lo que siento es que esta acción de llenarlo ha de ser sesuda y sensata; responsable, en una palabra”.

<sup>22</sup> En la conversación entre Álvaro de los Ángeles y Daniel G. Andújar en el proyecto *Herramientas del arte. Relecturas*, este último plantea que “hay que generar un proceso de ruptura de la clásica concepción del artista a otra, ésta de carácter procesual, analista, informador o crítico, en una realidad de contestación lógica a la situación en que se encuentra la institución exclusivista burguesa del arte –el museo, el mercado, el mundo académico, el conservador concepto de artista. Los artistas tenemos que ofrecer alternativas de actuación, abrir espacios de confrontación y de crítica”.

<sup>23</sup> Participaron en el proyecto artistas críticos con política, institución y mercado del arte: el Atelier Bonanova constituido por José Luis Mata y Antonia Payero, Pedro Bericat, Trinidad Irisarri y Domingo Mestre.

## REFERENCIAS

Alberro, Alexander y Stimson, Blake (eds) (2009) *Institutional Critique: An Anthology of Artist's Writings*. Cambridge, MA: MIT Press.

Burger, Peter (1997), *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

Bronson, AA. y Gale, P. (1983) *Museum by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983.

De los Ángeles, Álvaro (2008) *Herramientas del arte. Relecturas*. Valencia: Sala Parpalló. Diputación de Valencia.

Doherty, Claire (2004) "The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and the New Institutionalism" *Engage Review Art of Encounter*: Issue 15 (Summer 2004).

Fraser, Andrea (2005) "From the critique of institutions to an institution of critique", *ArtForum*, 44 nº 1 pp. 278-283.

Fraser, Andrea (1985) "In and Out of Place", *Art in America*, Junio 1985 pp.122-129.

Hoffmann Jens (2010) "A Plea for Exhibitions" *Mouse Magazine*, 24.

Karp, Ivan y Wilson Fred (1996) "Constructing the Spectacle in Museums" pp. 251-268 en *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, [Bruce W. Ferguson](#), [Sandy Nairne](#) (eds) Abingdon: Routledge.

McShine, Kynaston (1999) *The Museum as Muse. Artist Reflect*. Nueva York: Museum of Modern Art.

Parreño, José M<sup>a</sup> (2006) *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Cendeac.

Smithson, Robert (1972) "Cultural Confinement". *ArtForum* October 1972.

Weiss, Nancy (2000) "The Institution of Art in Posmodernity: Autonomy and Critique".

*International Journal of Politics, Culture and Society*, vol. 14, nº2 pp. 401-409.

Agradecimientos:

NILS Mobility Project- Munch Extraordinary Chai

# EL PATRIMONIO Y LOS MUSEOS: UNA RELACIÓN PARA EL DESARROLLO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO DE LAS CIUDADES

Luz María Gilabert González  
Universidad de Murcia - España

## Resumen

Los cambios producidos entre las funciones del museo y el concepto de patrimonio, en aras de la post-modernidad, han repercutido especialmente en los espacios museísticos. El museo, cuya misión ha sido la salvaguarda, la conservación y la exhibición pública de las colecciones, se ha transformado hoy en una institución con *vocación de lugar de encuentro*, donde los objetos patrimoniales son exponentes de la *civilización* y evidencias de la actividad de una comunidad en el pasado, otorgándole así un valor de identidad cultural capaz de ilustrar las ideas que el museo trata de transmitir a sus visitantes bajo su nueva función de servicio público y social. En los últimos años, el panorama museológico español ha sufrido importantes cambios, no sólo por el elevado número de museos que se han ido extendiendo a lo largo y a lo ancho del país, sino también por las profundas transformaciones sociales, políticas y económicas que han experimentado. Dentro de este marco histórico y geográfico, resulta muy interesante el desarrollo producido por una entidad mucho más cercana al territorio y a su comunidad social, como ser la tipología museística conocida como *museo local*. La proliferación actual de instituciones municipales está demostrando el importante papel sociocultural del museo en el siglo XXI, gracias a su naturaleza conectora entre el patrimonio cultural y la comunidad local. De ahí que nuestro estudio pretenda dar a conocer una de las experiencias llevadas a cabo por un consistorio español, como lo es la creación de una red museística por parte del Ayuntamiento de Murcia para la recuperación patrimonial de la ciudad.

**Palabras clave:** Política cultural. Gestión. Museos. Patrimonio. Murcia.

# O PATRIMONIO E OS MUSEUS: UNA RELAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO SOCIOCULTURAL E POLÍTICO DAS CIDADES

## Resumo

As mudanças produzidas no âmbito da pos-modernidade entre as funções dos museus e do patrimônio repercutiram especialmente nos espaços museológicos. Os museus, cuja missão havia sido a salvaguarda, a conservação e a exibição pública das coleções, transformaram-se hoje em instituições com vocação para lugar de encontro, onde os objetos patrimoniais são expoentes de civilização, ou seja, evidências da atividade de uma comunidade do passado, outorgando-lhe um valor de identidade cultural - que, como tal, permite ilustrar as idéias que os museus tratam de transmitir a

seus visitantes, sob sua nova função de serviço público e social. Nos últimos anos, o panorama museológico espanhol sofreu importantes mudanças, não apenas pelo elevado número de museus - que se multiplicaram por todo o país, mas também pelas profundas transformações sociais, políticas e econômicas experimentadas. Neste marco histórico e geográfico, resulta muito interessante o desenvolvimento produzido pela entidade - muito mais próxima ao território e a sua comunidade social - como é o caso da tipologia museológica conhecida como 'museu local'. A proliferação atual de instituições municipais está demonstrando o importante papel sociocultural dos museus no século XXI, graças a sua natureza de elo de ligação entre o patrimônio cultural e a comunidade local. Eis porque nosso estudo pretende dar a conhecer uma das experiências desenvolvidas por um consistório espanhol, que é a criação, pelo Ajuntamento de Murcia, de uma rede de museus para a recuperação patrimonial da cidade.

**Palavras-chave:** Política cultural. Gestão. Museu. Patrimônio. Murcia

## HERITAGE AND MUSEUMS: A RELATIONSHIP FOR CITIES SOCIAL, CULTURAL AND POLITICAL DEVELOPMENT

### Abstract

The changes produced in the interests of post-modernity between the museums functions and the concept of heritage has had an especial repercussion on museum spaces. The museum, whose mission was the protection, conservation and public display of collections has now become an institution *with vocation of meeting place*, where heritage objects are exponents of *civilization*; so to speak, the evidence of the activity of a community in the past, giving to it a value of cultural identity, which as such, serves to illustrate the ideas that the museum tries to convey to its visitors in its new function of social and public service.

In recent years the Spanish museums' landscape has significantly changed, not only on behalf of the large number of museums now extended across the country, but also through the profound social, political and economical transformations that these cultural entities have experienced. Within their historical and geographical context, an interesting development has been produced among these cultural entities -much closer now to the territory and their social community -as it is the museum typology known as *local museum*.

The current proliferation of municipal institutions shows the importance of the social and cultural role of museums in the 21<sup>st</sup> century, as well as their connecting nature between the local community and its cultural heritage. Our study seeks to highlight one of the experiences carried out by the Spanish Consistory of Murcia: the creation of a museums network for the recovery of the city 's heritage.

**Key words:** Cultural policy. Management. Museums. Heritage. Murcia.

# EL PATRIMONIO Y LOS MUSEOS: UNA RELACIÓN PARA EL DESARROLLO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO DE LAS CIUDADES

Luz M<sup>a</sup> Gilabert González  
Universidad de Murcia - España

## 1. Introducción

Los cambios producidos, en aras de la posmodernidad, entre las funciones del museo y el concepto de patrimonio han repercutido especialmente en los espacios museísticos. El museo cuya misión había sido la salvaguarda, la conservación y la exhibición pública de las colecciones, se ha transformado hoy en una institución con “*vocación de lugar de encuentro*” (Morente del Monte, 2007: 23) y donde los objetos patrimoniales son exponentes de *civilización*, es decir, evidencias de la actividad de una comunidad en el pasado, otorgándole un valor de identidad cultural, que como tal, permite ilustrar las ideas que el museo trata de transmitir a sus visitantes bajo su nueva función de servicio público y social.

En los últimos años, el panorama museológico español ha sufrido importantes cambios, no sólo por el elevado número de museos que se han ido extendiendo a lo largo y ancho del país, sino también por las profundas transformaciones sociales, políticas y económicas que han experimentado estos entes culturales. Dentro de este marco histórico y geográfico, resulta muy interesante el desarrollo producido por la entidad -mucho más cercana al territorio y a su comunidad social- como es la tipología museística conocida como *museo local*.

Si hablamos concretamente del museo municipal es una tipología específica dentro del ámbito museístico local, que hace referencia exclusivamente a entidades de titularidad pública como, por ejemplo, el ayuntamiento de cualquier municipio con independencia de su tamaño o dimensión territorial. Además, en el caso español, frente a los museos privados, tienen una financiación privilegiada con cargo a los presupuestos públicos y poseen un régimen básico dentro del ordenamiento jurídico del país al estar considerados como un servicio público, según la Normativa de Régimen Local del año 1986 (Stampa, 2000: 25).

## 2. Los museos municipales a partir de la Democracia en España

El verdadero impulso de los museos municipales en España se produce bajo el período democrático. Con la instauración de la Democracia en 1978, la cultura se convierte en la acción primordial del Estado y desde la cual se desarrolla una política cultural a todos los niveles administrativos y territoriales. En este contexto, el museo se transforma en un mediador entre la cultura y la sociedad contemporánea, y es por esta función social que la institución va a cobrar una importancia vital en la vida de cada una de las comunidades locales.

A medida que proliferan entidades dirigidas por corporaciones municipales se hace necesario un proceso de adaptación legal y de normalización pues, a excepción de la zona catalana y levantina, tan sólo

existían en la etapa precedente un escaso número de museos de carácter municipal establecidos en el país. Con la llegada de la Constitución en 1978 se establece un nuevo marco jurídico y legal que regirá la política de los museos españoles hasta la actualidad.

La Constitución va a conceder la responsabilidad a todos los poderes públicos del acceso a la cultura a los ciudadanos, así como la garantía de conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico-artístico de los pueblos del Estado español (artículos 44 y 46). Además insta un ordenamiento jurídico descentralizado, donde los distintos niveles administrativos encontrarán una esfera específica de actuación territorial (artículo 137). De esta manera, se configura un sistema político “pluralista y diverso”, que reconoce la gran variedad de identidades culturales del pueblo español, pero a la vez, establece un equilibrio entre el poder central y los gobiernos regionales (Holo, 2002: 12).

La distribución de las competencias en materia de cultura entre el gobierno central y las comunidades autónomas se va a realizar mediante los Estatutos de Autonomía que, en años sucesivos, irá motivando una tendencia hacia lo regional y lo local que afectará especialmente a los museos. El primer estado de independencia museística producido por la cesión de los poderes públicos a las regiones, se va a traducir en la aparición de museos estatales y autonómicos en función, por tanto, de su nueva titularidad y gestión. Pero esta reorganización administrativa no llegó a niveles inferiores, es decir, a los establecimientos municipales hasta la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español (1985) y la Ley Reguladora de las Bases de Régimen Local (1985). Este segundo grado de emancipación pareció ser necesario ante la situación precaria por la que atravesaban los museos locales en dicho período.

En consecuencia, el año de 1985 fue clave para la historia de los museos españoles y en especial para los de carácter municipal. Por un lado, la aprobación de la nueva ley sobre patrimonio significó una ampliación de los testimonios que conformaban los bienes culturales junto con nuevos criterios para su protección y, sobre todo, ofreció por primera vez una definición de museo dentro del marco legal (artículo 59.3 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español). Por otra parte, la Ley Reguladora de Régimen Local vino a reafirmar la importancia del interés por lo localista como escala cercana al colectivo social especialmente por la clara vinculación con los testimonios patrimoniales de su comunidad y que va a motivar en los municipios un deseo de *museo propio* que hoy todavía sigue en plena expansión.

A su vez, en el ámbito de estas competencias y principios de actuación, las comunidades autónomas fueron configurando una legislación para su patrimonio cultural y donde destinaban un apartado a sus museos. Con el paso de los años, en algunas provincias también se desarrollaron ley exclusivas en materia museística con la finalidad de regular a los museos de cada territorio. Andalucía fue la primera comunidad en dotar a sus instituciones museísticas de una normativa jurídica propia, en 1990, a la que siguieron Cataluña, País Vasco, Castilla León, Murcia y Madrid, entre otras.

### 3. La política museística del Ayuntamiento de Murcia

Las administraciones locales y, muy especialmente, los ayuntamientos son los responsables directos del enorme crecimiento numérico de los museos españoles. De hecho, el origen de los museos municipales gestionados por el consistorio de la ciudad de Murcia coincide con el llamado *boom museístico* producido en España desde finales del siglo XX, como fruto de la descentralización cultural y la nueva acción social del museo.

La historia de los museos municipales de Murcia marca, sin duda, la política museística de su ayuntamiento, desde su nacimiento en 1979 hasta la última legislatura a la que hacemos referencia concluida en el año 2007. Desde entonces, el modelo museológico del poder local se ha caracterizado por el activo compromiso de sus dirigentes en la creación y desarrollo de instituciones culturales; una tarea que no ha sido nada fácil y que, poco a poco, se ha ido llevando a cabo sin la intervención de la administración central.

Concretamente, su actividad museológica ha tenido que estructurarse en función de dos condicionantes básicos: la inexistencia de entidades culturales de carácter municipal en el periodo precedente -aspecto que implicó la necesidad de tener que crear no sólo una política cultural sino más específicamente una política de museos-; y en segundo lugar, el desarrollo de la importancia que la cultura y los museos han ido adquiriendo en nuestras sociedades actuales en consonancia con las nuevas dinámicas económicas y sociales.

A continuación, se analiza brevemente la historia y las características principales de cada una de las instituciones museísticas gestionadas por el consistorio murciano.

#### 3.1. El Centro Cultural Museo Hidráulico Los Molinos del Río Segura

Uno de los ejemplos más significativos del patrimonio hidráulico e industrial de Murcia son los Molinos del río Segura. Durante siglos, estas instalaciones molineras fueron un centro importante de producción, y a la vez, un testigo directo de la lucha que el municipio mantenía por dominar el cauce irregular del río y conservar el poder económico que ejercía sobre estos bienes. Desde los años setenta del siglo XX, la inactividad de los molinos provocó la pérdida de su uso industrial y su consiguiente abandono. Pero la importancia -dentro del nuevo concepto de *patrimonio cultural*- de salvaguardar los vestigios industriales llevó a las instituciones públicas a plantear su rehabilitación.

En 1981, los Molinos fueron declarados Conjunto de Interés Histórico-Artístico con carácter nacional, convirtiéndose en el primer paso para su protección y conservación. Posteriormente, en 1983 y siguiendo el modelo tipológico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (Bolaños, 2008: 458), el Ministerio de Obras Públicas encarga a Juan Navarro Baldeweg un proyecto de reutilización del edificio con el objetivo de convertirlo en un *museo de sitio*, para exhibir de forma permanente la instalación hidráulica. Además, el resto de los espacios del monumento industrial fueron aprovechados para crear un auténtico centro cultural compuesto por una sala de muestras temporales, una biblioteca, una cafetería y un auditorio, junto con

el acondicionamiento de las antiguas cuadras como Sala Caballerizas, para la organización de exposiciones de gestión municipal.

Para su nuevo uso, la musealización fue la mejor solución a adoptar, debido a la necesidad de exhibir la maquinaria molinar dentro de su edificio original. Esto permitió mantener la relación siempre existente entre continente y contenido, y a la vez, seguir vinculando la construcción en su contexto histórico. La intervención de Baldeweg se basó en la recuperación del aspecto más genuino y antiguo de los molinos, además de proyectar un museo que destacó por su “habilidad de mezclar la técnica de la molienda con la historia de la ciudad” (Palomero y Antona, 2000: 220).

Tal fue la relevancia concebida a la relación del museo con la ciudad que la actuación en los molinos no se limitó únicamente a reformar el inmueble sino que se extendió a todo su entorno urbano. La intervención arquitectónica fue un caso de rehabilitación integral destinada a mejorar las condiciones de habitabilidad y uso de este enclave urbano tan representativo de la ciudad del siglo XVIII. Este conjunto de intervenciones urbanísticas y edificatorias fueron llevadas a cabo gracias a la iniciativa del gobierno central junto con el Ayuntamiento de Murcia, siendo la reutilización de los molinos uno de los pocos casos, hasta ese momento, donde la actuación municipal había participado en la recuperación del patrimonio industrial (Pardo Abad, 2004: 20).

### 3.2. El Museo Ramón Gaya

El Museo Ramón Gaya es un espacio museológico dedicado a la vida y obra del pintor y escritor murciano, Ramón Gaya (1910-2005). Esta institución tiene su origen en 1980, cuando el consistorio de Murcia nombra al artista Hijo Predilecto de la ciudad y Gaya en agradecimiento decide donar toda su obra artística y literaria. Pero, para ello el pintor solicita la constitución de una fundación pública que cuide de la permanente exhibición y conservación de la colección donada. También expresa su deseo de intervenir en la constitución del organismo gestor, así como en la elección y acondicionamiento de la sede de la entidad. De esta manera, Gaya se une a las iniciativas de otras personalidades del mundo del arte con la creación de una *casa-museo*, donde conservar y dar a conocer su obra como son el caso de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró y Eduardo Chillida, entre otros.

Tras varios años de lucha, el 10 de octubre de 1990 -fecha en la que el pintor cumplía la edad de ochenta años y por deseo expreso suyo-, se inaugura el anhelado museo en la antigua mansión acomodada del siglo XIX conocida como *Casa Palarea*. La rehabilitación del edificio –llevada a cabo por el arquitecto municipal Miguel Ángel Beloqui Alarcón, junto con la colaboración en el proyecto museográfico de Gaya-, dieron como resultado “un pequeño y minimalista centro con cuadros del artista y sus amigos” (Palomero y Antona, 2000: 222), que además se convirtió en un centro vivo de cultura, a través de la organización de innumerables actos artísticos y literarios.

Para la exposición de la colección pictórica de Gaya –compuesta además por obra de otros artistas de su generación-, fue necesaria la racionalización de los habitáculos de la vivienda palaciega, ya que estaba compuesta por dos estructuras elevadas a diferente nivel, pero unidas por una original escalera helicoidal que se convirtió en el eje principal de la exhibición permanente. De esta manera, a lo largo de las diferentes salas, se



entrecruzan las obras pictóricas y literarias del artista, pero sobre todo se descubre la coherente y decidida evolución de su pintura.

Así, el recorrido expositivo queda dividido por dos criterios diferentes. La primera parte (salas I-V) está marcada por un criterio cronológico provocado por los fuertes nexos de unión de la vida personal de Gaya con su obra artística, y con el añadido de tener una biografía marcada por las circunstancias históricas del país: son sus años de formación en Murcia hasta su regreso definitivo a Europa. La segunda parte corresponde al llamado *segundo nacimiento* producido a su vuelta a España, tras sus veintiún años de exilio en Méjico, y que significó su última etapa pictórica. En este caso, los espacios quedan organizados por distintos ejes temáticos (salas VI-XIII): los paisajes de Murcia y su huerta, los desnudos, las ilustraciones, su entorno generacional y, por último, sus *Homenajes* como tema principal de la pintura de su último período (Gilabert González, 2009: 98).

### 3.3. El Museo Taurino

La inauguración de la Plaza de Toros de Murcia significó la puesta en valor de una larga tradición taurina existente en la ciudad desde el año 1266. Junto a este acontecimiento, un grupo de aficionados decidieron crear un club social, que fue el verdadero precursor del posterior Museo Taurino, gracias a las donaciones de sus diferentes socios. Pero, los problemas económicos y de espacio por los que atravesaba la peña taurina en la década de los ochenta llevó a solicitar una nueva sede a las autoridades murcianas.

En 1994, el ayuntamiento aprueba la cesión de un antiguo pabellón -situado en el Jardín de la Pólvora-, para la adecuada exhibición de la colección privada que pasa a formar parte del patrimonio del municipio. Finalmente, el edificio acogió tanto el club como el museo que fue abierto al público en 1996, con una organización dispuesta a doble altura para la adecuada muestra de los trajes de luces, carteles de pequeño y gran formato, pinturas y fotografías de temática taurina.

### 3.4. El Museo de la Ciencia y el Agua

Los primeros intereses del Ayuntamiento de Murcia por la divulgación del mundo científico parecen vislumbrarse, a finales de 1991, con la instalación de la llamada *Carpa de la Ciencia*. La gran aceptación de la muestra temporal llevó a idear una institución museística, bajo el asesoramiento de los responsables del Museo de la Ciencia de Barcelona, ya que desde la apertura de la entidad barcelonesa se había convertido en uno de los museos más visitados del país, especialmente, por su innovado planteamiento museográfico.

Para el futuro museo científico se pensó su ubicación en los antiguos depósitos de agua de Belén, es decir, un amplio estanque de planta cuadrada horadado por pilares y cubierto por unas bellas bóvedas de hormigón visto, que había sido construido durante la posguerra por ingenieros alemanes. Aunque inaugurado en 1996 y 1998, desde el principio, la construcción del museo se concibió en tres fases independientes pero complementarias para que su uso fuera posible desde el comienzo de la rehabilitación del edificio.

Actualmente, esta entidad murciana es un espacio de exhibición y divulgación de los distintos avances científicos descubiertos a lo largo de la

historia, a través de diversos espacios interactivos. Por un lado, cuenta con una amplia sala de muestras temporales –ejecutada en la primera fase del proyecto-, un planetario y una sala con módulos infantiles. Y, por otra parte, posee una sala permanente dedicada al tema del agua, que fue abierta al público en 1998, ampliándose así su denominación como Museo de la Ciencia y el Agua.

### 3.5. El Museo de la Ciudad de Murcia

Una tercera variante dentro de la tipología de museos locales es la conocida como *museo histórico*. A partir de 1972, al considerarlos un instrumento esencial para la salvaguarda del conjunto patrimonial de las ciudades y un medio para difundir todo el saber acumulado sobre su bagaje histórico, los museos de historia han tendido a especializarse en museos de ciudad, aunque en realidad respondan a unas mismas premisas.

La apertura del Museo de la Ciudad de Murcia, en 1999, significó la finalización del último proyecto museológico llevado a cabo por el consistorio de Murcia. La nueva entidad fue acogida en la emblemática *Casa López-Ferrer* y fue concebida con un diseño clásico, pero con un discurso museográfico moderno basado en las nuevas técnicas de interpretación del patrimonio. Sus colecciones fueron presentadas de un modo cronológico para ilustrar el desarrollo histórico de la ciudad desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XX, haciendo hincapié especialmente en todos aquellos aspectos que de una manera u otra habían ayudado a configurar la realidad actual del municipio y de su comunidad.

El montaje expositivo quedó diseñado como un conjunto armónico que integra los diferentes recursos museográficos junto con las piezas originales. Además, bajo un planteamiento museográfico innovador -completamente orientado a la comunicación con el visitante-, y con un acertado empleo de las tecnologías audiovisuales e interactivas, se consiguió crear una visita más atractiva y participativa. Por otro lado, la exposición permanente va a recorrer las tres plantas que conforman el cuerpo secundario, adosado a la antigua casa en dirección al huerto. Así, la muestra -con una marcada orientación cronológica- desarrolla las distintas etapas históricas que quedan singularizadas por un rosario de aspectos –religión, economía, urbanismo, política, arte, que han caracterizado el devenir histórico de la ciudad.

### 4. La Red de Museos Municipales de la ciudad de Murcia

En 1996, bajo el primer mandato de Miguel Ángel Cámara Botía, se creó la Red Municipal de Museos de Murcia con el fin de “ayudar a la conservación y mantenimiento de su patrimonio, al desarrollo cultural de la ciudad y al conocimiento de Murcia fuera de sus fronteras” (Fernández Delgado, 2005: 138). La red museística quedó integrada por todos los museos de gestión municipal formada entonces por el Museo Hidráulico, el Museo Ramón Gaya y el Museo Taurino, a los que se incorporaron en años sucesivos, el Museo de la Ciencia y el Museo de la Ciudad.

A su vez, esta red queda dirigida por el Jefe de Servicios de Museos de la Concejalía de Cultura. Un cargo que recae en Manuel Fernández Delgado, gracias a su brillante carrera como director del Museo Ramón Gaya y por su trabajo en otros organismos culturales de la ciudad. Su papel consiste en mediar entre el Concejal de Cultura y el coordinador de cada museo, además

de transformar a los entes de esta red en un recurso turístico, a través de la potenciación de las actividades ofertadas en las programaciones anuales de los museos. También en sus cometidos se contempla la colaboración con otras fundaciones e instituciones, la organización de exposiciones itinerantes y, la política de adquisiciones y donaciones para estos museos municipales.

La característica de gestión de esta red supone que cada institución depende para su mantenimiento y mejora de los presupuestos públicos que la Concejalía de Hacienda asigne para cada uno de los museos en función de sus actividades y sus necesidades. Este planteamiento no deja ser representativo de la situación de la mayoría de las instituciones museísticas municipales y de tamaño medio del Estado español, ya que los escasos presupuestos asignados a estas entidades provoca una evidente falta de recursos materiales y humanos para su óptimo funcionamiento.

La Red Municipal de Museos de Murcia propone como estrategia de imagen -de cara a la oferta museística de la ciudad-, la diversidad frente a la homogeneización. Es decir, que cada institución defina su terreno y trabaje en base a un estilo propio creando una identidad original y única dentro del mismo sistema. Tan sólo comparte la realización de actividades conjuntas en la celebración del *Día Internacional de los Museos*, la *Nuit des Musées*, las *Cruces de Mayo* o la realización de visitas guiadas y talleres en las campañas de Navidad y verano, entre otras.

Como se puede comprobar, la Red Municipal de Museos está constituida por un número muy escaso de museos, si tenemos en cuenta que Murcia es una ciudad histórica con un rico legado cultural y patrimonial. Además, todos sus museos municipales son de reciente creación, ya que fueron abiertos al público como tales a lo largo de la década de los noventa del siglo XX. Estos dos aspectos se deben principalmente a que el Ayuntamiento de Murcia no ha tenido una tradición de coleccionismo institucional que haya permitido el fomento y la creación de nuevos museos a lo largo de su historia. Téngase en cuenta que el municipio cuenta desde el siglo XIX con instituciones museísticas, pero ninguna de ellas gestionadas por su ayuntamiento. Por ello, es indudable que los distintos equipos de gobiernos que han configurado la historia del consistorio de Murcia han pretendido, a través de la creación de nuevos museos, ampliar y completar la oferta museística de la ciudad junto con aquellos centros de gestión autonómica y nacional.

## 5. Conclusión

El panorama museístico de la Región de Murcia es un claro ejemplo de la situación que atraviesan hoy, en mayor o en menor medida, todas las comunidades autonómicas de España en cuestión de museos. En el año 2008, María Bolaños ya se hacía eco del especial aumento que las colecciones museográficas y los museos de esta pequeña comunidad uniprovincial habían sufrido en tan sólo un período de diez años y, destacando de ella, la gran variedad tipológica de sus instituciones municipales (Bolaños, 2008: 470).

Este crecimiento, como se ha podido comprobar a lo largo de nuestro discurso, ha sido fruto de la importancia que el museo local ha ido adquiriendo en la sociedad posmoderna. Es evidente, que las circunstancias históricas, políticas, sociales y territoriales que encierra este modelo de museo motivaron

el inicio de una gestión museística municipal en Murcia, que con el tiempo se fue extendiendo a otros municipios de la región. También, en esta nueva revalorización de la institución municipal, los museos del consistorio murciano han servido de ejemplo y de motor de arranque para la creación de nuevas políticas museísticas municipales en otras poblaciones de la Región de Murcia.

En definitiva, el desarrollo actual de la institución municipal está demostrando el importante papel sociocultural del museo en el siglo XXI, gracias a su naturaleza conectora entre el patrimonio cultural y la comunidad local. De ahí, que la Red de Museos Municipales de Murcia se haya convertido en la principal organización de la política cultural del municipio porque preserva, difunde y exhibe la memoria histórica de la ciudad.

## REFERENCIAS

BOLAÑOS, M. (2008, 2ª ed.): *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón: Trea.

ESTÉVEZ GONZÁLEZ, F. (2006): “Redes de museos: conexiones y enredos”, *Museo*, núm. 11, pp. 151-157.

FERNÁNDEZ DELGADO-CERDÁ, M. (2005): “Red de Museos Municipales de la ciudad de Murcia”, *Revista de Museología*, núm. 33-34, pp. 138-144.

GARCÍA CANO, J.M. (1997): “La normativa autonómica en materia de museos en Murcia”, en *Administraciones autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 59-70.

GILABERT GONZÁLEZ, L.M. (2009): “Los periplos de Ramón Gaya y su regreso (museístico) a Murcia”, en J.P. Lorente, S. Sánchez y M. Cabañas (eds.): *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón: Trea, pp. 89-100.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2005), “Los museos de Juan Navarro Baldeweg”, *Trasdós*, núm. 7, pp. 127-144.

GRAU LOBO, L. (2007): “Modelos de organización museística: sobre sistemas y redes”, *Mus-A*, núm. 8, pp. 57-65.

HOLO, S. (2002): *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*, Madrid: Akal.

LÓPEZ DE AGUILETA, I. (2000): *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*, Gijón: Trea.

MARÍN TORRES, M.T. (2000): “El papel de los museos en la interpretación y representación del patrimonio en las ciudades históricas”, en *Actas I Congreso Internacional Las ciudades históricas: patrimonio y sociabilidad*, Córdoba: Cajasur, pp. 233-240.

MARTÍNEZ CASTRO, A. (2002): “Los museos locales: concepto, ventajas y retos”, *Boletín de la Asociación de Museos Locales de Córdoba*, núm. 3, pp. 67-79.

MORENTE DEL MONTE, M. (2007): "Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica", *Museos.es*, núm. 3, pp. 16-29.

NOGUERA CELDRÁN, J.M. (2006): "La gestión museística en la Región de Murcia: logros y perspectivas", en *Actas del IV Congreso de Museos del Vino: La tecnología y la comunicación museística*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 17-41.

OSUNA RUIZ, M. (1984): "Reflexiones en torno a museos provinciales y locales", *Boletín de la Anabad*, núms. 2-4, pp. 289-297.

PALOMERO PLAZA, S. y V. ANTONA DEL VAL (2000): "Informe sobre los Museos en la Región de Murcia", *Revista Profesional de Museólogos de España*, núm. 5, pp. 206-225.

PARDO ABAD, C. J. (2004): "La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial", *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 57, pp. 7-32.

PRATS, C. (2007): "Red de museos en Cataluña: territorio e identidad", *Mus-A*, núm. 8, pp. 66-75.

SANTACANA I MESTRE, J. y LLOCH MOLINA, N. (2008): *El museo local. La cenicienta de la cultura*, Gijón: Trea.

STAMPA, A. (2000): "Modelos de los museos. Panorama legal", *Museo*, num. 12, pp. 19-32.

RAMOS LIZANA, M. (2007): *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón: Trea.

RUIZ LLAMAS, M.G. (2001): "El museo, gestación y desarrollo. Un ejemplo: Museo Ramón Gaya", *Boletín de la ANABAD*, núm. 51 (2), pp. 201-216.

\*Este trabajo es resultado de la ayuda (05137/FPI/06) concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-2010.

# MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: AÇÕES, DESAFIOS E POTENCIALIDADES PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

**Me. Euripedes Gomez da Cruz Júnior**

Museu de Imagens do Inconsciente – Brasil

**Profa. Dra. Lena Vânia Ribeiro Pinheiro**

Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - IBICT - Brasil

## Resumo

O trabalho mostra a trajetória do Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro, Brasil) na luta pela inclusão social de indivíduos usuários de instituições psiquiátricas, rotulados como loucos. A consonância existente entre essa trajetória e textos produzidos no âmbito do ICOFOM-LAM. No momento em que o processo mundial de globalização enfraquece os laços identitários das comunidades e grupos sociais mais vulneráveis, o Museu apresenta-se como espaço de liberdade para o discurso da loucura e de seus portadores, apontando para a multiculturalidade e a inclusão social. De precursor do movimento social da Luta Antimanicomial para referência na área de estudos sobre o imaginário humano, o Museu como um espaço pioneiro na utilização da cultura e do patrimônio como ferramentas para transformar paradigmas e desconstruir estigmas, mostrando-se como instituição contribuinte para ações de cidadania que favorecem a inclusão social de indivíduos historicamente marginalizados pela sociedade durante séculos. Para que a inclusão social seja plenamente alcançada, o essencial é que idéias inovadoras sejam incorporadas e ações integradas e integradoras permeiem todo o processo, até que o conhecimento e a consciência possam guiar verdadeiros cidadãos. A convergência entre o trinômio arte, educação e sociedade como sustentação da formação individual e social, norteadora da consciência e propulsora da inclusão social toma forma nos espaços de uma instituição museológica localizada em um subúrbio, onde sua força transformadora transcende o território científico, estendendo-se à própria vida.

**Palavras-chave:** Museologia. Inclusão social. Arte. Loucura.

# MUSEO DE LAS IMÁGENES DEL INCONSCIENTE: ACCIONES, DESAFÍOS Y POTENCIALIDADES PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

## Resumen

El presente trabajo muestra la trayectoria del *Museo de las Imágenes del Inconsciente* (Rio de Janeiro, Brasil) en su lucha por la inclusión social de los individuos internados en las instituciones psiquiátricas rotulados como locos. Cabe destacar la relación existente entre esa trayectoria y los textos producidos en el ámbito del ICOFOM LAM. En momentos en que el proceso mundial de globalización debilita los lazos identitarios de las comunidades y de los grupos sociales más vulnerables, este museo se presenta como un

espacio de libertad para el discurso de la locura y de sus portadores, apuntando hacia la multiplicidad y la inclusión social. Movimiento precursor de la *Lucha contra el Manicomio*, es un referente del área de estudios sobre el imaginario y un espacio pionero en la utilización de la cultura y del patrimonio como herramientas para transformar paradigmas y deconstruir estigmas. Se muestra así como una institución que contribuye a las acciones de la ciudadanía para favorecer la inclusión social de individuos históricamente marginados por la sociedad durante siglos. Para que la inclusión social se alcance plenamente, lo esencial es que las ideas innovadoras se incorporen a acciones integradas e integradoras que permitan todo el proceso, hasta que el conocimiento y la conciencia puedan guiar a verdaderos ciudadanos. La convergencia entre el trinomio *arte, educación y sociedad* como sustento de la formación individual y social, orientadora de la conciencia y propulsora de la inclusión social, toma forma en los espacios de una institución museológica localizada en un suburbio, donde su fuerza transformadora trasciende el territorio científico, extendiéndose a la propia vida.

**Palabras clave:** Museología. Inclusión social. Arte. Locura.

## MUSEUM OF IMAGES OF THE UNCONSCIOUS/SUBCONSCIOUS: ACTIONS, CHALLENGES AND POTENTIALITIES FOR THE SOCIAL TRANSFORMATION

### Abstract

The present study shows the trajectory of the *Museum of Images of the Unconscious* (Rio de Janeiro, Brazil) in its struggle for the social inclusion of patients in psychiatric institutions labelled as mad. It is worth mentioning the relationship between this trajectory and the texts produced within the scope of ICOFOM LAM. In moments in which the world process of globalization weakens the identity bonds of the most vulnerable communities and social groups, this museum appears as a space of freedom for the discourse of madness and its bearers, aiming at multiplicity and social inclusion. As a precursory movement in the *Fight against Mental Hospitals*, it is a referent in the field of studies about the human imaginarium and a pioneering area in the use of culture and heritage as tools to transform paradigms and break down stigma. Thus, it becomes an institution working for the citizenship in order to foster the social inclusion of people historically marginalised by society. With a view to achieving a complete social inclusion, it is essential to incorporate new ideas into integrated and integrating actions that allow for the whole process, until knowledge and awareness can guide true citizens. The convergence of *art, education and society* as a basis for individual and social training, guiding conscience and fostering social inclusion, is materialised in the premises of a museological institution located in a suburb, where its transforming power transcends the scientific milieu into life itself.

**Key words:** Museology. Social inclusion. Art. Madness.

# MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: AÇÕES, DESAFIOS E POTENCIALIDADES PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

**Me. Euripedes Gomez da Cruz Júnior**

Museu de Imagens do Inconsciente – Brasil

**Profa. Dra. Lena Vânia Ribeiro Pinheiro**

Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - IBICT - Brasil

## Introdução

Os Museus vêm cada vez mais reconhecendo os complexos problemas sociais e as iniquidades que afetam a existência das pessoas, diminuindo sua capacidade de apropriação e fruição de bens culturais, em especial aqueles oferecidos pelos museus. (Silvermann, 2010, p. 19). Exposições, programas educacionais, eventos especiais abordando temas tão heteróclitos como AIDS ou o aquecimento global têm sido empreendidos pelos museus, num esforço para atuar de forma positiva na promoção de ações efetivas que visam à ampliação de seu alcance social. Quando alcançam êxito num nível coletivo, os museus então operam como agentes de transformação social.

A potência para transformação sempre foi um componente basilar da instituição museológica. Do *museion* aos ecomuseus, passando pelos gabinetes de curiosidade e os grandes museus tradicionais, sempre esteve presente a atuação, muitas vezes difícil de mensurar, da influência dessas instituições nas transformações da sociedade humana (Kelly, 2009). Se inicialmente acontecia de forma mais piramidal, ou seja, restrita a uns poucos membros da sociedade que iam progressivamente transmitindo ideias e conteúdos transformadores, atualmente essa capacidade vem se tornando uma ferramenta-chave utilizada para o empoderamento dos mais diversos grupos sociais, em especiais os minoritários, em situações de risco ou opressão social.

Muitos museus têm voltado sua atenção para o problema da inclusão social. A luta contra a exclusão social, seja devido a fatores econômicos, políticos, sociais ou culturais, tem contado com o engajamento de museus no sentido de promover a representação de grupos excluídos na esfera cultural. No Brasil, a criação da Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural, no âmbito do Ministério da Cultura, reflete a importância atribuída às minorias ou grupos sociais em situações de risco, à preservação de suas culturas, ao fortalecimento de identidades ou mesmo maior acesso aos bens culturais. Por exemplo, promover políticas públicas de cultura com o objetivo de fortalecer e dar visibilidade ao trabalho realizado por pessoas, grupos, organizações e instituições que trabalham com o foco na emancipação, cidadania e autonomia de pessoas em sofrimento psíquico. (MinC, 2010).

Essa abordagem também sofre críticas. Na Grã-Bretanha, onde o papel social dos museus foi uma política fortemente apoiada pelo governo trabalhista “o excessivo enfoque na inclusão social distorceria o verdadeiro princípio dos museus” (Appleton 2001). Ainda segundo Appleton, a inclusão social é um conceito obscuro que foi rapidamente adotado no Reino Unido devido à forte pressão sofrida pelos museus – de um lado, o neoliberalismo



avaliando os museus sob a perspectiva econômico-mercadológica; de outro, a esquerda cultural acusando-os de ideologicamente elitistas que controlam e excluem as massas (Appleton, 2001). Segundo James Cuno, diretor do Instituto de Arte de Chicago (1997, p. 7), o “consenso emergente entre políticos, ativistas comunitários e acadêmicos engajados de que o museu de arte é acima de tudo uma instituição social (...) é o maior problema dos museus de arte hoje, e a mais grave ameaça à qualidade do seu ensinamento”.

As considerações exaradas na Mesa Redonda de Santiago (ICOM, 1972), apontando para uma maior integração dos museus com a sociedade encontraram na América Latina terreno propício para a proliferação de ideias que vêm resultando num número cada vez maior de instituições museológicas voltadas para o envolvimento com a sociedade como um todo, em especial as comunidades mais excluídas dos processos sociais. Posteriormente, a Declaração de Quebec atualiza e reforça os princípios da Carta de Santiago, enfocando a participação da comunidade nos museus, incentivando o movimento de constituição de ecomuseus, estimulando o multiculturalismo. Vinte anos depois do Chile, a Declaração de Caracas faz uma releitura deste documento e avalia a situação dos museus na América Latina, levantando os pontos que ainda devem ser alcançados dentro da perspectiva da Nova Museologia.

Neste texto, procuraremos alinhar essas ideias ao lado da trajetória de um museu brasileiro com atuação ímpar nas área da saúde e das artes plásticas.

## O MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

O hospício é uma das formas mais perversas da exclusão social. Por não poderem mais, segundo a ordem psiquiátrica, conviver com a família e a sociedade, os loucos são rotulados no mundo inteiro como seres embrutecidos e absurdos (Mello, 2000). Na década de 40, em meio a um arsenal que se dizia terapêutico, tais como eletrochoque, coma insulínico e lobotomia, a recusa de uma médica franzina em utilizar esses métodos trouxe à luz um trabalho pioneiro no mundo.

Após uma passagem pelos porões da ditadura de Getúlio Vargas<sup>1</sup>, Nise da Silveira cria diversas oficinas terapêuticas, entre as quais os ateliês de pintura e de modelagem no Centro Psiquiátrico Pedro II<sup>2</sup>, no Rio de Janeiro, em 1946. Foram as obras produzidas nesses ateliês que deram origem ao Museu de Imagens do Inconsciente (MII).

O MII possui atualmente um acervo de obras plásticas que desperta admiração pela originalidade e pela qualidade dos trabalhos. Fundado em 1952, vem apresentando exposições, seminários, cursos e documentários que procuram lançar luzes sobre os intrigantes fenômenos que ocorrem em regiões pouco conhecidas da psique humana, tomando como ponto de partida a produção plástica de indivíduos rotulados como loucos pela sociedade.

<sup>1</sup> Getúlio Vargas foi presidente da república do Brasil em dois períodos. A ditadura corresponde ao segundo período, que vai de 1937 a 1945.

<sup>2</sup> Em 1999 o Centro passou a chamar-se Instituto Municipal Nise da Silveira, em homenagem à fundadora do Museu.

É no espaço da pura visão que a loucura desenvolve seus poderes. Fantasmas e ameaças, puras aparências do sonho e do destino secreto do homem – a loucura tem, nesses elementos, uma força primitiva de revelação: revelação de que o onírico é real, de que a delgada

superfície da ilusão se abre sobre uma profundidade irrecusável, e que o brilho instantâneo da imagem deixa o mundo às voltas com figuras inquietantes que se eternizam em suas noites (Foucault, 1978 p. 27).

Se o onírico é real, o problema da loucura não pode estar – nem nunca esteve – restrito à área médica. Apesar das tentativas, nos séculos passados, de inseri-la no modelo médico, podemos constatar hoje os modestos resultados obtidos, resumidos a descrições, quadros nosológicos e contenção de sintomas. O médico de Lady Macbeth diz que a loucura é “um mal bem além de minha prática”. E Foucault vai mais longe, sugerindo-a como a arqueologia espontânea das culturas. “O desatino seria a grande memória dos povos, a maior fidelidade deles para com o passado; nele, a história lhes será indefinidamente contemporânea.” (Foucault, 1978, p. 106).

Esta contemporaneidade indefinida da loucura pode ser constatada nas imagens do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Não se trata aqui de uma “arte contemporânea”, mas sim da emergência de imagens cujos símbolos e signos remete-nos a uma história imagética da espécie humana, uma verdadeira arqueologia da psique.

É a mediação dessa arqueologia que o Museu de Imagens do Inconsciente vem fazendo. Não basta apenas o olhar, por mais intuitivo que seja. É preciso uma leitura, fruto de uma observação que, embora não hegemônica, seja provocadora na criação de sentidos. A interdisciplinaridade é a base e a constituição dessa leitura.

Vinculado aos ateliês, o acervo do Museu recebe a cada dia novos documentos plásticos, não cessa de crescer. O último levantamento revelou a existência de mais de 352 mil obras em seu acervo, volume que o torna a maior e mais diferenciada coleção do gênero, no mundo. Em 2003, suas principais coleções foram tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que é o órgão regulador da política patrimonial brasileira.

Os conhecimentos gerados em torno desse acervo, revelando aspectos em temas ainda tão obscuros para a ciência, as características interdisciplinares desses saberes, a grande lacuna existente no meio acadêmico sobre esses assuntos e a necessidade de uma mudança no imaginário social sobre o louco e a loucura, sua contribuição para a compreensão da vida psíquica do ser humano como um todo, tornam ainda mais instigante o estudo da atuação desta instituição.

Esta atuação tem sido um importante elemento provocativo de reflexões sobre a desumana exclusão a que muitas vezes são submetidos os indivíduos portadores desse rótulo - a loucura. Traz à tona as insuspeitadas riquezas do mundo interno desses indivíduos, muitas vezes em contraste com a aparência externa de ruína ou degradação. A exibição dessas riquezas nas

paredes do museu, aliada aos conhecimentos científicos gerados pelas pesquisas, agem como transformador na forma como a sociedade vê esses indivíduos e sua situação.

Esses aspectos, embora não sejam os únicos, são predominantes na atuação do MII desde sua criação, em 1952, pela psiquiatra Nise da Silveira.

A primeira exposição da coleção, feita em 1949, feriu a atenção de críticos e artistas, despertando intensa polêmica sobre se aquelas obras possuíam ou não valor artístico (Silveira, 1966, p. 117). Muitos críticos e artistas brasileiros consagrados foram conhecer os ateliês do Museu no distante subúrbio de Engenho de Dentro, e vários deles confirmam a influência que sofreram por intermédio desse contato (QUATERNIO, 2001; Silva, 2006). Indivíduos que viviam anônimos nos corredores das enfermarias do hospício, a partir do ateliê de pintura revelavam-se possuidores de grande talento e eram reconhecidos como artistas.

Outra exposição de grande importância para o Museu foi sua participação na Mostra do Redescobrimto (2000), inicialmente no Pavilhão da Bienal de São Paulo, depois no Rio (Paço Imperial e Centro Cultural dos Correios), São Luiz do Maranhão (Convento das Mercês) e Buenos Aires (Fundación Proa). A exposição, que reuniu uma amostragem significativa da produção visual brasileira desde a pré-história até hoje foi vista por mais de 2 milhões de pessoas e consolidou definitivamente o lugar dos artistas do Museu na história das artes visuais brasileiras.

Assim trabalhando em sua sede ou fora dela, apresentando exposições nacionais e internacionais, documentários audiovisuais e cursos ministrados por todo o país, o Museu vem contribuindo de forma incessante para a inclusão social desses indivíduos tão estigmatizados que são os portadores de sofrimento psíquico. Essa inclusão se dá não apenas no seu aspecto exterior, abrindo espaços no tecido social para a integração desses seres, mas também no espaço interno, trazendo o reforço identitário necessário para o empoderamento interno: uma alforria ontológica, na medida em que valoriza e musealiza aquilo que antes causava estranhamento e desprezo, ou seja, o delírio, a alucinação, as formas diferentes de ver-o-mundo.

O trabalho do Museu de Imagens do Inconsciente, liderado por Nise da Silveira, foi o precursor do Movimento da Luta Antimanicomial, movimento social que veio desaguar na Reforma Psiquiátrica Brasileira, que trouxe para o país uma legislação e uma prática de cuidados nessa área da saúde que estão entre as mais avançadas no mundo contemporâneo. Revelando as riquezas do mundo interno e trazendo informações sobre os conteúdos emergentes de processos psíquicos profundos, o MII conjuga arte e ciência num espaço de liberdade e convivência que não se restringe mais ao seu espaço físico, mas derrama-se como inspirador em iniciativas similares e no imaginário da sociedade brasileira, ajudando a desmistificar preconceitos e transformar paradigmas.

### **A museologia na América Latina e o Museu de Imagens do Inconsciente**

Os primeiros textos sobre o Museu na área da Museologia apareceram

em 1976 e 1981<sup>3</sup>. Esses textos caracterizam-se pelo teor descritivo; trabalhos onde a instituição é abordada de forma conceitual surgem em 1996: *Museologia e Arte Uma Imprecisa Relação*, de Tereza Scheiner, e *Musées et Art Hors-le-Normes* de Jean Trudel. No primeiro, a autora nos fala de uma ‘ideologia da precisão’, que seria uma tendência ocidental a valorizar apenas o que pode ter certeza científica, tendência que menospreza

a parcela do real não explicável pelo método científico [...] e que fazem parte de um domínio muito dificilmente mensurável: o subconsciente humano, o imaginário pessoal e social, o irracional, as crenças, os processos de emergência das formas, os estados de desordem (Scheiner, 1996, p. 268).

Segundo a autora, nessa esfera estariam situados o artista, o processo da arte, a obra de arte, além da própria Museologia. Scheiner refere-se diretamente ao MII (p. 274) em uma nota que ilustra citação de Nietzsche/Schomburg: “*uma obra de arte não será suficiente para dizer o essencial: é somente no itinerário do artista que ele poderá eventualmente desvelar-se*” (em itálico no original). A autora afirma ser possível encontrar, “entre as muitas expressões do museu na sociedade contemporânea, iniciativas como o Museu [de Imagens] do Inconsciente e o Museu Nise da Silveira<sup>4</sup>, com acervos constituídos pelo produto da criação artística dos indivíduos denominados “loucos” pela sociedade”.

Em seu texto, Jean Trudel (1996, p. 302) define a origem do conceito que dá título ao seu trabalho nos artistas que se encontram fora do sistema, “cujas obras, que não são limitadas pelas verdades estéticas oficiais, ao serem apresentadas ao público, suscitam assombro, questionamento, reflexão, debates, mas também prazer e deleite estético”. Trudel (1996, p. 306) afirma que os museus ‘fora das normas’ apesar de derivarem do mesmo sistema museal que os museus de arte contemporânea, foram constituídos de forma paralela, validando obras executadas por pessoas que não sofreram influência da cultura artística, fora do pertencimento a padrões estilísticos, estéticos ou históricos. A questão da validação (ou não) como obras de arte atribuída aos trabalhos criados por portadores de sofrimento psíquico em oficinas e ateliês terapêuticos é um dado importante para a mudança de paradigmas no imaginário social sobre a loucura e seus portadores.

Com o sugestivo título *Desvelando o museu interior*, Scheiner (1998, p. 18) retoma o conceito de Trudel acrescentando que

(...) Nietzsche, Freud e Jung tornam possível a criação dos “museus fora das normas” que enfatizam a representatividade onírica da arte e atuam como instância de legitimação de representações materiais e não-materiais

---

<sup>3</sup> *Museum of Images of the Unconscious, Rio de Janeiro: an experience lived within a psychiatric hospital*, publicado em 1976 na Revista *Museum*, da UNESCO ; *Riches of the psyche*, aparece em 1981 na mesma publicação.

<sup>4</sup> Atual Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

da sombra, do desvio e da loucura. Pois embora todos os museus do mundo (especialmente os de arte) trabalhem, de uma ou de outra forma, com essas representações, é nos museus devotados ao inconsciente que se faz presente, com toda a sua força, o fantástico mundo simbólico contido no universo interior dos indivíduos rotulados socialmente como ‘desviantes’: o infradotado, o superdotado, o louco, o poeta, o marginal.

Olhando a trajetória do MII podemos observar sua afinidade com os conceitos e recomendações mais recentes da museologia latinoamericana, na sua atuação ou como potência. O Museu de Imagens do Inconsciente é um museu que já nasceu moderno (Cruz Jr. 2009, p. 117).

Já em seu I Encontro Regional (Buenos Aires), o ICOFOM LAM aponta para a perspectiva pluridisciplinar que os museus devem adotar, independentemente de sua tipologia e situação institucional, perspectiva essa desenvolvida em atividades intra e extra limites. Recomenda ainda o desenvolvimento de projetos e programas no sentido de fazer com que a comunidade “conheça, compreenda e valorize a utilidade da ciência posta a serviço da sociedade” (ICOFOM LAM 1992, p. 2.). Já foi visto como desde o início de suas atividades o MII vem propagando intensivamente, de forma extramuros, os conhecimentos ali reunidos. O Grupo de Estudos, que funciona no Museu desde 1968, sempre teve um caráter multidisciplinar:

“Artistas e personalidades de todos os matizes acorrem ao museu não mais apenas para admirar as obras, mas também para participar de um diálogo multifacetado, uma troca. As exposições temáticas apresentadas dão o tom, o leitmotiv para abordagens transdisciplinares, com as quais jovens estudantes ou artistas consagrados apresentam trabalhos: poesia, música, teatro, literatura, psicologia (...) (Cruz Jr. 2009, p. 18)

É nesse clima que aconteceu, em 1969, a primeira leitura dramática da tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes, realizada no Brasil. Atores, técnicos, funcionários e clientes (Nise preferia chamar assim os frequentadores das oficinas), misturaram-se para apresentar o grande clássico da tragédia grega. (Amaral, 2000, p. 89).

O Encontro de 1993, em Quito, traz entre suas recomendações:

- o estímulo ao “pensamento crítico e a avaliação da prática museológica, propiciando a participação da comunidade a que serve, e envolvendo-a na dinâmica de suas atividades;
- a formação de comissões interdisciplinares como respaldo teórico para as atividades realizadas;

Também considera que o museu contemporâneo tem um “compromisso com o desenvolvimento integral da sociedade”. (ICOFOM LAM, 1993, p. 2 e 3)

A respeito dessa última consideração convém destacar que a noção de **saúde mental** representa hoje uma importante mudança no paradigma do que se entende como “normalidade”. Esta noção opõe-se ao conceito superado de “doença mental” e aponta para um equilíbrio harmônico entre o

ser humano e o meio ambiente, este último compreendido como as complexas interações entre o homem e tudo que o circunda. Ao trabalhar com uma abordagem que busca a compreensão do mundo interno do homem, o MII contribui para melhorar em nossa sociedade a exagerada desproporção entre a valorização exagerada do mundo externo e a pouca atenção dada às vivências internas das pessoas.

Já nos referimos anteriormente ao MII como um espaço de liberdade ontológica, onde as vivências expressas como delírios e alucinações são valorizadas e respeitadas como diferentes formas de ver o mundo, mesmo que temporárias. No IV Encontro do ICOFOM LAM em Barquisimeto, Venezuela, 1995, um dos Grupos de Trabalho sugere a criação de “museus que representem a vida e a memória da comunidade em que estão inseridos”, e outro considera a comunidade a qual pertence o sujeito como primeiro beneficiário de sua ação. Acrescenta ainda a necessidade de que o museu conheça sua comunidade em profundidade, “envolvendo-a e garantindo sua participação ativa nas ações e benefícios que disto resultem”.

Tudo isso está alinhado com aquilo que preconiza a Carta de Cuenca, no encontro seguinte do ICOFOM LAM:

A ficção é um conceito menosprezado pela tradição racional positivista, que preferiu, no âmbito da história, o documento tradicional aos fatos; na arqueologia, os objetos aos contextos; na língua, a sintaxe e os gêneros à criação; as datas, aos relatos de vida; na museologia, a classificação, ao sentido dos objetos. Estas opções têm contribuído para excluir os fatores intuitivos, criativos e vitais do objeto/documento. (ICOFOM LAM, 1997, p.2)

Esta Carta, ao constatar que “recuperar a realidade é integrar a ficção ao real, o irracional ao racional vigente, a fim de evitar a simulação em lugar do real;” traz uma significativa recomendação no sentido de “que se valide o real imaginário como superação de posturas que sistematicamente têm excluído os fatores intuitivos criativos e vitais”.

Essa abordagem é retomada na Carta de Montevideu (X Encontro):

- No âmbito do museu deve-se levar em conta as dimensões afetivas, intuitivas e estéticas que fundamentam o universo valorativo das diferentes sociedades;
- os museus devem atentar para a importância da interpretação e transmissão desses valores, no tratamento do patrimônio integral”. (ICOFOM LAM 2001, p. 4)

A dimensão afetiva tem sido uma das colunas do trabalho diário realizado no convívio dos espaços do Museu de Imagens do Inconsciente. A proposta de atividades expressivas espontâneas, que rege os ateliês do Museu, e a estética própria daí resultante confinam com as preocupações da Carta de Montevideu.

Este encontro traz também reflexões sobre o patrimônio intangível. A esse respeito, considera que

“a mediação hermenêutica e sua práxis constitui um desafio para os profissionais de museus, como mediadores entre o mundo dos objetos e o de seus significados, ou seja, entre o

patrimônio tangível e o intangível”, recomendando o início de “programas de pesquisa destinados ao melhor conhecimento do patrimônio intangível musealizado e musealizável, através de um trabalho continuado de análise e reflexão, que inclua significados do passado e do presente”. (ICOFOM LAM 2001, p. 5)

Já referimos acima o papel de mediação do MII para uma leitura das imagens que representam processos psíquicos profundos, imagens que constituem um patrimônio imagético da espécie humana, segundo apontam os estudos da psicologia profunda. Essa “arqueologia da psique”, nas palavras de Nise da Silveira, trazendo conteúdos arcaicos emergindo na contemporaneidade encontra correspondência na investigação museológica da dimensão intangível, considerada no Encontro de Montevideu como uma preocupação prioritária (ICOFOM LAM 2001, p. 6). Essa arqueologia demonstra a atemporalidade das formas simbólicas que emergem nas pinturas e desenhos dos frequentadores dos ateliês do Engenho de Dentro: e a observação da conseqüente atividade transformadora de energias psíquicas, corrobora a afirmação de Debray (1993, p. 40) segundo a qual

Há uma ‘história da arte’, mas ‘a arte’ em nós não tem história. A imagem fabricada é datada em sua fabricação; também o é em sua recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não possuem seu código. Uma imagem do passado jamais será ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente religioso não tem idade. É, portanto, em razão de seu arcaísmo, que uma imagem pode permanecer moderna.

### **Informação, educação e inclusão social**

“Os museus de arte, na sua condição de centros de referência cultural e na sua potencialidade educacional, bem como as bibliotecas de arte, geram informações artísticas e culturais” (Pinheiro, 2005, p. 52). No caso do MII, ajunta-se também a informação científica. Recebendo diariamente visitantes, em sua maioria técnicos e profissionais da área de saúde, ou promovendo cursos em universidades e instituições culturais ou profissionais de diversas áreas – artes plásticas, arteterapia, psicologia – ou mesmo aquela parcela do público que o procura pela vontade de conhecer seu trabalho, o MII trabalha no sentido de promover uma educação qualificada, uma “educação da sensibilidade” nas palavras de Herbert Read, um dos autores que influenciaram fortemente a Dra. Nise da Silveira e os seus colaboradores. Read clama por essa “educação da sensibilidade”, que ele lamentava estar esquecida, proclamando a imagem como fonte de todo conhecimento (Read apud Pinheiro, 2005, p.54).

Além da onipresença das imagens do dia a dia do Museu de Imagens do Inconsciente, a presença dos frequentadores dos ateliês em seus espaços, o convívio diário do qual ainda fazem parte animais e funcionários, criam o ambiente propício para uma efervescência intercultural altamente catalisadora de reações transformadoras de energia psíquica e suas correspondentes no mundo exterior.

Essas múltiplas manifestações estão condensadas e expressas nessas imagens, que segundo Pinheiro (1996) geram informação a partir do “estudo da representação do seu conteúdo informacional, de sua análise e interpretação. E é desse encontro entre as imagens (arte) a sociedade e a educação que o museu, como fenômeno social dinâmico, espaço de poder e agente de dinamização cultural, transforma-se num espaço de participação onde as abordagens multiculturais da diversidade, possibilitam soluções para problemáticas globais, como a exclusão social. Trazendo grupos marginalizados para o proscênio da produção cultural, utilizando a arte como ferramenta de capacitação para o empoderamento social, através da conscientização e da valorização de suas identidades.

Desse modo, “a convergência do trinômio arte, educação e sociedade pode sustentar a formação individual e social, norteadora da consciência e propulsora da inclusão social” (Pinheiro 2005).

### **Considerações finais**

Na Declaração da Bahia, em 2003, os participantes do XII Encontro recomendam a introdução das comunidades locais “na dinâmica de trabalho dos museus, para que conheçam e valorizem o acervo museológico e os conhecimentos científicos neles produzidos; procurando fazer com [que] esta experiência se constitua numa extensão de sua vida cotidiana, tanto em nível individual como coletivo” (ICOFOM LAM 2003, p. 3).

No caso do MII, qual é essa ‘comunidade local’, em que sociedade se encontra, de que identidade cultural estamos falando? Como já sabemos, o MII foi criado no interior de um hospital psiquiátrico, a priori um local interdito ao público. Nesse período inicial, a comunidade do museu era então constituída basicamente de seus usuários, ou seja, os internos que frequentavam seus ateliês, participavam de suas atividades. Foi só a partir da década de 60, com o movimento intelectual em torno do Grupo de Estudos do Museu, já citado anteriormente, que passou a haver uma quantidade mais significativa de público externo visitante. Essa quantidade foi se intensificando com o passar dos anos e em 2008 o livro de visitantes da instituição registrou 2.727 assinaturas. Examinando a ocupação declarada pelos visitantes, verificamos que a maioria é de estudantes das áreas afins com a saúde: Psicologia, Enfermagem.

Entretanto, o fato mais notável que se pode constatar, após essa identificação da(s) comunidade(s) do museu, é a ausência de um elemento: a comunidade circundante. Scheiner (2000, p. 94) considera imprescindível que os museus “realizem um trabalho constante de integração com a sociedade, partindo de seu próprio espaço físico em direção à comunidade onde está localizado e daí em direção a outras comunidades – num progressivo trabalho de ampliação de fronteiras”.

O MII situa-se numa região suburbana, distante cerca de 20 quilômetros do centro da cidade do Rio de Janeiro, onde são poucos os equipamentos culturais. O complexo do Instituto Municipal Nise da Silveira, espaço que abrigava o antigo hospício e no interior do qual encontra-se o MII, ocupa todo um quarteirão, totalmente cercado por altos muros ou grades. No prédio da administração central fica a Biblioteca Alexandre Passos, que possui mais de 40 mil títulos e é, sem dúvida, a maior do Brasil sobre saúde mental. Aí encontramos também um fundo, bastante bem conservado,



contendo milhares de prontuários médicos e documentos que remetem à inauguração do primeiro hospital psiquiátrico brasileiro (1852), através dos quais é possível traçar uma linha evolutiva da organização social do Brasil, e também dos métodos terapêuticos, da progressão da visão médico-psiquiátrica sobre as doenças mentais. Equipamentos médicos e objetos que não são mais utilizados, mas trazem consigo a potência de musealização, encontram-se à espera da organização de um memorial da instituição.

Tudo isto em uma área pública nobre, com densa cobertura vegetal de árvores centenárias e largas alamedas internas, a maior área verde da região. Esse espaço carregado de simbolismo poderia ser transformado em um centro de cultura, lazer e memória, onde a história da instituição e da região seriam integradas; o acervo documental, uma biblioteca pública com acesso gratuito à internet, o Museu de Imagens do Inconsciente, um Memorial da saúde mental, aliados a serviços comunitários (alguns já existentes: rádio comunitária, núcleo de artes, coral da terceira idade, escola de informática, bloco de carnaval,), distribuídos entre jardins e praças, formando um núcleo de convívio e fruição de cultura inexistente na região. Promover estímulo aos projetos de história oral (da instituição e da comunidade) e resgate das vivências, valorizando a memória social.

Nesse complexo, o Museu de Imagens do Inconsciente teria o papel de privilegiado mediador entre o patrimônio e a coletividade, centralizando o desenvolvimento de ações de educação patrimonial visando à integração de outros valores patrimoniais existentes no bairro ao espaço afetivo da comunidade.

Este novo território musealizado, tendo o Museu como centro, aproximar-se-ia do conceito de Metamuseu, cujo modelo “é semelhante ao de uma célula, onde o museu é o núcleo, o ponto central a partir de onde se irradia, ou para onde converge, todo o trabalho de coleta, investigação, documentação, conservação e interpretação daquele conjunto” (Scheiner, 1991, p. 86).

As potencialidades do Museu de Imagens do Inconsciente apontam para a continuidade de uma trajetória *pari passu* com os princípios exarados pela museologia latino-americana.

Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2010.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Domitila. Encontro marcado com a Grande-Mãe. In: **QUATERNIO**. n. 8. Rio de Janeiro: Casa das Palmeiras, 2001.

APPLETON, J. **Museums for the People**. Disponível em <[www.spiked-culture/ArticleMuseumsforthePeople.mht](http://www.spiked-culture/ArticleMuseumsforthePeople.mht)> Acesso em ago 2010.

CRUZ JR. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/Museu de Astronomia. 2009

.CUNO, J. Whose money? Whose power? Whose art history? **The Art Bulletin**. March 1997, Volume 79 Number 1, p. 7

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1978

ICOFOM-LAM. Conclusões e Recomendações. In: I Encontro Regional do ICOFOM-LAM. **Museus, sociedade e meio ambiente na América Latina e no Caribe**. Buenos Aires, 1992.

\_\_\_\_\_. **Conclusões e Recomendações**. In: II Encontro Regional do ICOFOM-LAM. **Museus, Espaço e Poder na América Latina e Caribe**. Quito, 1993

\_\_\_\_\_. **Declaração de Barquisimeto**. In: IV Encontro Regional do ICOFOM-LAM. **Patrimônio, Museus e Turismo na América Latina e Caribe**. Barquisimeto, 1995..

\_\_\_\_\_. **Carta de Cuenca**. In: VI Encontro Regional do ICOFOM-LAM. **Patrimônio, museus e memória na América Latina e no Caribe**. Cuenca, Equador, 1994.

\_\_\_\_\_. **Carta de Montevidéu**. In: X Encontro Regional do ICOFOM-LAM. **Museus, Museologia e o Patrimônio Intangível na América Latina e Caribe**. Montevidéu, 2001.

\_\_\_\_\_. **Declaração da Bahia**. In: XII Encontro Anual do ICOFOM-LAM. **Museologia e patrimônio regional**. Salvador, 2003.

ICOM, 2010. Disponível em <<http://icom.museum/diversity.html>> Acesso em ago 2010.

KELLY, L. **Measuring the Impact of Museums on Their Communities: The Role of the 21st Century Museum**. Disponível em <<http://www.intercom.museum/docuemtns/1-2Kelly.pdf>> Acesso em fev. 2009

MELLO, Luiz Carlos. **Flores do abismo**. Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/flores.pdf>>. Acesso em: ago. 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/identidade-e-diversidade/acoes-sid/saude-mental-acoes-sid-identidade-e-diversidade-politicas/>> Acesso em 4/8/2010)

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. In: **Symposium Museology & Art. Conferência anual da**

**UNESCO/ICOFOM-LAM**, Rio de Janeiro, maio 1996. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. **Educação da sensibilidade, informação em arte e tecnologias para inclusão social**. Revista Inclusão Social, Brasília, v. 1, n. 1, p. 51-55, out./mar., 2005.

QUATERNIO. **Homenagem Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Casa das Palmeiras, n. 8, 2001.

SCHEINER, T. C. M. Museologia e arte uma imprecisa relação. In: **XVIII Conferencia Anual do ICOFOM**. ICOFOM STUDY SERIES. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural/ICOFOM, 1996. v. 26. p. 268-290.

\_\_\_\_\_. Apolo e Dioniso no templo das musas. In **Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental**. Dissertação (Mestrado) ECO/UFRJ. Rio de Janeiro, 1998.

SILVA, José Otávio M. Pompeu e. **A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente**. 2006. Dissertação (Mestrado)– Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SILVEIRA, Nise da. 20 Anos de Terapêutica Ocupacional. **Revista Brasileira de Saúde Mental**, v. X. [s. l.], 1966.

SILVERMAN, Lois H. **The Social Work of Museums**. New York, Routledge 2010.

TRUDEL, Jean. Museos y Arte Fuera de las Normas. In: **Symposium Museology & Art.** Rio de Janeiro: ICOFOM LAM, 2006. p. 302-307. Preprint.

## REPRESENTAÇÃO E BIOGRAFIA DE OBJETOS VOTIVOS

**Bianca Gonçalves de Souza**

PPGCI Universidade Estadual Paulista (UNESP)

**Eduardo Ismael Murguía**

Universidade de São Paulo (USP)

e PPGCI Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Brasil

### Resumo

Representar é uma qualidade dos objetos votivos pertencentes à coleção do museu do Santuário Nacional de Aparecida. No intuito de expor quão presente eles são nesse espaço, montou-se uma exposição, na qual artefatos tais como maços de cigarros, jóias e fotografias representam o que é o ex-voto atualmente e a manifestação da fé popular dirigida à Maria. O artigo faz uma discussão teórica acerca de representação, interpretação e agenciamento de objetos num espaço sacralizado. Revisando a bibliografia que tange esses assuntos, propõe-se discuti-los por meio de ex-votos selecionados e analisados previamente em visitas ao local, os quais são interpretados a partir desse embasamento teórico.

Representação, quando pensada no Santuário de Aparecida e com relação aos objetos ali mantidos, vai além de demonstrar o fato de que alguém ganhou uma graça ou pediu por uma: os ex-votos são importantes para catequizar, influenciar e educar fiéis. Há que se pensar que tais objetos representativos auxiliam na interpretação que o visitante faz da coleção, pois indicam diretrizes para interpretar essa realidade. Tais interpretações viabilizam e reforçam a fé e as relações do fiel com Maria e com o espaço. Além disso, são objetos que têm a possibilidade de influenciar o espectador, dando-lhe possibilidades para compreender que milagres e graças estão ali representados em objetos. Embora encerrados na materialidade e inanimados que são, os ex-votos são uma forma de agenciar o ser humano apontando-lhe caminhos para reconhecer e reafirmar a santidade e o poder de cura e superação que está relacionado à imagem de Nossa Senhora Aparecida.

**Palavras-chave:** Representação. Interpretação. Agenciamento. Objeto. Santuário Nacional de Aparecida.

## REPRESENTACIÓN Y MEMORIA DE LOS OBJETOS VOTIVOS

### Resumen

La representación es una cualidad que caracteriza a los objetos votivos pertenecientes a la colección del *Museo del Santuario Nacional de Aparecida*. A fin de expresar la forma en que están presentes en este espacio, se ha montado una exhibición en la cual artefactos tales como paquetes de cigarrillos, joyas y fotografías representan *ex-votos*, es decir, manifestaciones de la fe popular hacia la Virgen María. Este artículo encara una discusión teórica acerca de la representación, interpretación y gestión de los objetos en un espacio sacralizado. Al examinar la bibliografía que trata dichos temas, propone plantear la discusión, seleccionando y analizando previamente los *ex-votos* e interpretándolos a partir de sus fundamentos teóricos.

La representación pensada para los objetos existentes en el *Santuario de Aparecida* va más allá de la demostración del hecho de que alguien pidió o ganó una gracia divina: los *ex-votos* son importantes para catequizar y educar a los fieles; su representatividad se constituye en base de la interpretación que cada visitante hace de las colecciones. Dicha interpretación abre y refuerza el camino de la fe y las relaciones de los fieles con María y con el espacio en que se encuentra su imagen. Además, los objetos votivos tienen la posibilidad de influir en el espectador, propiciando la comprensión de los milagros y las gracias representados en los mismos. Aunque encerrados en la materialidad de su soporte, los *ex-votos* son una forma inmaterial de señalar al ser humano caminos para reconocer y reafirmar la santidad y el poder de curación y superación relacionados con la imagen de *Nuestra Señora de Aparecida*.

**Palabras clave:** Representación. Interpretación. Gestión. Objeto. Santuario Nacional de Aparecida.

## REPRESENTATION AND MEMORY OF VOTIVE OBJECTS

### Abstract

Representation is a quality of the votive objects pertaining to the collection of the Museum of the *Aparecida National Shrine*. In order to show how these objects are present in the space, an exhibition has been set up in which each artifact -such as a cigarette pack, jewelry and photographs- represent the *ex-votos*, a popular manifestation of faith towards the Virgin Mary. The article offers a theoretical discussion about their representation and interpretation, displayed in a sacred space. Reviewing the bibliography dealing with these issues, we intend to evaluate the discussion on the *ex-votos* previously selected and analyzed during an on-site visit, interpreting them from their theoretical foundation.

Even though the *ex-votos* preserved in the *Aparecida National Shrine* are important objects for evangelizing and educating the faithful, their representation transcends the will to demonstrate the fact that someone asked for or received a grace. We must consider that the significance of the objects constitute the basis for the interpretation of collections; providing guidelines for visitors. Such interpretations strengthen faith and relationships between the faithful, the Virgin Mary and the museological space. Besides, they are objects that have the possibility to influence the visitors, giving them the chance to understand that miracles and grace are represented in these objects. While locked in their materiality, the *ex-votos* are an immaterial way of showing paths to human beings, so they will be capable of recognizing and reaffirming the holiness and healing power that is related to the image of the *Aparecida*.

**Key words:** Representation. Interpretation. Distribution. Disposition. Object. National Shrine of *Aparecida*.

# REPRESENTAÇÃO E BIOGRAFIA DE OBJETOS VOTIVOS

**Bianca Gonçalves de Souza**

PPGCI Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Brasil

**Eduardo Ismael Murguía**

Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (UFF) e PPGCI Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Brasil

## Introdução

Em torno de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, feita em terracota e encontrada por três pescadores no rio Paraíba em 1717, iniciou-se a construção do que hoje é, em dimensões, o maior santuário mariano do mundo, situado no Brasil (município de Aparecida/SP). Juntamente com a construção de um espaço, começou a se formar uma acumulação de objetos votivos, bem como teve início a aparição de relatos de milagres atribuídos à santa.

Como consequência das crescentes peregrinações e da quantidade de milagres reportados à imagem de Aparecida, nos séculos XVIII e XIX apareceram os primeiros ex-votos, os quais eram deixados nesse tempo à beira do rio Paraíba, no porto de Itaguassu, onde foi edificada uma capela, cuja posição se dava em razão da proximidade do local onde a santa teria sido pescada.

Naquele tempo, os ex-votos eram especialmente os pintados, pequenas pinturas que geralmente retratavam uma cena de cura ou de agonia, por exemplo, mencionando ou buscando aproximar o ex-voto da realidade do suposto milagre. Essa coleção não foi mantida pelo santuário, no entanto é possível encontrar similares em museus brasileiros<sup>1</sup>.

Padres e religiosos redentoristas (ordem fundada por santo Afonso Maria de Liguori, no século XVII) chegaram à região em 1894. Ali havia apenas uma pequena igreja, edificada no centro do município. Entretanto, como o número de devotos cresceu ao longo do século XX, tornou-se necessário construir um novo espaço para a imagem. A nova basílica foi inaugurada em 1980, pelo então papa João Paulo II; hoje, mais do que a basílica nova, o porto de Itaguassu e a igreja velha, tem-se todo um complexo de hotéis, lojas, restaurantes, estacionamentos, tudo voltado para receber um público anual que, em 2007, alcançou dez milhões de visitantes.

No que tange ao ex-voto, para bem acomodar tais objetos o santuário de Aparecida criou um espaço dedicado a esse: é a sala das promessas, a qual expõe ex-votos, bem como os recepciona diariamente e, além disso, os seleciona, descarta, ou seja, é o espaço inicial da biografia de qualquer ex-voto no interior do santuário. Não é, contudo, o único espaço que lida com ex-

---

<sup>1</sup> Alguns museus brasileiros mantêm esses objetos, coletados que foram em outras igrejas do país. Um exemplo de espaço que os mantém é o Museu de Arte Sacra, em São Paulo/SP. Museu disponível no sítio: [http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.a688d67d6df5cfacebd1de10ca60c1a0/?vgnextoid=b61907d4f5eea110VgnVCM100000ac061c0aRCRD&id=592507d4f5eea110VgnVCM100000ac061c0a\\_\\_\\_\\_&idequip=fc893063b740b110VgnVCM100000ac061c0a\\_\\_\\_\\_](http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.a688d67d6df5cfacebd1de10ca60c1a0/?vgnextoid=b61907d4f5eea110VgnVCM100000ac061c0aRCRD&id=592507d4f5eea110VgnVCM100000ac061c0a____&idequip=fc893063b740b110VgnVCM100000ac061c0a____).

votos: nos anos de 1950 o santuário agregou um museu local, que hoje se situa na torre ao lado da basílica, o qual, além de peças de arte sacra, mantém exemplares de objetos votivos em sua coleção; porém, são espaços distintos e com funções diversas, focando-se aqui debates acerca exclusivamente da sala das promessas.

O objetivo desse artigo é discutir a respeito da biografia do objeto, em especial uma categoria dentre as demais que compõem a coleção de ex-votos do santuário, os objetos de cera. A partir desse exemplo concreto, desenvolver-se-á uma discussão acerca da representação e do agenciamento, fenômenos que se desdobram em espaços museológicos. Tal fato se dá porque para compreender o que um objeto votivo é, torna-se necessário conhecer sua intenção também. O objeto é inanimado; no entanto, não se pode vê-lo como inexpressivo. Ele agencia, influencia a opinião, a reação e provoca interpretações, incita memórias, sentimentos e análises nos observadores.

Tudo isso se dá em decorrência do espaço no qual ele, ex-voto, está inserido, e pelo fato de ser um objeto institucionalizado, respaldado por um discurso que atribui-lhe valor por representar concretamente o que são os milagres realizados pela intercessão da imagem de Aparecida. Representação e agenciamento que não só convalidam aos olhos dos fiéis a fama de santidade dessa devoção local à Maria, bem como são repetidos diariamente na recepção, seleção e exposição diária de ex-votos, encarados muitas vezes como exemplos concretos da fé em Nossa Senhora da Conceição Aparecida.

### **Objetos votivos: classificação, biografia de peças de cera**

A discussão acerca dos ex-votos, especialmente no que tange ao santuário de Aparecida, implica no fato de que esses podem ser quase tudo atualmente (Scarano, 2004): roupas, peças de cera, esculturas, objetos cotidianos e descartáveis, etc. Há uma enorme quantidade deles no santuário e a primeira classificação feita atende ao espaço no qual esse objeto pode ser exposto: a) as estátuas, peças de arte, artesanato, por exemplo, bem como alguns exemplares de ex-votos cotidianos são expostos no museu<sup>2</sup>; b) outra parte dos objetos retorna ao status de mercadoria, no bazar do santuário, e, c) toda qualidade de objetos, sejam artísticos ou não, também compõe aquela imensa coleção que está exposta na sala das promessas.

O diretor<sup>3</sup> desta sala explicou-me sua visão da mesma: “O ex-voto exposto lá é uma maneira de catequizar também, simples manifestação de pura gratidão”. A partir dessa função, tem-se que essa sala é um misto de exposição, recepção, reserva de objetos, além de ser um lugar sagrado, como define Eliade (2001), com limites que a separam do mundano e a definem como lugar de introspecção e de contato especialmente com Maria.

---

<sup>2</sup> A coleção do museu tem sua própria reserva de objetos. É uma coleção que tem uma história diversa à do santuário, sendo por esse incorporada nos anos de 1950. Não é comum um objeto ser arrebanhado a essa coleção, porque sua proposta é diferente daquela da sala das promessas. Como museu, o fulcro é explorar a coleção já existente, que é bem variada, indo de artigos de guerra à arte sacra e ex-votos.

<sup>3</sup> Padre Darci foi entrevistado por mim em 13 de dezembro de 2009, in santuário nacional. Ele é o responsável pela organização da sala das promessas.



Dessa forma, a primeira grande divisão implica em para qual espaço (museu, bazar ou sala das promessas) é encaminhado um objeto quando selecionado no interior do santuário. Dentro dessas possibilidades, o objeto torna-se ex-voto, muda sua biografia: ele passa a ser mediador (Holsbeke, 1996), lembrando sempre que é ele o resultado de uma relação entre a santa, Maria no caso, e o devoto.

O foco do artigo se volta para a sala das promessas e seus milhares de ex-votos: como eles estão nesse espaço específico, tais objetos não são simplesmente objetos musealizados, institucionalizados portanto, como explica Loureiro (2007)<sup>4</sup>. Mais extensiva é a condição do objeto que permanece (seja por um curto período ou permanentemente, isto é, se não foi descartado) na sala das promessas e, dependendo da sua qualidade, ele pode assumir diferentes trajetórias e, portanto, acaba por criar diferentes biografias dentro dos espaços do santuário. Abaixo, seguem-se algumas das possíveis trajetórias, cinco apenas, que podem ocorrer após esse início na sala das promessas:

1<sup>a</sup>) Podem tornar-se objetos cíclicos: nesta categoria se enquadram os objetos de cera., Eles criam e recriam relações sociais todos os dias. São centenas deles em todo santuário; pela procura ser grande, há, ao lado da sala das promessas, duas lojas praticamente dedicadas à venda dessas peças;

2<sup>a</sup>) Os objetos re-doados: eles intentam, segundo a visão dos administradores do espaço, ajudar outras pessoas, sem fins econômicos; são novamente doados após o recebimento feito pelo santuário. Um exemplo são as cadeiras de rodas e muletas;

3<sup>a</sup>) Objetos-mercadoria: por um curto período de tempo, alguns objetos são ex-votos. Essa trajetória como objeto votivo é momentânea, pois rapidamente eles tornam-se mercadoria novamente. Tais objetos mantêm seu valor de troca, assim como Appadurai (2006) discute, pois brevemente são ex-votos e rapidamente retornam à condição de mercadoria; são exemplos dessa categoria os vestidos de noiva, roupas de bebê, vestuário em geral. Os vestidos de noiva, por exemplo, não custam muito no santuário: eles são baratos e, segundo o santuário, a ideia é possibilitar que outras noivas possam comprá-los e utilizá-los novamente. Esses objetos-mercadoria terminam sua biografia dentro no santuário em um espaço de vendas, que é o bazar. Lá, eles são novamente vendidos a preços módicos se comparados com o mercado local;

4<sup>a</sup>) Objetos artísticos e sagrados: especialmente artesanato, peças artísticas, são direcionadas para o museu e lá corroboram a coleção já existente;

---

<sup>4</sup> O conceito clássico de “objeto museológico” remete ao processo de musealização, conjunto de ações caracterizadas pela separação/deslocamento do contexto original e privação das funções de uso de alguns objetos, que passariam a desempenhar a função de documentos. Utilizamos, neste estudo, a expressão ‘objeto musealizado’ para ressaltar o caráter de processo presente nas práticas que envolvem a musealização.

5<sup>a</sup>)Objetos descartáveis: flores, partes do corpo humano (pedras de rim, apêndices, cabelo, material cirúrgico, seringas, tumores). Por necessidade são descartados, obedecendo às normas de vigilância sanitária. São recebidos, mas diariamente o santuário necessita descartá-los por razões de saneamento.

É vasta a quantidade e qualidade dos objetos recebidos como ex-votos, não esgotando aqui as possibilidades de trajetórias que compõem a biografia de um objeto. Para melhor discutir, então, selecionou-se apenas a primeira categoria, os objetos cíclicos, pois são os mais corriqueiros, bem como os mais numerosos, juntamente com fotografias.

A tradição do uso dos objetos de cera como peças votivas é antiga. Jordanova (1989, p.36) menciona os usos das peças de cera, explicando que desde o século XVII essa matéria-prima era utilizada para fazer réplicas de corpos e órgãos, a fim de servirem à educação de médicos, bem como foram importantes utensílios na educação sexual, além do uso como objetos votivos. Ela prossegue exemplificando a discussão com os modelos de cera de Madame Tussaud: “In her mind, a moral Project was uppermost – exact likenesses of major figures involved in the French Revolution had a valuable lesson to teach their audiences”<sup>5</sup>. A cera serviu para reproduzir modelos inanimados de pessoas e, ainda hoje, é utilizada como matéria-prima para confeccionar objetos bem detalhados, como os ex-votos. O uso da cera constitui-se em uma prática recorrente ao longo da história seja para moldar corpos os partes dele, pois tem essa característica de fácil adaptação a qualquer forma.

A cera é facilmente manipulada para se fazer qualquer forma, portanto; no santuário de Aparecida é possível encontrar uma grande variedade desses objetos em diferentes formatos, tais como coração, rins, fígado, pulmões, mãos, pés. Não apenas ali, mas outros santuários ou lugares sagrados no Brasil recebem tais objetos votivos também, como é o caso de um santuário de visitação no município de Maracá/SP (FREITAS, 2006). Também no Rio Grande do Norte há trabalhos que mencionam tais objetos votivos, apontando assim para o fato de que tais ex-votos feitos em cera são bastante presentes no cenário religioso brasileiro.

Os objetos de cera são um dos principais tipos de ex-voto em Aparecida/SP. E geralmente são associados a graças e relatos de milagres relativos à recuperação de saúde ou cura de doenças. Isso porque no mercado local eles estão à venda e quase a totalidade deles tem o formato de órgãos, vísceras e membros do corpo humano.

Não somente ali, mas em outros locais é possível reconhecer que o ex-voto em muito se aproxima especialmente da representação de curas e restabelecimento da saúde dos peregrinos. Um exemplo de trabalho que menciona tal dado é o de Souza (2009), que trabalhou com a memória do primeiro santo católico, oficialmente reconhecido pelo Vaticano, santo frei

<sup>5</sup> “Na mente dela [Madame Tussaud], um projeto moral era o principal – a exata semelhança com as maiores figuras envolvidas na Revolução Francesa era uma valiosa lição para educar suas audiências” (Tradução livre).

Galvão. Ele tornou-se santo em uma cerimônia em 2007, presidida pelo papa Bento XVI. Próxima à Aparecida/SP está uma outra cidade, chamada Guaratinguetá, onde esse frei nasceu no século XVIII; por conta da fama, há uma casa-museu e lá a autora conduziu uma pesquisa sobre relatos de curas e milagres atribuídos ao frei franciscano.

A maioria das narrativas de milagres coletadas em Guaratinguetá é ligada à recuperação de saúde, segundo Souza. Na Aparecida não há uma contabilidade desse dado, mas certamente no que tange ao objeto de cera, são quase todos eles utilizados para representarem curas de doenças, associando esse tipo de ex-voto a uma modalidade específica de pedidos e graças, às relativas à saúde e curas.

As peças de cera referem-se diretamente ao corpo humano e são realistas em explicitar qual é o ponto central da graça pedida/recebida: se uma pessoa compra um rim provavelmente isso se dá porque ele/ela recebeu ou pediu para receber uma cura relativa a alguma doença renal. Finalmente, é possível afirmar que a materialidade dessas peças é bastante objetiva e descritiva. Um devoto, quando compra uma peça de cera, como um pulmão, está tornando clara sua intenção: seja qual for o mal, está pedindo por um restabelecimento em virtude de alguma patologia ligada aos pulmões.

Há outros formatos para esses objetos, tais como mãos (direita e esquerda), pernas, todos os órgãos humanos internos, cabeças, olhos, etc. Há somente um único dentre esses que não é relativo ao corpo humano: há casas feitas com cera. Possivelmente, como os pedidos de cura, o desejo de adquirir uma casa seja bastante comum, fazendo com que esse tipo de representação em cera seja corriqueira de ali ser encontrada. E também nesse caso o devoto representa especificamente o fulcro de seu pedido para a estatueta de Aparecida.

Os objetos feitos com cera são leves, facilmente manipulados pelas pessoas. Geralmente são de uma única cor, mantendo a aparência da substância (cera). Os formatos variam, pois representam órgãos e membros humanos, sendo assim muito próximos do real: o tamanho, as características físicas, e o molde (usado no fabrico da peça) ajudam a pôr o peregrino em contato direto com aquilo que é o ponto central de sua prece à Maria.

Este tipo de oferta, representativa de órgãos humanos, é bastante recorrente em santuários católicos. Outros santuários, muitos deles na Europa, mantêm suas coleções de objetos votivos. Entretanto, é fácil encontrar nesse continente, especialmente, ex-votos feitos em prata, o que confere outras qualidades aos objetos<sup>6</sup>. A prata é mais cara que a cera, provavelmente isso influencie em não ser esse tipo de objeto encontrado em Aparecida ou inviabilize seu uso em virtude dos custos mais elevados. Além disso, a cera pode concretizar uma forma tridimensional, diferentemente da prata, que permite apenas uma forma bidimensional ao objeto votivo. O ex-voto feito com prata demanda mais trabalho, habilidade para fazer e criar, fato que o torna mais caro também. Ele precisa de habilidade para ser esculpido ou moldado na forma desejada. Peças feitas em cera, no entanto, são fácies

<sup>6</sup> Há vários santuários marianos na Europa; um deles, onde há uma coleção grande de ex-votos de prata fica em Barbanna/Itália, uma pequena ilha ao norte do país que mantém uma coleção relevante desses objetos.

mais de fazer, só dependem do molde e esse as confere o realismo que as caracteriza. Possivelmente, esse é o ponto que faz com que os devotos se sintam atraídos por eles: os visitantes não oferecem a si próprios, mas a peça de cera oferecida é um caminho que os faz presentes, em materialidade e em pensamento, naquele lugar sagrado, pondo-os próximos à imagem de Aparecida.

### **Representando a fé, agenciando devotos**

Nos dias 13 e 14 de dezembro de 2009 visitei o santuário de Aparecida e somente no domingo (14) havia uma expectativa de visitação de 159 mil visitantes, o que torna possível imaginar a variedade e a quantidade de objetos reunidos somente nesse dia. Como dito anteriormente, peças de cera têm uma vida cíclica nesse espaço e não são queimados como eu outros santuários mundo afora. Seria espacialmente impossível manter todo ex-voto que ali chega e o destino pensado para os ex-votos em cera foi fazer deles um objeto cíclico, que assume todo tempo dois posicionamentos: na sala   ex-voto, na loja, mercadoria. A pessoa compra a peça na loja anexa ao santuário. O empregado da sala das promessas recebe, agradece pela oferta e põe o objeto de cera em grandes contêineres. Quando esses estão cheios, outro é preenchido, dando-se isso várias vezes ao dia. Cheios, tais contêineres retornam às lojas, onde os mesmos ex-votos voltam às prateleiras para serem vendidos novamente.

São incontáveis objetos, an nimos, momentâneos e idênticos quando são vistos em conjunto. Individualmente são únicos, cada um desses ex-votos relembra várias trajetórias e histórias. Em uma manhã, ele pode ser um ex-voto para uma criança,   tarde para uma mulher e no fim de um dia para um homem adulto. Em comum entre tais devotos – sem, contudo, terem essas pessoas consciência disso – está o ex-voto. Ele não traz consigo sinais físicos dessas memórias, mas ele será um símbolo para cada uma dessas pessoas que ele alinhavou pelo uso que deram ao mesmo objeto. Dessa maneira, são representativos de várias memórias desconhecidas, não coletadas ou registradas, mas que tornam-se claras quando esses objetos são visualizados na sala das promessas. Especialmente enquanto são ex-votos, os objetos de cera representam materialmente a consecução de um pedido ou a paga de uma promessa.

São também objetos que podem ser associados à discussão da dádiva (assim como Mauss [2001] e Godelier [2000] debateram), representando a rela o dar-receber-retornar a a o: alguém pediu por algo, esse pedido foi atendido pela santa, o que gera uma terceira a o, o retorno desse recebimento. Finalmente, a pessoa devota interpreta que houve uma graça recebida, e termina essa rela o retornando a graça, materializada agora nos objetos votivos.

Na posi o como objeto de dádiva, o ex-voto representa a concretiza o de um milagre. Assume a posi o de suporte sobre o qual cada devoto expressa o fim de uma rela o bem-sucedida com Maria. Essa ef mera e instantânea, porém significativa, vida como objeto de cera votivo põe sobre cada peça referências de várias vidas, narrativas, idades, pessoas, memórias.

Quando esse tipo de acontecimento é materializado através de um objeto, mais que simbolizar gratidão, ele serve para mostrar a outros devotos

que alguém recebeu um milagre, pagou por esse e, ainda mais importante, expôs naquele espaço uma oferenda votiva, a qual gera influência, dialoga com outros visitantes, agencia-os, fazendo com que tais pessoas interpretem que a estatueta de Aparecida é, ao menos, poderosa e generosa. Seguindo essa linha, não somente o espaço implica em fazer do objeto algo significativo nesse sentido: o objeto, em um dado espaço como esse, torna também o espaço relevante, pois ele mesmo acaba por ser um objeto que representa a materialidade de uma devoção, influenciando e agenciando pessoas para crerem nesse propósito. Silverstone (1992, p. 35) conclui que:

The point of course is that the biography of an object gains its meaning through the various social, economic, political, and cultural environments through which it passes, and its passage can in turn illuminate those environments in the way that a flare or a tracer can illuminate the night sky<sup>7</sup>.

Na sala das promessas, os objetos votivos fazem daquele espaço o segundo mais visitado de todo santuário. Lá, os visitantes podem ver mais que objetos exóticos, diferentes, fetichizados: visitar a sala é um jeito de acreditar mais, de reforçar uma fé, de rezar. Novamente, ele simboliza uma relação entre a pessoa do crente e Maria, apontando para o fato de que essa relação foi concluída. Do mesmo modo, tal objeto torna-se o ponto inicial para outras relações, para gerar ou reforçar a fé na estátua de Aparecida, bem como corrobora crenças, preces, pedidos, fazendo esta prática de dar-receber-retornar uma relação social contínua em espaços sagrados.

Por conseguinte, tem-se que ao analisar esse espaço há que se levar em conta todo o conjunto, ou seja, os objetos, a exposição, a bancada onde se recebem ex-votos (em frente a outras pessoas, centenas de objetos são recebidos diariamente), as gôndolas com os ex-votos diários expostos, os funcionários que agradecem os objetos recebidos, enfim, todo esse contexto quer representar uma ideia a respeito da Aparecida. Representar, como explica Walsh (1992, p. 103) é uma tentativa de tornar real, por meio de artifícios, o que não é tangível. Por exemplo, ele menciona como sociedades modernas se utilizam de patrimônios para representar o passado: fazendo um exercício de bricolagem, juntam uma série de elementos desconexos que, reunidos, querem simular o que foi um momento ou fato passado. Patrimônios construídos com esse intuito, para ele, funcionam como “‘time capsules’, severed from history, islands of mediated image, sites of out-of-town heritage shopping”<sup>8</sup>.

Representação também pode ser interpretada naquele espaço por ser pautada na autenticidade da forma. É difícil representar a experiência de fé que se dá entre devoto e santa de devoção; representa-se, portanto, essa experiência utilizando a autenticidade das formas que representam essa relação, diga-se, os objetos votivos (Walsh, 1992). Sendo assim, tem-se que

<sup>7</sup> “O ponto é que a biografia de um objeto ganha seu significado através de ambientes sociais, econômicos, políticos e culturais através dos quais ele passa, e sua passagem pode em contrapartida iluminar aqueles ambientes assim como uma luz ou foguete ilumina o céu da noite” (Tradução livre).

<sup>8</sup> “‘Cápsulas do tempo’, separadas da história, ilhas de imagem mediada, patrimônios à parte do mercado de compra” (Tradução livre).

esses objetos são poderosos no sentido do que podem provocar na interpretação das pessoas, são ferramentas que endossam a crença de que Nossa Senhora da Aparecida é milagreira. A representação que tais conjuntos de ex-votos sustentam leva à compreensão de que são eles todos documentos, provas materiais de uma relação de fé.

Como explica Gosden (2005), quando se questiona o que um objeto faz, já se está agregando a ele poder ou qualidade. Objetos que fazem coisas, que geram e despertam interpretações, nesse sentido, podem nos levar para os domínios do fetichismo, totemismo, idolatria, como o autor aponta, atitudes que muitas vezes são tidas como distantes da realidade de vida em sociedade ocidentais, mas aceitáveis quando pensadas sobre crianças e sociedades não-ocidentais. Porém, são atitudes que ocorrem diariamente, seja em Aparecida ou em qualquer outro lugar e isso se dá porque se reconhece o fato de que os objetos são capazes de agenciar as pessoas, inferir ações, sentimentos, gestos, falas, etc.

Além disso, os mesmos objetos podem afetar as pessoas. Para Gosden (2005) há diferentes possibilidades de pensar esse gesto de afetar e um deles pode ser pensado quando se reflete sobre a forma dos objetos.

The forms that objects take in terms of morphology and decoration are crucial to the influences they have on people and this is where I start. I want to trace form through the effects – the sorts of sensory and emotional response that objects elicit are the key to their social power<sup>9</sup>.

Dessa forma, tem-se nos objetos votivos estruturas que podem gerar, no contexto da sala das promessas no santuário de Aparecida, representações que provocam interpretações pessoais, assim como agenciam as pessoas. Intencionalmente expostos naquele espaço, eles constroem a biografia como ex-votos, ao mesmo tempo em que corroboram para representar uma série de narrativas conjuntas que evocam nas pessoas sentimentos de fé, credulidade, devoção, compaixão, gratidão, admiração.

Pattison (2007) discute o olhar e como esse, em dadas circunstâncias, vem a ser um aliado do tato. Quando ele explica o olhar tátil, utiliza o exemplo da religião e de como, especialmente no Catolicismo, o olhar é uma maneira de aproximar os peregrinos de um objeto de devoção. O autor explica ainda que muitas vezes o “ocular-centrismo”<sup>10</sup>, próprio do mundo ocidental, é tido como um gesto imaturo, primitivo, infantil até. No entanto, ele salienta, o ser humano é feito de múltiplos sentidos, os quais são provocados o tempo todo. Quando o devoto coloca seu olhar sobre o contexto da sala das promessas, várias possibilidades de interpretação se desdobram e uma delas é que diante dos ex-votos está-se diante representações materiais da fé e da devoção de milhares de pessoas e, além disso, todos eles quando observados e tocados são uma forma do devoto entrar em contato com a santa, tocá-la mesmo que só com o olhar, pois muitas vezes esses objetos evocam e aproximam os fiéis da imagem de Aparecida.

<sup>9</sup> As formas que os objetos assumem em termos de morfologia e decoração são cruciais para as influências que eles têm sobre as pessoas e é daqui que inicio. Eu quero traçar forma através de efeitos – os tipos de respostas sensoriais e emocionais que os objetos evocam são a chave para o poder social deles (Tradução livre).

<sup>10</sup> No original, “ocularcentric Western scopic regime” (Pattison, 2007, p. 53).

Os objetos votivos representam também individualmente, mas sobretudo quando em conjunto, uma maneira própria de compreender Maria. Além de construírem uma biografia rica de elementos que os definem como objetos votivos, são no contexto do santuário objetos polissêmicos como compreende Pearce (2005): múltiplos em suas possibilidades de interpretação pelo expectador, eles implicam em uma dinâmica do ver, que é inesgotável e isto força o observador a escolher como quer ver um dado objeto; isso força o indivíduo a escolher a maneira de ver. Isso é o que ocorre, por exemplo, na experiência museológica, tal como se dá também na sala das promessas. Um relato de milagre pode ser narrado de diversas maneiras, mas o organizador do espaço induz algumas, ele tem à disposição algumas possibilidades, ao mesmo tempo em que os visitantes expectadores também terão suas próprias maneiras de dialogar, olhar, sentir e interpretar os objetos votivos naquele espaço sagrado.

## REFERÊNCIAS

- Appadurai, Arjun, 2006. Introduction: commodities and the politics of value. In \_\_\_\_\_. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge/UK, Cambridge University Press, 3-63.
- Eliade, Mircea, 2001. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa (Portugal), Livros do Brasil.
- Freitas, Eliane T. M., 2006. *Memória, ritos funerários e canonizações populares em dois cemitérios no Rio Grande do Norte*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro/Brasil, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia.
- Godelier, M, 2000. *O Enigma da Dádiva*. Lisboa/Portugal, Ed. 70.
- Gosden, Chris, September 2005. What do objects want? *Journal of Archaeological Method and Theory*, vol 12, nº 3, p. 193-211.
- Holsbeke, Mireille (ed), 1996. Introduction. In, Etnografisch Museum Antwerp, *The object as mediator: on the transcendental meaning of art in the traditional cultures*, p. 11-20.
- Jordanova, Ludmilla, 1989. Objects of knowledge: a historical perspective on Museums, In Vergo, Peter (ed). *The New Museology*. London/UK, Reaktion Books Ltd, p. 22-40.
- Loureiro, Maria Lucia de N. M , abril/2007. Fragmentos, modelos, imagens: processos de musealização nos domínios da ciência. *DataGramaZero* – Revista de Ciência da Informação, v8, n.2, artigo 1. Disponível em [http://dgz.org.br/abr07/F\\_I\\_art.htm](http://dgz.org.br/abr07/F_I_art.htm). Acesso em 12 jul., 2010.
- Mauss, M, 2001. *Ensaio Sobre a Dádiva*. Lisboa/Portugal, Edições 70.
- Pattison, Stephen, 2007. *Seeing things: deepening relations with visual artefacts*. London/UK, SCM Press.
- Pearce, Susan M., 2005. Objects as meaning; or narrating the past. In \_\_\_\_\_. (ed), *Interpreting objects and collections*. London/UK, Routledge, p. 19-29.

Silverstone, R, 1992. The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces, In Durant, J. (ed). *Museums and the public understanding of science*. London/UK, Science Museum, 34-42.

Scarano, Julita, 2004. *Ex-votos pintados em madeira: séculos XVIII e XIX*. São Paulo/Brasil, EDUSP.

Souza, Bianca G, 2009. *O santo é brasileiro: história, memória, fé e mediação no estudo de santo Antonio de Sant'Anna Galvão*. (Tese de Doutorado). São Paulo/Brasil, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História.

Walsh, Kevin, 1992. *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world*. London, NY, Routledge. p. 94-115.



## O ESPAÇO COPPE *MIGUEL DE SIMONI* NA DISCUSSÃO ENTRE MUSEUS E CENTROS DE CIÊNCIA.

Michele de Lima Gonçalves

UNIRIO – Brasil

Moema de Rezende Vergara

MAST – Brasil

### Resumo

O presente artigo apresenta o Espaço COPPE *Miguel de Simoni*, um centro universitário de ciência, localizado no Rio de Janeiro, que tem como foco a divulgação da ciência a partir da exposição de objetos tecnológicos desenvolvidos no Instituto *Alberto Luiz Coimbra de Pós-graduação Pesquisa de Engenharias – COPPE*, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Para tanto, almejamos situar esta instituição frente às discussões a respeito do conceito de Museu, por ainda observarmos resistências aos centros de ciência no campo da museologia. Ao entender os centros de ciência como tributários dos museus de ciência e técnica, nosso objetivo neste trabalho é analisar estas instituições como representantes de uma dinâmica relação do museu com a sociedade, que muitas vezes ultrapassa os trâmites museológicos, mas que definitivamente está inserida no campo de estudo da museologia, já que as práticas destas instituições evidenciam aspectos da conservação e da divulgação de conhecimentos científicos para a sociedade, ou seja, atualmente estes espaços efetivamente comportam a função social dos museus.

**Palavras-chave:** Centros de ciências. Divulgação. Museologia.

## EL ESPACIO COPPE *MIGUEL DE SIMONI* EN LA DISCUSIÓN ENTRE MUSEOS Y CENTROS DE CIENCIA

### Resumen

Este artículo presenta al Espacio COPPE *Miguel de Simoni*, centro universitario de ciencia ubicado en la ciudad de Rio de Janeiro. Su objetivo es la divulgación de la ciencia a partir de la exposición de objetos tecnológicos desarrollados en el Instituto *Alberto Luiz Coimbra de posgrado e investigación de las ingenierías – COPPE*, perteneciente a la Universidad Federal de Río de Janeiro- UFRJ. Nuestro objetivo es incluir a esta institución en las discusiones sobre el concepto de Museo, dado que desde el campo de la museología observamos cierta resistencia hacia los centros de ciencia. Al definirlos como tributarios de los museos de ciencia y técnica, nuestro propósito es analizar su calidad de representantes de la relación dinámica existente entre museo y sociedad. Aunque definitivamente inserta en el campo de estudio de la museología, muchas veces esta relación trasciende las vías museológicas. Es evidente que las prácticas realizadas en los centros de ciencia evidencian aspectos característicos de la conservación y la divulgación de los conocimientos científicos. Por lo tanto, puede decirse que estos espacios traen aparejada la función social de museos.

**Palabras clave:** Centros de ciencia. Divulgación. Museología

## THE COPPE SPACE *MIGUEL DE SIMONI* IN THE DISCUSSION AMONG MUSEUMS AND SCIENCE CENTRES

### Abstract

This article seeks to introduce the *COPPE Space Miguel de Simoni*, a University Science Centre located in Rio de Janeiro. Its aim is the dissemination of science based on the exhibition of technological objects developed in the COPPE Institute *Alberto Luiz Coimbra de Pós-graduação, Pesquisa de Engenharias*, from the Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ. As there is still reluctance in the field of museology towards science centres, our purpose is to include the *COPPE Space* in the museum concept discussions. Considering these spaces as tributaries of science and technology museums, we analyze them as representatives of the dynamics between museums and society. Though this relationship very often transcends museological management, it is definitely part of the museum studies. Besides, their practices often show different aspects of conservation and dissemination of scientific knowledge among society and we could say that these places have at present the social function of museums.

**Key words:** Science Centres. Dissemination. Museology

# O ESPAÇO COPPE *MIGUEL DE SIMONI* NA DISCUSSÃO ENTRE MUSEUS E CENTROS DE CIÊNCIA.

Michele de Lima Gonçalves

Uni-Rio – Brasil

Moema de Rezende Vergara

MAST – Brasil

## Introdução

As crescentes políticas de investimento na divulgação científica, tanto dos grupos privados, como das instituições públicas, que privilegiam a relação da cultura científica com um corpo social mais amplo, estão cada vez mais instituídas na sociedade brasileira. Para tanto, destacamos os museus e centros de ciência como instituições protagonistas no desenvolvimento de um diálogo entre a ciência e o público. Assim, ao entender a ciência como cultura e a exposição como um discurso, este artigo problematiza o Espaço COPPE *Miguel de Simoni*, um espaço de divulgação da ciência situado na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Assim, pretendemos a partir de um estudo de caso reafirmar as sólidas relações existentes entre a museologia e os chamados centros de ciências, que de acordo com a definição do ICOM (Internacional Council of Museums) estão englobados no conceito de “museu”, como se afirma no texto a seguir:

Para além das instituições designadas como "Museus", se considerarão incluídas nesta definição: Os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos; (...) Os **centros de ciência e planetários**; (...) **Qualquer outra instituição que reúna, algumas ou todas as características do museu**, ou que ofereça aos museus e aos profissionais de museus os meios para realizar pesquisas nos campos da Museologia, da Educação ou da Formação. [grifo nosso] <sup>1</sup>

No Brasil, para efeito legal, os museus e centros de ciência também são consideradas instituições símeles, sendo ambas respaldadas por políticas públicas culturais. Dessa forma, os dois órgãos federais que desenvolvem medidas em prol da valorização e difusão da cultura científica no país são o Ministério da Educação – MinC, responsável pela criação da Política Nacional de Museus, ação estabelecida para mapear e promover a valorização do patrimônio cultural brasileiro, a partir de uma atuação em rede, visando o fortalecimento da área museológica no país, e o Ministério de Ciência e Tecnologia – MCT, órgão que vem impulsionando a área da divulgação da ciência e da tecnologia no país via editais de difusão e de popularização da cultura científica na sociedade brasileira.

Ao sublinhar tais ações públicas de incremento da área da museologia e da divulgação científica, estamos sinalizando a existência de um processo

<sup>1</sup> Definição na página do ICOM. Disponível em <[http://icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://icom.museum/hist_def_eng.html)> Acesso em agosto de 2010.

político em curso, que vem posicionando a ciência como um valor cultural importante para a sociedade, refletindo também no grande aumento, nas últimas décadas, de espaços que exploram o tema da ciência e da tecnologia no país. Diante desta constatação entendemos os museus como instituições político-sociais dinâmicas, que exerceram, ao longo de sua trajetória histórica, diferentes funções e demandas de variados grupos de interesse, assim o museu deve ser visto como uma instituição que:

(...) influencia ou orienta rumos, concepções, ações e políticas. No museu, os embates ganham sentido e dramaticidade. Eles dependem – crescentemente – de dispositivos tecnológicos e informacionais para a legitimidade de seu discurso que configura o esforço estratégico em garantir uma nova e vital modalidade de construção de hegemonia cultural e social. Tais propósitos são estruturados e estruturador das relações que envolvem o Estado; os interesses de grupo e a subjetividade. O museu pretende a legitimidade científica e discursiva. Ele é na expressão bourdiana, campo de lutas sociais e simbólicas (MORAES, 2006, p.106).

Isso posto, nosso artigo pretende refletir, do ponto de vista da museologia, sobre a experiência do Espaço COPPE *Miguel de Simoni* - um espaço de ciência universitário, com uma exposição concentrada na relação entre objetos tecnocientíficos e a sociedade, com um enfoque na apresentação de objetos tecnológicos atuais, e em desenvolvimento nos laboratórios do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-graduação e Pesquisa de Engenharia – COPPE<sup>2</sup>. Desta forma, este espaço tem como diferencial significativo o fato de trabalhar com um acervo<sup>3</sup> em formação, um acervo que está sendo constituído, e se pretende uma realidade presente no nosso cotidiano.

Em outras palavras, o Espaço COPPE Miguel de Simoni trabalha com representações, imagens da ciência que são incorporadas em um discurso expositivo, que tem como objetivo, em primeira instância, comunicar, demonstrar e instruir seu público com aspectos da ciência e da tecnologia relevantes para a instituição. Contudo, a criação de tais discursos expositivos está sempre permeada de intencionalidades entre os diferentes grupos de interesses que buscam validar e promover sentidos e imagens da ciência, provando assim o que chamaremos de “instantâneos da ciência” – um imbricado de conceitos científicos e valores sociais que se fundem e se confundem na abordagem expositiva.

Dessa forma, apontamos também para a importância de uma análise crítica que ultrapasse a história institucional de tais espaços e colabore de fato para desvelar os discursos institucionais e os chamados “não-ditos” do discurso

<sup>2</sup> Instituição criada em 1963 é hoje reconhecida como um dos principais centros de pesquisas em engenharia da América Latina, contando atualmente com complexo de laboratórios, composto por 116 unidades na área de engenharia e com uma ativa produção científica.

<sup>3</sup> O Espaço COPPE possui um acervo não instituído, uma coleção de objetos sem nenhuma documentação oficial, característica apontada por alguns autores (CURY, 2001; LOUREIRO, 2000.) como fator diferenciador entre museus e centros de ciência.

expositivo, demonstrando assim o valor da reflexão histórica, especialmente no que tange os espaços de ciência e da tecnologia, no campo da museologia brasileira.

### **O Espaço COPPE *Miguel de Simoni* e sua relação com a Museologia**

Nosso objeto de pesquisa, o hoje chamado Espaço COPPE Miguel de Simoni, já teve outro nome, no momento da sua criação, em 1996, foi batizado como Museu de Tecnologia da COPPE – MUTEK. Assim, o fato de esta instituição ter modificado seu nome, de museu para espaço, pouco tempo depois da sua criação gera a primeira grande questão deste trabalho. Essa mudança aparentemente simples pode ter causas diversas, mas geram uma pergunta: o Espaço COPPE é um museu de ciência? Essa resposta é um elemento necessário para estabelecermos a relação do Espaço COPPE com as reflexões do campo da museologia.

Para tanto se torna importante apresentar algumas nuances deste espaço de divulgação da ciência. O Espaço COPPE é uma instituição relativamente recente, surgiu oficialmente em 1996 a partir da portaria do diretor da COPPE/UFRJ<sup>4</sup>, Segen Farid Estefem, como um projeto experimental com o nome de Museu de Tecnologia da COPPE – MUTEK, coordenado pelo professor Roberto Cintra Martins, do programa de Engenharia de Produção. A partir de 1999, este projeto passou a ter apoio da Fundação VITAE para a elaboração de cursos de formação continuada de professores e alunos do ensino médio. Mais tarde, este financiamento se expandiu para um plano de implantação de uma exposição permanente, inaugurada em 2002, por Roberto Bartholo<sup>5</sup> com o nome: *Espaço COPPE Miguel de Simoni Tecnologia e Desenvolvimento Humano*.

A Exposição Permanente se encontra ao longo do corredor do bloco I do Centro de Tecnologia com área total de 2000m<sup>2</sup>. Neste espaço, encontramos doze nichos que seguem seis eixos temáticos: 1- Mecanismos e Organismos; 2- Sociedade e Meio Ambiente; 3- Informação e Conhecimento; 4- Trabalho, Serviços e Entretenimento; 5- Matéria e Energia; 6- Mundo Virtual – Matéria e Energia. Além disso, estão expostos também vários painéis que relacionam tais segmentos apresentando também maiores informações sobre os mesmos.

Segundo Van-Praët as exposições temáticas surgem no século XIX, período no qual começam a sistematizar a dissociação entre os objetos de coleções científicas e objetos para exposição pública. Os espaços dos museus se tornam lugares de seleção de objetos para exposição, que cada

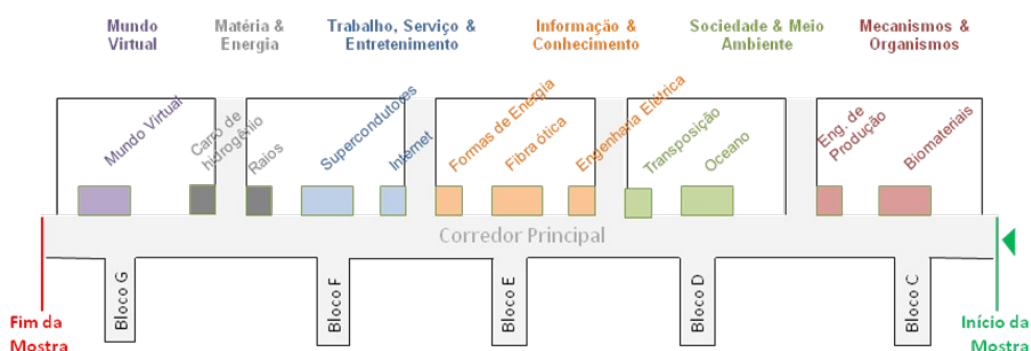
<sup>4</sup> Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-graduação e Pesquisa de Engenharia/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Segen Farid Estefem.

<sup>5</sup> Doutor em Engenharia de Produção pela Universitat Erlangen-Nurnberg (Friedrich-Alexander), mestre em Engenharia de Produção pelo Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós Graduação e Pesquisa de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (COPPE/UFRJ) e graduado em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fundou e coordena o Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social desde 1996.

vez mais irão *manifestar, ao mesmo tempo, vontade didática e desenvolvimento de teorias sintéticas em numerosas ciências, até então descritivas e classificatórias* (VAN-PRAËT, 1987, p.4). Dessa forma, o discurso narrativo pode ser visto como um lugar eminentemente político, que se transforma a partir de suas intencionalidades, como ressalta este mesmo autor em fragmento a diante:

se a forma das exposições é o reflexo da evolução das idéias científicas, a criação dos museus salienta, pelos menos desde o século XIX, fenômenos socioculturais mais globais. Assim, a dinâmica das criações e renovações de museus científicos não é um fenômeno contínuo. Pelo contrário, períodos de recessão e períodos ativos se alternam a dois séculos em conformidade com as políticas de educação anunciadas pelo Estado (VAN-PRAËT, 1987, p.5). [tradução nossa]

Diante do exposto, encontra-se na figura a seguir, a visualização da planta da exposição permanente do Espaço COPPE *Miguel de Simoni*, com suas divisões temáticas e o nome de cada nicho:



**Figura 1 – Planta do espaço ocupado pela Exposição Permanente do Espaço COPPE no Centro de Tecnologia.**

O primeiro destaque que este espaço apresenta como diferencial significativo é o fato de estar no meio de um espaço ocupado pela graduação, pós-graduação e laboratórios utilizados para a formação dos alunos da UFRJ. A capilaridade deste espaço de educação não-formal<sup>6</sup>, que se encontra próximo às salas de aula de uma graduação, é uma especificidade desta instituição que possibilita ao visitante a oportunidade de observar o espaço de ensino da universidade, ambientalizando-se com a mesma.

Esta informação é importante, pois ressalta uma característica atual da universidade brasileira que vem aumentando sua relação com a sociedade, de acordo com Maria das Graças Ribeiro, a extensão universitária no país esta possibilitando uma relação mais próxima com a comunidade e estabelecendo redes de intercambio de saberes e trocas de experiências, como no caso dos:

<sup>6</sup> Entende-se por educação não-formal as atividades organizadas, sistematizadas, e realizadas fora do sistema educacional oficial (TRILLA, 2008, p.31).

museus universitários, que embora apresentem aspectos semelhantes, detêm características que os diferenciam dos demais, inserindo-se em um contexto transmuseal. A *produção de conhecimento* pelos museus universitários, que além da difusão, permitem evidenciar o processo de construção do saber, a formação profissional, refletida na interdisciplinaridade estrutural e funcional e a reflexão crítica, o debate e as ações que promovem e/ou levam a compreensão das mudanças socioculturais da sociedade contemporânea são alguns diferenciais que por sua vez, aumentam sua responsabilidade social, reforçando o seu papel perante as universidades e a sociedade, ao mesmo tempo em que os tornam co-responsáveis pelo desenvolvimento cultural, científico e tecnológico de que o Brasil tanto precisa quanto vem se empenhando em implantar (RIBEIRO, 2007, p.22).

Neste sentido, se faz importante também observar o público-alvo do Espaço COPPE, que é basicamente composto por estudantes do ensino básico e médio. Segundo a coordenadora da instituição no período de 2007 a 2009, Arminda Campos e Roberto Bartholo, hoje, atual coordenador do projeto:

A Mostra Inaugural recebeu de agosto de 2002 a setembro de 2003, 3200 alunos e 197 professores, de 75 escolas públicas e privadas, de Ensino Médio e Fundamental, da região metropolitana do Rio de Janeiro. De outubro de 2005 a dezembro de 2008, a Exposição Permanente recebeu visitas de cerca de 4.000 estudantes, de escolas em sua grande maioria da rede pública da região metropolitana do Rio de Janeiro, acompanhados por cerca de 200 professores. É importante destacar que, em sua grande maioria, os visitantes estão vinculados a escolas das redes públicas das regiões norte e oeste da cidade do Rio de Janeiro e de cidades da Baixada Fluminense, áreas com muito menos instituições como museus e centros culturais e científicos do que o centro ou a zona sul do município carioca (BARTHOLO, CAMPOS, 2009, sem paginação).<sup>7</sup>

Como diferencial importante do Espaço COPPE na relação com o seu público, citamos a oferta do transporte (ônibus da UFRJ) às escolas públicas e um lanche para os visitantes. A locomoção é oferecida em uma parceria formada entre o Espaço COPPE e a prefeitura da UFRJ, que disponibiliza os ônibus da universidade, nos dias programados. Os recursos para o lanche oferecido provêm do orçamento aprovado semestralmente pela direção da COPPE, que disponibiliza também os recursos necessários para a manutenção do Espaço COPPE.

Em relação ao espaço expositivo, as visitas mediadas sempre ocorrem as terças e quartas-feiras com agendamento prévio no horário da tarde (de 14 horas às 17 horas), sendo esta a única forma de visitação, já que seus nichos se encontram fechados o restante do período, é importante enfatizar que as

<sup>7</sup> Texto encontrado na íntegra na *Revista Virtual de Gestão de Iniciativas Sociais*. Disponível em: <<http://www.ltds.ufrj.br/gis/>>. Acesso em 23 de maio de 2010



visitas sempre são mediadas, não havendo a possibilidade de o grupo observar um nicho sem a supervisão de um monitor. No geral, cada monitor é treinado para ser o responsável pela apresentação de no máximo três nichos do circuito expositivo. O treinamento da parte técnica é da responsabilidade dos laboratórios ou do funcionário Leandro Nunes<sup>8</sup>. No entanto, o estabelecimento da relação do tema com o visitante é feito exclusivamente pelo monitor, ancorado na sua formação específica. O grupo dos monitores, em geral, é composto de forma interdisciplinar e dependendo da coordenação o grupo se torna mais ou menos heterogêneo. De qualquer forma, este fator demonstra a preocupação dos organizadores do Espaço COPPE, ao longo da sua existência, pela formação de uma equipe multidisciplinar. Atualmente a exposição conta com a ajuda de seis monitores, sendo três de Física, um de Serviço Social e um de Letras, todos os graduandos da UFRJ e bolsistas de extensão da universidade.

No discurso dos monitores observamos uma tentativa de unir aspectos conceituais, valores sociais e principalmente um empenho em produzir um discurso institucional que aponta a COPPE como espaço de inovação e construção de produtos tecnocientíficos para o “desenvolvimento do homem e da sociedade”. Tal característica discursiva ressalta a necessidade institucional de se legitimar e validar um tipo de saber perante a sociedade, característica própria dos museus, como nos lembra a museóloga portuguesa Ana Delicado, na citação a seguir:

Os museus são uma das faces públicas da ciência, construindo e difundindo uma determinada representação que se pretende tenha efeito sobre a audiência/sociedade. (...) Os museus refletem também o funcionamento do campo científico, os processos de construção de conhecimento, as estratégias e relações de força entre os participantes, a validação e transmissão de informação. (...) a constituição de museus científicos é o produto de fenômenos, acontecimentos, relações de trocas que se passam não só no campo científico, mas também em outros campos sociais (políticos, econômicos, cultural educativo, etc.), cruzando uma dimensão discursiva (as intenções e objetivos dos agentes criadores, a formalização legal) e uma dimensão prática (como funciona realmente), uma relação diacrônica (evolução ao longo dos tempos, do momento de criação a atualidade, transformações por que passa) e uma dimensão sincrônica (no momento presente, qual o seu estado, que atividades desenvolvem que recursos mobilizam que constrangimentos enfrentam). Tem ainda uma dimensão representacional: a construção e difusão de uma determinada imagem da ciência, dos cientistas e do conhecimento e das práticas científicas (DELICADO, 2009, p.16).

Já sobre a sua organização expositiva, o Espaço COPPE apresenta também uma prerrogativa comunicativa centrada em modelos e experimentos que abordam a física clássica, característica consonante com a descrição dos chamados “centros de ciência”. Para Bruno Jacomy, a característica

---

<sup>8</sup> Leandro Nunes: graduado em física, monitor mais antigo da instituição, entrou na mostra inaugural de 2002, e que tem hoje o cargo de organizador da exposição. (informação obtida em entrevista).

comunicativa deste modelo de museu emergente na chamada *era da imaterialidade*. Para este autor a mudança histórico-científica do início do século XX, que desloca os saberes técnicos mecânicos, para campo do intangível, é o grande fator responsável pela emergência dos centros de ciência, conforme evidenciamos no trecho a seguir:

Atualmente, na era da “caixa-preta”, para entender “como funciona” já não basta um simples modelo operado por manivela. Tornou-se necessário explicar o que há por dentro, a circulação de fluidos, os elétrons... tudo isso é mais difícil de se demonstrar em um museu. O problema hoje se coloca com a informática, eletrônica, nanotecnologia ou tecnologia nuclear. O status do objeto muda inevitavelmente quando sua técnica é desmaterializada. O funcionamento de uma caixa de marchas (de automóvel) deve ceder lugar ao esquema da concepção do receptor de rádio ou do computador, introduzindo técnicos e visitantes na era virtual muito antes do desenvolvimento da *web* (JACOMY, 2007, 19).

Neste sentido, entendemos o Espaço COPPE como uma instituição que se aproxima muito do modelo dos centros de ciência na sua abordagem expositiva, por se utilizar da primazia comunicacional e por buscar na sua exposição uma dinâmica de entretenimento. No entanto, esta instituição que vai completar 15 anos de existência no próximo ano é acima de tudo um produto do seu tempo que responde demandas sociais se utilizando das diversas tendências na sua abordagem expositiva.

Ao entender os centros de ciência como uma variante dos museus de ciência, conseguimos observar mais claramente a relação dinâmica e processual existente na criação e consolidação dos museus, e, portanto responder que o Espaço COPPE Miguel de Simoni é um museu de ciência do seu tempo.

Assim, vemos a emergência do modelo cunhado como centro de ciência como um fenômeno histórico e se origina dentro dos museus de ciência. Este termo ganha autonomia a partir da segunda metade do século XX, tendo como um dos motivos que para esta independência a crescente demanda de um público visitante interessado em instituições que promovam uma abordagem da ciência mais comunicativa, dessa forma, Maria Esther Valente ressalta que os novos museus:

são instalados e os antigos reorganizados a partir de padrões mais atuais. Vale ressaltar que o modelo *science center* foi apropriado, principalmente, a partir da década de 1980, por diferentes países de forma acelerada.(...) Criticado e adorado, [o centro de ciência] é um fenômeno registrado mundialmente de maneira vigorosa que não pode ser desprezado pelo debate no âmbito do campo museológico (VALENTE, 2008, p.66).

Para nós, a insurgência desse fenômeno, que inicialmente estava totalmente voltado para esfera comunicativa e se opunha aos tradicionais museus de ciência, muitas vezes até rejeitando a designação de museu, está, ao longo deste processo, se resignificado e em muitos casos adotando uma

relação menos hostil para com a política de acervos. A importância do surgimento dos centros de ciência deve ser antes de tudo entendida como um a nova roupagem no padrão comunicacional dos museus de ciência, assim, no discurso do “novo”, este modelo procurou se distanciar do velho e antiquado museu.

Este pode ser um dos fatores explicativos para a mudança de nome do nosso objeto de pesquisa, a denominação de museu possivelmente soou “estranho” para alguns, já que apresentavam um espaço cuja missão é “popularizar os resultados do avanço tecnológico e as discussões acerca de suas implicações para parcelas cada vez mais amplas e significativas dos diversos segmentos da sociedade”(EDER, 2003,p.35). Ontem o museu era visto como instituição de vanguarda, hoje, de maneira geral, os centros de ciência pretendem ser as instituições que apresentam o legado tecnológico, tanto os produtos, quanto os conceitos da ciência para a sociedade.

Todavia, em consonância com o ex-diretor do Museu de Lisboa, Bragança Gil, reafirmamos os centros de ciência como tributários dos museus de ciência e técnica, e apesar de observarmos “certas rupturas” na abordagem comunicativa destas instituições, em um processo histórico mais amplo não é difícil observar mais continuidades e trajetórias de uma mesma instituição social que vem se reinventando no tempo e no espaço.

Assim, este autor enfatiza o caráter cronológico na linha dos museus de ciência e técnica, na qual a primeira geração seria uma geração ligada à apresentação dos aspectos materiais, com uma exposição centrada na coleção. A segunda geração é a dos centros de ciência que apresentam uma exposição voltada para a relação comunicativa, essa geração se caracteriza por chamar atenção para a desfragmentação dos objetos na prática da museologia, e a terceira geração seria os *museus que formam uma síntese integral (não apenas superposição) dos modelos anteriores no qual se encontram permanentemente presente o elemento humano, como criador e utilizador da ciência e da tecnologia* (GIL, 1988, p. 132).

Longe de uma expectativa evolucionista, acreditamos que o autor pretende realçar uma trajetória sócio-histórica na configuração dos museus de ciência e técnica, mostrando que primeiramente houve um grande enfoque na coleção, em seguida uma ruptura com o modelo anterior e atualmente já existem instituições que equilibram bem as duas grandes demandas do museu: as funções comunicativas e a da conservação.

A coexistência dessas instituições em diferentes gerações é um fato na sociedade atual, assim, entendemos que a postura do Bragança Gil na apresentação de uma terceira geração pode ser visualizada como um chamado para uma maior atuação na área museológica refletindo e ultrapassando os resquícios, ainda hoje presente, da dicotomia entre instituições com ou sem acervo.

Portanto, um espaço para ser definido como museu não precisa necessariamente contemplar todas as suas atividades, podendo sim privilegiar a função comunicativa, ou em outras palavras, a função social da instituição. É claro que isso não exclui a possibilidade de que haja todas as outras funções, na verdade agrupar as funções expositivas de cada instituição será uma conquista para a área, já que, conforme ressalta Bragança Gil:

Parece óbvio que aquele conhecimento será obtido de modo mais produtivo e eficaz se juntar ambos os tipos de instituições, aproveitando de cada uma seus elementos positivos, harmonizando-os em um conjunto museológico coerente. Este é o novo tipo de museu de ciência que, como disse antes, me parece de longe, o mais útil. (GIL, 1997, p.132) [tradução nossa]

Este novo tipo de museu de ciência pode ser visto como uma utopia ou como um caminho a se percorrer, no qual a museologia brasileira deverá de rever conceitos e adotar uma postura de inclusão os novos modelos que também seriam altamente beneficiados com a incorporação dos instrumentais da museologia. Assim, um caminho possível para o aumento da existência de museus, chamados por Bragança Gil de terceira geração é eminentemente político. Na arena das negociações, a museologia é campo que mantém interfaces com diferentes áreas do conhecimento, tendo nesta característica um ponto estratégico para sua atuação, conforme afirma Nilson Moraes no fragmento a seguir:

Analisar a museologia como uma estrutura inter-campo significa deslocar o debate da dimensão disciplinar para a relação entre campos do conhecimento. O campo é formulador e implementador de estruturas que pretende objetivar relações e posições sociais a partir de lugares sociais específicos. Isto é, o campo é formado de estruturas objetivas que independem, para sua existência ou continuidade, de interesses e estratégias conjunturais. Estruturas objetivas, visto que o campo também ao produzir promove as condições de sua reprodução social. O campo social faz-se duradouro e permanente, mas capaz de mudar (MORAIS, 2006, p.109).

Mudanças sociais levam tempo e precisam ser impulsionadas, acreditamos que o país se encontra em um momento de consolidação da área museológica, para tanto, museólogos precisam alterar posturas e observar espaços que por sua dimensão histórica podem ser incorporados no conceito de museu. Alertamos para esta situação por entender que uma política pública “acolhedora” que vem aumentando os números dos museus no Brasil só deverá de fato ser assertiva e gerar transformações ao contar com o apoio do campo museológico brasileiro.

Ao pensar o Espaço COPPE frente ao contexto atual dos museus e centros de ciência do país, entendemos que a consolidação dos instrumentais da museologia neste espaço só poderá ser tornar uma realidade, na medida em que o campo da museologia se apresente em diálogo horizontal com o Espaço COPPE, buscando compartilhar experiências, incorporar o legado comunicativo deste espaço, apresentando também as vantagens do trabalho documental dos acervos.

## REFERÊNCIAS

BARTHOLO, Roberto; CAMPOS, Arminda. A experiência do Espaço COPPE Miguel de Simoni Tecnologia e Desenvolvimento Humano. In: *Revista Virtual de Gestão de Iniciativas Sociais*. Publicada em Março de 2009, p. 47-52.

BARTHOLO, Roberto; RIBEIRO, Heloisa Helena; EDER, Arthur Guilherme. ESPAÇO COPPE MIGUEL DE SIMONI TECNOLOGIA E DESENVOLVIMENTO HUMANO. In: GUIMARÃES, Vanessa Fernandes. SILVA, Gilson Antunes. *Workshop: Educação Museus e Centros de Ciência*. Rio de Janeiro: VITAE, 2003. p. 174-179.

DELICADO, Ana. *A musealização da Ciência em Portugal*. Museu de Ciência da Universidade de Lisboa: Julho, 2009.

GIL, Fernando Bragança. Museus de ciência: preparação do futuro, memória do passado. Colóquio Ciências: In: *Revista da Cultura Científica*, n 3, p. 72-89, out.1988.

\_\_\_\_\_, Fernando Bragança. Museums of Science or Science Centers: Two Opposite Realities? In: FERREIRA & RODRIGUES; *Museum of Science and Technology*. Lisboa: 1992. Fundação Oriente p.21-39.

JACOMY, Bruno. Instrumentos, Máquinas e aparatos interativos de ciência e tecnologia exibidos nos museus. In: VALENTE, Maria Esther Alvarez. *Museus de Ciência e Tecnologia: Interpretações e ações dirigidas ao público*. Rio de Janeiro: MAST, 2007

MORAES, Nilson Alves de. *Museu e Museologia: itinerários e enfrentamentos contemporâneos*. [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (28)]. Alta Gracia / Córdoba [Argentina]. October 5-11, 2006. Coord. Hildegard K. Vieregge / [Mónica Gorgas]. Munich: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; **ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35**. 2006. Org. and edited by Hildegard K. Vieregge, Monica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller, Martha Troncoso. Published on behalf of ICOFOM (ICOM/ International Committee for Museology) by Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers. Alta Gracia, Cordoba, 2006. p. 99-107.

RIBEIRO, Maria Graça. Universidades, museus e o desafio da educação, valorização e preservação do patrimônio científico-cultural brasileiro. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda. *Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, Minc/ IPHAN?DEMU, 2007.

TRILLA, Jaume; GHANEM, Elie; ARANTES, Valéria. *Educação formal e não-formal: pontos e contrapontos*. São Paulo: Summus, 2008. – (Coleção pontos e contrapontos).

VALENTE, Maria Esther Alvarez. *Museus de ciências e tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950-1970* / Maria Esther Alvarez Valente. -- Campinas, SP: [s.n.], 2009. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Geociências.

\_\_\_\_\_, Maria Esther Alvarez. A conquista do caráter público dos museus. In: Gouveia, G; Marandino, M; Leal, M.C. (Org.) *Educação e Museu: A construção social do caráter educativo dos Museus de Ciências*. 1 ed. Rio de Janeiro: Acess, 2003, v. s/n, p. 21-44.

VAN-PRAËT, Michael. *Culturas Científicas e Museus de História Natural na França*. Centro de Museologia, Museu Nacional de História Natural, França: 1987.

# MUSEOS, MULTICULTURALIDAD E INCLUSIÓN SOCIAL

Francisca Hernández Hernández

Universidad Complutense de Madrid - España

## Resumen

Durante mucho tiempo los museos han sido considerados como espacios reducidos en los que tenían lugar determinadas expresiones exclusivas y excluyentes de las manifestaciones artísticas de la humanidad. De hecho, los museos contaban con espacios muy limitados donde apenas podían albergarse algunas obras de artistas considerados por los especialistas como dignos de formar parte del acervo cultural de los pueblos. En consecuencia, se convertían en espacios altamente selectivos en los que solamente tenían entrada aquellas obras y aquellos autores previamente seleccionados, siguiendo criterios artísticos, políticos o económicos concretos. Afortunadamente, hoy experimentamos una nueva realidad en la que el conocimiento se ha universalizado y cualquiera tiene la posibilidad de alcanzarlo y de manifestarlo a través de la expresión de su propia creatividad artística. El arte ha dejado de ser patrimonio de unos pocos privilegiados y ha entrado a formar parte de la vida de cada persona que se siente, no un mero espectador pasivo, sino radicalmente activo y participativo, protagonista de su propia historia. Alejados de visiones obsoletas por impropias e inadecuadas en un mundo globalizado, multicultural y poliédrico, los museos del siglo XXI han de apostar por un talante abierto, dialógico, interdisciplinar, universalista e inclusivo. Porque el fin principal de los museos no son las colecciones sino las personas, consideradas protagonistas de su propia historia y de su propia cultura, quienes están llamadas no sólo a reproducirlas sino también y, sobre todo, a reinterpretarlas y transformarlas. Ante una sociedad en la que la exclusión social aparece como un rasgo estructural, los museos han de optar por favorecer la creación de una sociedad del bienestar, fundamentada en su capacidad inclusiva, donde no existan barreras de ningún tipo y donde a la cultura no se le imponga ninguna clase de fronteras sociales, ideológicas o raciales. Aceptar y alentar la universalidad ha de suponer un abrirse al diálogo entre culturas a través de un proceso de construcción de significados y pensamientos compartidos, a partir de la convicción de que es necesario que se respeten las diferencias.

**Palabras clave:** Museos inclusivos. Exclusión social. Exposiciones exclusivas y excluyentes. Multiculturalidad. Educación intercultural.

## MUSEUS, MULTICULTURALIDADE E INCLUSÃO SOCIAL

### Resumo

Durante muito tempo os museus foram considerados espaços reduzidos, nos quais se desenvolviam determinadas expressões, exclusivas e excludentes das manifestações artísticas da humanidade. De fato, os museus contavam com espaços muito limitados onde apenas se podia guardar algumas obras de artistas, considerados pelos especialistas como dignos de fazer parte do acervo cultural dos povos. Em conseqüência, convertiam-se em espaços altamente seletivos, onde apenas tinham entrada as obras e autores previamente selecionados, segundo critérios artísticos, políticos ou econômicos concretos. Felizmente, hoje experimentamos uma nova realidade, onde o conhecimento se universalizou e qualquer indivíduo tem a possibilidade de alcançá-lo e manifestá-lo através da expressão de sua própria criatividade artística. A arte deixou de ser patrimônio de uns poucos privilegiados e agora faz parte da vida de cada indivíduo, que se sente não mero espectador passivo, mas radicalmente ativo e participativo, protagonista de sua própria história. Afastados de visões obsoletas, por impróprias e inadequadas a um mundo globalizado, multicultural e poliédrico, os museus do século 21 devem apostar num partido aberto, dialógico, interdisciplinar, universalista e inclusivo. Porque o fim maior dos museus não são as coleções, mas as pessoas, consideradas protagonistas de sua própria história e de sua própria cultura - e chamadas não apenas a reproduzi-las mas também, e sobretudo, a reinterpretá-las e transformá-las. Diante de uma sociedade em que a exclusão social aparece como um rasgo estrutural, os museus devem optar por favorecer a criação de uma sociedade do bem-estar, fundamentada em sua capacidade inclusiva, onde não existam barreiras de nenhum tipo e onde não se imponha à cultura nenhum tipo de fronteira social, ideológica ou racial. Aceitar e sustentar a universalidade supõe abrir-se ao diálogo entre culturas, através de um processo de construção de significados e pensamentos compartilhados, que parte da convicção de que é necessário que se respeitem as diferenças.

**Palavras-chave:** Museus inclusivos. Exclusão social. Exposições exclusivas e excludentes. Multiculturalidade. Educação intercultural.



## MUSEUMS, MULTICULTURALISM AND SOCIAL INCLUSION

### Abstract

For a long time, museums have been regarded as confined spaces in which were held certain exclusive and excluding artistic expressions of mankind. In fact, museums had limited areas where they could hardly shelter some works of artists considered worthy of becoming part of the cultural heritage of mankind. Therefore, they became highly selective spaces in which only were accepted those authors who had previously been selected according to artistic, political or economic criteria. Fortunately, today we experience a new reality in which knowledge has become universal and where everyone has the ability to achieve and express his artistic creativity. Art is no longer for a few privileged people: it became part of everybody's life, and each person is not only a passive observer, but an active and participative protagonist of its own history. Leaving aside obsolete visions which are already inappropriate for a global multicultural and multifaceted world, the XXI century museums have to gamble for an open-minded, dialogical, interdisciplinary, universal and inclusive mood, as the aims of museums are not the collections per se, but the individuals as agents of their own history and culture, who are called not only to reproducing, but also and above all, to reinterpreting and transforming. Facing a society in which social exclusion occurs as a structural feature, museums have to opt for encouraging the creation of a welfare society based on its inclusive ability, without social, ideological or racial barriers; a society where culture is not imposed...Accepting and encouraging universality supposes an open dialogue between cultures, carried out through a process of constructing meanings and sharing thoughts, as from the conviction that diversity must be respected.

**Key words:** Inclusive museums. Social exclusion. Exclusive and excluding exhibits. Multiculturalism. Intercultural education.

# MUSEOS, MULTICULTURALIDAD E INCLUSIÓN SOCIAL

Francisca Hernández Hernández  
Universidad Complutense de Madrid - España<sup>1</sup>

## 1. Los museos ante el fenómeno de la multiculturalidad

A poco que analicemos nuestra realidad social constatamos que nos estamos moviendo dentro de una sociedad multicultural globalizada en la que ya no hay lugar para una cultura uniforme y estática, sino que hemos de acostumbrarnos a vivir dentro de un mundo donde coexisten diferentes culturas y formas de pensar, que son el resultado de un intercambio continuo de ideas, pensamientos y comportamientos. Ahora bien, este fenómeno de la multiculturalidad, si bien nos ofrece nuevas posibilidades de enriquecimiento mutuo, no está exento también de posibles problemas y conflictos que pueden surgir entre los diferentes pueblos. La realidad multicultural de nuestra sociedad se enfrenta, según Bartolomé (2004), a tres situaciones conflictivas: la desigualdad como consecuencia de percibir la diferencia cultural como deficiencia y no como posibilidad de enriquecimiento; la exclusión al no contar con un estatus legal de ciudadanos, y la violencia como condición de estas situaciones estructurales. Por esa razón, los museos están llamados a valorar y favorecer la diversidad cultural como un elemento esencial para la sociedad en la que se han de tener en cuenta valores tan importantes como el diálogo y la aceptación de los demás basados en el pluralismo, la diferencia, la competencia y la creatividad. Solamente desde ellos pueden darse el encuentro, los intercambios y la reflexión comunitaria.

No hemos de olvidar que nos movemos en un mundo donde las fronteras ya no se nos presentan de forma clara y precisa porque el conocimiento se ha globalizado y surgen por doquier singularidades y particularismos que nos dicen de la existencia de una cultura plural, dinámica y no monolítica, que ha dado paso a un legado histórico y social que hemos de preservar, conservar y ofrecer a las generaciones futuras. Si durante el siglo XIX se pensaba que había unas culturas superiores a otras, y que la cultura occidental debía ser considerada como el modelo al que todas las demás debían seguir, si deseaban alcanzar el grado de civilización logrado por aquella, hoy las nuevas corrientes antropológicas y arqueológicas ponen de manifiesto que el imperialismo colonial occidental no deja de ser un mito construido por el iluminismo y el romanticismo que pusieron su énfasis en la importancia del etnocentrismo y eurocentrismo. Y los museos extendieron dicho mito en la creencia de que el mundo occidental era superior a cualquier otro (Merriman, 2000). Nada más lejos de la realidad porque, en todo caso, si Gran Bretaña enarboló la bandera del Museo Británico como el ideal de la cultura occidental, lo hizo porque en ese momento detentaba el poder tecnológico en Europa.

---

<sup>1</sup> E-mail: [francisc@ghis.ucm.es](mailto:francisc@ghis.ucm.es)

Sin embargo, hoy la multiculturalidad se nos manifiesta en la existencia de otras personas que son iguales a nosotros, pero que también se muestran diferentes en sus formas y estilos de vida. Y en la aceptación de esa realidad reside la clave de lo que ha de constituir la ética de nuestro tiempo: reconocer la dignidad de la persona del otro en su diferencia. No como hicieron los países europeos en el siglo XIX, contraponiendo el otro al “yo occidental” en un intento de asimilarlo y hacerle perder su identidad, sino como un proceso de aceptación de la diversidad y de la diferencia como una realidad plural y complementaria. Pero, para que esto pueda darse, es preciso que las distintas comunidades estén dispuestas a conocerse a través de intercambios que permitan recuperar la confianza mutua. Si pretendemos que exista un conocimiento y una comprensión entre las diferentes culturas, hemos de ser capaces de organizar las exposiciones, mediante una narrativa objetiva, que nos aproxime a aquellas historias y realidades que no conocemos y que, en consecuencia, a veces han contribuido a que se dieran auténticos conflictos culturales entre los pueblos. Los malentendidos y las incomprensiones suelen darse cuando no somos capaces de escuchar al otro que, en su diferencia, nos está manifestando la posibilidad de enriquecernos con sus aportaciones. Es evidente que, sin la comprensión del otro y la valoración de su dignidad, será muy difícil que estemos dispuestos a aceptarlo y respetarlo, asumiendo sus múltiples lenguajes y realidades que nos interpelan e interrogan.

Eso significa que los museos han de superar la tentación de caer en la representación de imágenes míticas y, por tanto, no verídicas del pasado, en un intento de deslegitimar aquellas formas de pensar que supusieron la exclusión de otras maneras de concebir la vida y de manifestar los sentimientos. El discurso museológico no puede seguir siendo unívoco y monolítico, sino plural y multicultural porque las diferentes culturas nos ofrecen historias diversas que es necesario escuchar, entender e interpretar de manera crítica, convencidos de que no existen historias totalmente cerradas en las que no quepa la menor posibilidad de reinterpretación. Los museos no están para dar certezas absolutas, sino para ofrecer datos objetivos que puedan ser analizados y estudiados de manera crítica. Si aceptamos el fenómeno de la multiculturalidad, no nos queda otro remedio que asumir que el discurso museológico ha de verse enriquecido con la presencia de diferentes actores y factores, con el propósito de “desmitificar el carácter monolítico de la historia” (Brichetti, 2009:20). En consecuencia, el museo multicultural ha de ser un espacio donde puedan oírse las voces de todos los grupos sociales y, en especial, de los excluidos, marginados, explotados y desplazados por diferentes motivos. Así se conseguirá establecer espacios capaces de generar vínculos comunitarios e identitarios donde se pueda mantener viva la memoria de una comunidad o de un pueblo concreto. Porque no hemos de olvidar que, cada vez más, las diferentes comunidades locales tratan de elaborar y de dar a conocer sus historias particulares, evitando que puedan diluirse dentro del ámbito global. Para ello, tienen en cuenta el patrimonio inmaterial y aquellos elementos que mejor expresan su identidad y les diferencia respecto a otros lugares o comunidades que pueden estar más o menos próximas.

La multiculturalidad no puede entenderse sino como un concepto dinámico de la cultura que implica la asunción y difusión de la vida entendida en todas sus dimensiones: artísticas, lingüísticas, jurídicas, religiosas, sociales

identitarias y políticas. Frente a la agresión económica y cultural que la globalización neoliberal ha infringido a algunos pueblos marginados, han aparecido reivindicaciones de autonomía y de interculturalidad que pretenden conseguir el respeto mutuo dentro del reconocimiento de las diferencias. Se acabaron las pretensiones de colonización política, económica, cultural y religiosa. Por eso los museos han de fomentar en sus discursos museográficos el respeto real de la diversidad nacional, étnica, religiosa, cultural e histórica, en un intento de contribuir a la reivindicación de la propia identidad, evitando caer en manipulaciones interesadas que sólo pretenden el desmembramiento de las formas estatales de organización de la sociedad. Todos tenemos el derecho a hablar, escuchar y a aceptar la diferencia sirviéndonos del diálogo entendido como un proceso en el que se pretenden establecer relaciones donde se aceptan las diferencias sin tratar de convencer a los demás de que nuestras ideas son las mejores.

Esto es tan necesario en los países americanos, asiáticos y africanos, como en los europeos porque en todos ellos contemplamos cómo se dan elementos importantes de otras identidades distintas a las propias. ¿Cómo negar hoy que la cultura islámica forma parte integrante de la identidad europea por mucho que les pese a algunos? ¿Qué hacer ante esa realidad?, ¿ignorarla?, ¿rechazarla? o ¿asumirla de manera positiva y constructiva, en un intento de acercar posturas y facilitar el encuentro y el conocimiento mutuos? Como ejemplo, ahí tenemos el museo virtual de arte islámico mediterráneo creado en Londres que pretende demostrar que la cultura islámica forma parte integrante de la identidad europea.

## **2. Los museos y la educación intercultural**

Nuestra sociedad es, sin duda alguna, multicultural y está experimentando profundas y complejas transformaciones que nos están indicando la conveniencia de fomentar dinámicas inclusivas en los procesos de socialización y de convivencia como uno de los desafíos educativos más importantes de nuestro tiempo (Folgueiras Bertomeu, Massot Lafón, Sabariego Puig, 2008). Hemos de desechar de nuestro imaginario colectivo la asociación de la migración a la pobreza como pertenencia a una clase social, que conlleva al rechazo, y asociarla más bien a la procedencia cultural de las personas. Si queremos que el programa educativo de nuestras sociedades sea efectivo, tendremos que esforzarnos por desarrollar las competencias interculturales que favorezcan la comunicación, el diálogo, la aceptación y el reconocimiento mutuo. Sólo así estaremos contribuyendo a la creación de un proyecto de convivencia social en el que el eje principal alrededor del cual ha de girar toda la actividad sea un concepto más inclusivo del ser ciudadano dentro de nuestras sociedades multiculturales.

Las transformaciones que está experimentando nuestra sociedad nos están exigiendo un nuevo concepto de ciudadanía que priorice la inclusión frente a la exclusión, la diversidad frente a la homogeneidad, la paridad frente a la exclusividad (Folgueiras Bertomeu et alii, 2008). Nuestra sociedad española es pluricultural y multilingüe, y esto nos ha de servir para convertir la diversidad en oportunidad para enriquecernos mutuamente. Es necesario apoyar el pluralismo cultural, siendo conscientes de que no es de recibo destruir culturas, al tiempo que apostamos por la unidad en la diversidad garantizando la igualdad de derechos y deberes, de oportunidades y de respeto a las diferencias etnoculturales. La escuela necesita educar en el ejercicio responsable de la ciudadanía que ha de comportar una serie de conocimientos, habilidades sociales, valores éticos y actitudes

comportamentales capaces de despertar en los jóvenes el sentido de la pertenencia a una comunidad, en la que se han de ejercer unos derechos y unas responsabilidades, y donde están llamados a la participación activa y crítica.

En esta misma dirección, los museos han de apoyar aquellos proyectos que involucren de manera directa a los ciudadanos en la toma de decisiones de cara a crear espacios suficientemente abiertos, libres y democráticos que favorezcan el desarrollo de la interculturalidad como un proceso de construcción de una sociedad capaz de apostar por un proyecto común. Eso supondrá reconocer que todas las personas gozan de la misma dignidad y de los mismos derechos, que no se puede aceptar ningún tipo de exclusión o de violencia estructural y que se apuesta por la integración de todos los grupos humanos, independientemente de sus orígenes, características y posibilidades.

Los museos han de asumir una pedagogía de la inclusión en la que el sentimiento de pertenencia no se vincule a una identidad cultural determinada, sino que esté abierto a que una persona pueda tener múltiples pertenencias, como suele suceder con el caso de los jóvenes (Massot, 2003: 179).

La tarea de los museos ha de consistir en elaborar aquellas expresiones museográficas y los programas pedagógicos que mejor contribuyan a minimizar y solucionar los conflictos mediante el discurso de la interculturalidad y la revitalización de las identidades culturales. Por eso es imprescindible que, como señalan la Kutukdjian y Corbett (2009), miembros de la UNESCO, sigamos analizando y estudiando la diversidad cultural y el diálogo intercultural como un medio de superar las diferencias existentes en nuestra sociedad, apostando por un mundo que se ponga como tarea primordial educar a los jóvenes en las competencias interculturales y les anime a asumir la diversidad cultural como un medio de contribuir al desarrollo sostenible de los pueblos sobre la base de la justicia, del diálogo social y de la solidaridad intercultural.

### **3. Los museos como espacios universalmente inclusivos**

En una época de cambios extraordinarios como la nuestra hemos de preguntarnos sobre el papel que los museos están llamados a desempeñar en la sociedad y qué nos pueden aportar de cara al fenómeno de la multiculturalidad. Además, habrá que preguntarse cómo los museos pueden convertirse en verdaderas instituciones inclusivas. Es más, podemos preguntarnos también cómo hacer para que todos los bienes culturales que la historia de la humanidad ha producido en las distintas sociedades pertenezcan realmente a todos y estén disponibles para todos y no sólo para unos pocos. Hoy no es posible aceptar que determinados grupos sociales se apropien de la herencia cultural, impidiendo que otros menos favorecidos tengan acceso a la misma. Coincidimos con García Canclini (1993:43) en que no es suficiente con que las escuelas y los museos se abran a todos, sino que es preciso que, cuando nos encontremos con personas en situación económica y educacional precarias, no disminuya la capacidad de tener acceso al patrimonio cultural.

Para ello, el apoyo a la diversidad cultural ha de contribuir a una mejor conservación y enriquecimiento del acervo patrimonial ofrecido por los museos. Preservar la identidad cultural, impulsando y estimulando su capacidad creativa ha de implicar un mayor compromiso y una presencia

activa de toda la sociedad en el proceso de descentralización cultural. Por algo se ha universalizado el conocimiento y está al alcance de cualquiera. Y, si esto es así, los museos tienen que convertirse en espacios universalmente inclusivos donde la experiencia estética esté al alcance de todos y pueda surgir allí donde menos pudiéramos imaginar. Pero, ¿cómo llevarlo a cabo?

En primer lugar, los museos han de ser conscientes de que nos enfrentamos a un público plural y heterogéneo, que se pone en evidencia en su diversidad material (clase social, lugar de procedencia), corporal (edad, raza, sexo, características físicas y mentales) y simbólica (cultura, lengua, género, familia, afinidad). Además, observamos que en la era de la globalización, paradójicamente, las culturas reales con las que nos encontramos son divergentes en sus disposiciones, sensibilidades, intereses, orientaciones, afinidades y redes de comunicación. Eso supone que los museos han de buscar nuevas fórmulas de dirigirse a los visitantes. Éstos constituyen una realidad universal única porque está compuesta por grupos diversos en los que se expresan diferentes dimensiones de la diversidad. Los museos han de presentar textos abiertos donde se facilite al visitante el espacio necesario para crear sus propios significados, evitando que nadie pueda quedarse fuera. De ahí la necesidad de diseñar nuevas formas de participación en las que los visitantes sean parte activa y no meros espectadores que se incorporan al diálogo intercultural. Pero ahí también han de servirse de las nuevas formas de representación que nos ofrecen las tecnologías digitales.

En segundo lugar, hemos de resaltar que, si el fin primordial de los museos no son las colecciones, sino las personas, aquellos tendrán que dirigir su mirada a la sociedad. Han de estar en contacto con el mundo exterior y saber lo que la gente piensa y espera de ellos. Si en la sociedad en que vivimos la exclusión social es una realidad que invade la estructura nuclear de la misma, los museos tendrían que optar por una sociedad del bienestar fundamentada en su capacidad inclusiva. El papel que los museos han de jugar en la promoción de la inclusión social es muy importante. Ellos han de servirse de los recuerdos y experiencias de las personas que se han visto excluidas para profundizar en el significado de la diversidad, la diferencia, la desigualdad y la injusticia. Han de ser lugares donde puedan explorarse nuevas ideas, donde los estereotipos sean puestos en entredicho y donde se pueda desvelar la complejidad de la diversidad cultural. Y entre los colectivos que sufren la exclusión podemos señalar los inmigrantes, las mujeres, los discapacitados físicos y mentales y los presos, entre otros.

Las sociedades europeas se han convertido en multiculturales como consecuencia de las migraciones (Bastenier, 2004). Las migraciones que tienen lugar en Europa y en Estados Unidos han puesto a los museos ante el reto de afrontar los problemas de exclusión y xenofobia que se están dando en nuestra sociedad. Ante esta realidad, los museos han de apostar por la inclusión, en un intento de hacer comprender a los visitantes que el fenómeno migratorio no ha de provocar miedo y rechazo, sino que ha de ser considerado como un medio para abrir nuevas vías de comunicación e intercambio cultural. El rechazo de los mexicanos y centroamericanos en Estados Unidos, de los musulmanes y africanos en Europa y de los refugiados en todo el mundo ha de suponer un toque de atención a los museos para que se conviertan en centros culturales capaces de aceptar la multiplicidad de discursos, donde la gente pueda encontrar un espacio seguro para poder expresar su propia cultura y donde se rechace de forma categórica cualquier clase de xenofobia.

Los museos han de ser participativos y convertirse en ágoras donde todos los pueblos puedan expresarse y donde se cree una dinámica basada en la ética del encuentro y del diálogo con el otro como diferente.

Ciudades como Nueva York, Buenos Aires, Sydney, París, Bremerhaven, Melbourne o Belgrado, por poner sólo unos ejemplos más significativos, cuentan con museos dedicados a la inmigración. El Museo Nacional del Indígena Americano de Washington, DC. fue inaugurado en el año 2004 como parte de la Smithsonian Institution. Está concebido como un centro cultural activo donde las comunidades y los grupos indígenas son invitados a interactuar y compartir su propia cultura. Su museografía se pone de manifiesto no sólo a través de la voz de los pueblos indígenas del pasado, sino también de la de sus descendientes vivos (Kurin, 2004). En España contamos con el Museo de Historia de la Inmigración de Cataluña en Sant Adrià de Besòs, instalado en la masía del siglo XIX de Can Serra, con la pretensión de que los visitantes reconozcan su parte inmigrante y descubran lo que tienen en común con los recién llegados: motivaciones, consecuencias, angustias, desconocimiento del medio, la incentivación del sentido de pertenencia y la construcción de la conciencia sobre las causas que han llevado a los inmigrantes a salir de sus países. Pero también pretenden dar voz a las distintas generaciones de inmigrantes con el objeto de facilitar la inclusión, la integración y el derecho a la diversidad. No se trata de convertir a los inmigrantes en españoles, sino en concienciarles y reconciliarles con su cultura original, como muy bien se planteó el Museo Nacional Germánico con los inmigrantes turcos.

La creación de museos de la mujer es también una forma de exponer la realidad cultural puesta de manifiesto en la desigualdad de las relaciones de género que se han dado a lo largo de la historia, a causa de las cuales las mujeres se han visto sometidas y oprimidas por una sociedad de carácter predominantemente patriarcal. Los museos, al ser concebidos como espacios donde se ha de fraguar la construcción de la ciudadanía, han de potenciar la plena participación de las mujeres en todas las esferas de la sociedad y, en especial, en el campo de los museos donde puedan crear un marco teórico en el que se haga hincapié en la necesidad de rechazar cualquier desigualdad, ya sea de género, de clase o de etnia. Los museos han de tratar de revisar la estructura genérica del relato histórico que hizo que las mujeres, durante mucho tiempo, fueran sometidas a estereotipos prefijados de antemano por la sociedad como madresposas, monjas, putas, presas y locas (Lagarde, 1997).

Hemos de destacar el Museo Nacional de Mujeres en las Artes, fundado en 1984, en la ciudad de Washington por Wilhelmina Cole Holladay, quien entregó su colección de obras de arte realizadas por mujeres artistas con el fin de hacer visible los valores artísticos creados y diseñados por las mujeres de ayer y de hoy. Sin embargo, si analizamos el organigrama de los museos de arte en España, observamos que las mujeres suelen estar excluidas de los cargos de dirección, mientras que el porcentaje se eleva entre un 85% y un 95% cuando se trata de cargos subordinados como coordinadores de sección, departamentos didácticos y de comunicación, etc. Dato significativo de que seguimos dentro de una estructura piramidal cuya jerarquía sigue un modelo eminentemente masculinizado en el que la mujer tiene pocas posibilidades de promocionar.

Por otra parte, si aceptamos el reconocimiento de los derechos que todo ciudadano tiene a participar en la vida social y cultural, caemos en la cuenta de que las deficiencias visuales, auditivas, motoras o de cualquier otro

tipo que poseen algunas personas, no deberían constituir un impedimento para su acceso a los museos. Y si, además, la integración la entendemos como un proceso que tiene como objetivo lograr que todas las personas sean capaces de formar parte activa de la sociedad, el nuevo modelo de sociedad inclusiva ha de centrarse en la reestructuración de las instituciones museísticas y culturales para ayudar a las personas que tiene dificultades a participar activamente en las actividades programadas (Valle Flórez, 2007). Pero, ¿cómo acercar los museos a aquellos colectivos que cuentan con necesidades especiales para poder disfrutar de los mismos? Nos estamos refiriendo a las personas con discapacidades auditivas, visuales o motrices, a las personas mayores, etc., a quienes se les ha de facilitar el acceso físico, intelectual, cultural y emocional a los recursos patrimoniales al que tienen derecho. Se necesitan museos sin barreras, con rampas, ascensores, señalizaciones, barandillas, aseos y servicios de todo tipo que sean accesibles y que puedan visitarse sin problema alguno (Museum, 181; VV.AA., 1991; VV.AA., 1992). Tacto, olfato y lectura en Braille son sólo trazos de un proceso de inclusión social y cultural que se han de tener en cuenta al introducir las visitas guiadas en lenguaje de señas para personas con discapacidad educativa. Los museos, en definitiva, han de ser inclusivos porque cuentan con públicos muy heterogéneos, a los que es necesario conocer mejor cada día, adaptarse a sus necesidades y procurar eliminar todos aquellos obstáculos que dificulten su participación.

Un colectivo que también hemos de tener presente a la hora de hablar de los museos es el de los presos. Éstos, como los demás ciudadanos, también tienen derecho a disfrutar de la cultura. Es de destacar alguna de las experiencias que se están llevando a cabo en algunos centros penitenciarios de España y otros países. Así, en el Centro Penitenciario de Pereiro de Aguiar (Ourense), los internos han participado, dentro del módulo de la Comunidad Terapéutica Intrapenitenciaria, en la visita a los museos científicos de la Coruña, como la Domus, la Casa de las Ciencias, el Planetario, el Acuario y el Parque Natural “Fragas do Eume”. Con dichas visitas se pretende transmitir a los internos las actitudes positivas ante la conservación del patrimonio cultural y natural, al tiempo que se fomenta la convivencia en grupo dentro de un contexto más lúdico y festivo. Que los museos estén dispuestos a adecuar su función educativa a las necesidades del colectivo de presos es ya de por sí un dato muy positivo porque nos está indicando que la narrativa museológica y museográfica no es ajena a la educación inclusiva. Los museos han de incluir a todos los ciudadanos sin excepción alguna, pero también han de prestar especial atención a aquellas comunidades marginales que no son sus visitantes más frecuentes. Urge crear una mentalidad inclusiva capaz de abrirse a todas las culturas y mentalidades porque esa será la prueba de que, realmente, estamos abiertos a la multiculturalidad y a la inclusión social de todos los ciudadanos en el proyecto común de un mundo más justo y más igualitario. Es hora, por tanto, de diseñar juntos unos museos más inclusivos, más abiertos y más plurales, que sean también más sostenibles y más capaces de comunicar su mensaje a los visitantes.

## REFERENCIAS

BARTOLOMÉ, M. (2004): “Educación intercultural y ciudadanía”. En Grañeras et alii (coord.): *La formación del profesorado en educación Intercultural*: 93-122. Madrid. La Catarata.



BASTENIER, A. (2004): *¿Qué es una sociedad étnica? Etnismo y racismo en las sociedades europeas de inmigrantes*. París. PUF.

BRICHETTI, I. E. (2009): "Museos regionales en el Sudeste de la Provincia de Buenos Aires. Una aproximación a la problemática del patrimonio arqueológico". *Intersecciones en Antropología*, 10: 17-25. Argentina. Facultad de Ciencias Sociales- UNCPBA.

FOLGUEIRAS BERTOMEU, P.; MASSOT LAFÓN, I.; SABARIEGO PUIG, M. (2008): "La ciudadanía activa e intercultural en alumnado de la ESO". *REIFOP (Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado)*, 27, vol. 11 (3): 10-22. (<http://www.aufop.com/aufop/home>).

GARCÍA CANCLINI, N. (1993): "Los Usos Sociales del Patrimonio Cultural". En Florecano, E. (compilador). *El patrimonio cultural de México*: 41-61. México. Fondo de Cultura Económica.

KURIN, R. (2004): "Los museos y el patrimonio inmaterial: ¿cultura viva o muerta?". *Noticias del ICOM*, vol. 57, nº 4: 7-9. París. UNESCO.

KUTUKDJIAN, G.; CORBETT, J. (Eds.) (2009): *Unesco World Report. Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue*. París. UNESCO. CLT-2009/WS/9.

LAGARDE, M. (1997): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México DF. UNAM.

MASSOT, M. I. (2003): *Jóvenes entre culturas: La construcción de la identidad en contextos multiculturales*. Bilbao. Desclée De Brouwer.

MERRIMAN, N. (2000). "The crisis of representation in archaeological museums". En McManamon, F.; Hatton, A. (Eds.): *Cultural Resources Management in Contemporary Society. Perspectives on Managing and Presenting the Past*: 300-309. London. Routledge.

VALLE FLÓREZ, R.E. (2006): "Museos y Diversidad: Explorando con todos los sentidos". En Fontal Merillas, O.; Valle Flórez, R.E.; Pablos González, L.; Carrizo González, L.: *Museos y Diversidad*: 1-11.

VV.AA. (1981): Los Museos y los minusválidos. *Museum*, vol. XXXIII, nº 3. París. UNESCO.

VV.AA. (1991): *Museos Abiertos a Todos los Sentidos. Acoger mejor a las personas minusvalidas*. Fondation de France –ICOM. O.N.C.E. Ministerio de Cultura. Salamanca.

VV.AA. (1992): *Des Musées pour tous. Manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées*. París. Direction des Musées de France.

# PROCESSOS DE INCLUSÃO MUSEAIS: EM BUSCA DE UMA TEORIZAÇÃO SOBRE AS AÇÕES INCLUSIVAS NOS MUSEUS E SUAS PERSPECTIVAS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

**Luciana Conrado Martins**

Université du Québec à Montréal/Universidade de São Paulo Canada/Brasil

**Manuelina Maria Duarte Cândido**

Universidade Federal de Goiás – Brasil

## Resumo

O presente trabalho visa, a partir da análise de uma ação museal de inclusão, delimitar e problematizar alguns conceitos museológicos essenciais para a estruturação destas práticas e da própria Museologia enquanto campo de conhecimento. Considera-se que o relativo aumento de relatos de ações denominadas inclusivas pelos profissionais de museus não corresponde na mesma medida à existência de uma teorização robusta para embasar as práticas museais e levá-las a uma perspectiva de transformação social. Nesse sentido, como parte da estratégia de análise aqui pretendida, propõe-se a utilização do conceito de “museologia cidadã”, oriundo de pesquisas acadêmicas desenvolvidas por Anik Meunier e Virginie Soulier (UQAM/Québec) na área museológica, visando a uma melhor compreensão desse novo panorama de ações inclusivas museais e de suas perspectivas de transformação.

A ação museal inclusiva analisada tem sua origem no “Curso de formação para Educadores” do Museu Histórico de São Carlos (SP/Brasil). Os participantes foram convidados a identificarem e selecionarem o patrimônio de seu bairro a ser preservado/musealizado, o que resultou em uma exposição itinerante e no projeto “São Carlos de Todos Nós”, envolvendo toda a rede municipal de Ensino Fundamental da cidade.

Analisar essa ação traz à tona questionamentos sobre possibilidades e limites das ações de inclusão museais, e da própria definição do que elas sejam. Como ações de inclusão museal se qualificam frente às demais ações de uma instituição museológica? É possível traçar os limites entre ações ditas inclusivas e, por exemplo, as ações educativas de um museu? Outros questionamentos, como sobre os não-públicos, binômio conceitual quase imediato da inclusão em museus, também são pertinentes nesta busca por teorização.

Ao analisarmos o caso citado, podemos identificar uma ação inclusiva de novos públicos nos museus? Ou são considerados não-públicos somente aqueles desfavorecidos economicamente? Estas são algumas das discussões que serão desenvolvidas neste trabalho.

**Palavras-chave:** Ações de inclusão museal. Museologia cidadã. Não-públicos

## PROCESOS DE INCLUSIÓN MUSEAL EN BUSCA DE UNA TEORIZACIÓN SOBRE LAS ACCIONES INCLUSIVAS DE NUESTROS MUSEOS Y SUS PERSPECTIVAS DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

### Resumen

A partir del análisis de una acción museal de inclusión, el presente trabajo apunta a delimitar y poner en duda algunos conceptos museológicos esenciales para la estructuración de estas prácticas y de la propia Museología como campo del conocimiento. Se considera que el aumento relativo de los informes sobre acciones llamadas inclusivas por parte de los profesionales de museos, no se corresponde en la misma medida con la existencia de una teorización sólida, capaz de cimentar las prácticas museales y llevarlas a una perspectiva de transformación social. En este sentido, y como parte de la estrategia de análisis aquí pretendida, se sugiere la utilización del concepto de “museología ciudadana” desarrollado por Anik Meunier y Virginie Soulier (UQAM/Quebec), basado en investigaciones académicas en el área de la Museología partiendo del análisis de una acción museal de inclusión que apunta a una mejor comprensión de este nuevo panorama y de sus perspectivas de transformación.

La acción museal inclusiva analizada tiene su origen en *el Curso de formación para Educadores* del Museo Histórico de São Carlos (SP/Brasil). Los participantes fueron invitados a identificar y seleccionar el patrimonio de su barrio digno de ser preservado y musealizado. Esto dió por resultado una exposición itinerante y el proyecto *San Carlos de todos nosotros* que abarca toda la *Red Municipal de Educación Fundamental* de la ciudad.

Analizar esta empresa hace resurgir cuestionamientos acerca de las posibilidades y los límites de la inclusión museal y su significado. Como tal, ¿califica frente a las demás acciones de una institución museológica? ¿Es posible trazar los límites entre las acciones llamadas inclusivas y, por ejemplo, las acciones educativas de un museo? Otros cuestionamientos, como ser los que se refieren a los no-públicos, binomio conceptual de inclusión casi inmediata en los museos, también son pertinentes en esta búsqueda de teorización.

Al analizar el caso citado, ¿podemos identificar una acción inclusiva que aporte nuevos públicos en nuestros museos? ¿O sólo son no-públicos los desfavorecidos económicamente? Estas son algunos de los temas que se desarrollan y discuten en este trabajo.

**Palabras clave:** Acciones de inclusión museal. Museología ciudadana. No-públicos.

## PROCESSES OF MUSEAL INCLUSION SEARCHING FOR A THEORIZING PROCESS ABOUT THE INCLUSIVE ACTIONS OF OUR MUSEUMS AND THEIR PERSPECTIVES FOR SOCIAL TRANSFORMATION

### Abstract

On the basis of the analysis of an inclusive museal action, the present work aims to fix limits and put in doubt some essential museological concepts for the structuring of these practices and of Museology itself, considered as a field of knowledge. The relative increase of reports on the so-called *inclusive actions* by the museums professionals, does not fit with the existence of a solid theorization, capable to ensure the museal practices, seeking for a social transformation perspective. Therefore, as part of this attempted strategy of analysis, we suggest the use of the concept “citizen museology”, which stems from the academic investigations carried out by Anik Meunier and Virginie Soulier (UQAM/Quebec) at the museological area, aiming at a better understanding of the new panorama of inclusive actions and their possibilities for transformation.

The source of the analyzed inclusive museal actions is the “*Training Course for Educators*” at the *Historical Museum of São Carlos* (SP/Brazil). The participants were invited to identify and choose the heritage of their neighbourhood to be preserved and musealized. The result was a travelling exhibition and the project “*San Carlos belongs to all of us*”, involving all the *Municipal Network of Fundamental Teaching* in the city.

When analyzing these actions, several questionings on the possibilities and limits of museal inclusion arise. When facing other museum actions, how do they qualify? Is it possible to fix limits between the so-called inclusive actions and, for example, the educational actions of a museum? Other questionings, such as those dealing with the non-publics, conceptual binomial of immediate inclusion within the museums, are also relevant in this search for a theorizing process. When analyzing the mentioned cases, ¿can we identify an inclusive action of new publics in our museums? Or are the economically marginalised the only persons considered non-publics? These are some of the topics which will be developed within this work.

**Key words:** Actions of museal inclusion. Citizen museology. Non-publics.

# PROCESSOS DE INCLUSÃO MUSEAIS: EM BUSCA DE UMA TEORIZAÇÃO SOBRE AS AÇÕES INCLUSIVAS NOS MUSEUS E SUAS PERSPECTIVAS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

**Luciana Conrado Martins**

Université du Québec à Montréal/Universidade de São Paulo – Canadá/Brasil

**Manuelina Maria Duarte Cândido**

Universidade Federal de Goiás – Brasil

## **Apresentação**

O presente trabalho visa, a partir da análise de uma ação museal de inclusão, delimitar e problematizar alguns conceitos museológicos essenciais para a estruturação destas práticas e da própria Museologia enquanto campo de conhecimento. Considera-se que o relativo aumento de relatos de ações denominadas inclusivas pelos profissionais de museus não corresponde na mesma medida à existência de uma teorização robusta para embasar as práticas museais e levá-las a uma perspectiva de transformação social. Nesse sentido, como parte da estratégia de análise aqui pretendida, propõe-se a apresentação e discussão do conceito de “museologia cidadã”, oriundo de pesquisas acadêmicas desenvolvidas por Anik Meunier e Virginie Soulier (UQAM/Québec) na área museológica, visando a uma melhor compreensão desse novo panorama de ações inclusivas museais e de suas perspectivas de transformação.

A ação museal inclusiva analisada tem sua origem no “Curso de formação para Educadores” do Museu Histórico de São Carlos (SP/Brasil). Os participantes foram convidados a identificarem e selecionarem o patrimônio de seu bairro a ser preservado/musealizado, o que resultou em uma exposição itinerante e no projeto “São Carlos de Todos Nós”, envolvendo toda a rede municipal de Ensino Fundamental da cidade. A primeira autora do presente artigo era diretora do Museu Histórico de São Carlos durante o ano em que se iniciaram ditas ações. Essa participação é a fonte descritiva dos dados que permite a análise aqui realizada.

Refletir essa ação traz à tona questionamentos sobre possibilidades e limites das ações de inclusão museais, e da própria definição do que elas sejam. Como ações de inclusão museal se qualificam frente às demais ações de uma instituição museológica? É possível traçar os limites entre ações ditas inclusivas e, por exemplo, as ações educativas de um museu? Outros questionamentos, como sobre os não-públicos, binômio conceitual quase imediato da inclusão em museus, também são pertinentes nesta busca por teorização. Ao analisarmos o caso citado, podemos identificar uma ação inclusiva de novos públicos nos museus? Ou são considerados não-públicos somente aqueles desfavorecidos economicamente? Estas são algumas das discussões que serão desenvolvidas neste trabalho.

## **Ações museais de inclusão: premissas para o debate**

A compreensão das práticas museológicas de inclusão se faz necessária na medida em que esse tipo de ação tem se tornado cada vez mais presente no universo dos museus. Uma pujante bibliografia (SANDELL,

2002; BLACK, 2005; EIDELMAN et al., 2007; MEUNIER e SOULIER, 2009, entre outros), além de encontros de profissionais e estudiosos de museus acerca desse tema (CECA, 1993; CECA, 1995; Universidade de São Paulo, 2005), tem mobilizado a área museológica nos últimos anos.

Essa tendência tem suas raízes históricas no amplamente documentado movimento que transformou as instituições museológicas a partir da segunda metade do século XX. Essas mudanças alteraram o foco de atuação dessas instituições, transferindo o olhar e as práticas de seus profissionais do cuidado com as coleções para a atenção com o público (RIVIÈRE, 1989).

A matriz dessas modificações está nas discussões que, a partir do final dos anos 1960, trouxeram à tona questionamentos acerca do papel e das responsabilidades sociais das instituições culturais. Partindo do meio profissional museológico, esses questionamentos instigaram os debates teóricos, cuja repercussão foi ampliada a partir da publicação de documentos produzidos em reuniões da comunidade museológica internacional. Podem ser ressaltadas as Jornadas de Lurs, em 1966, onde surgiu a idéia de ecomuseus; a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, onde foi discutido o papel social da Museologia; a Declaração de Quebec, em 1984, que resultou na criação do MINOM – Movimento por uma Nova Museologia; e, por fim, a Declaração de Caracas, em 1992, em que foi reafirmada a função sócio-educativa do museu, definindo-o como um canal de comunicação estimulador da reflexão e do pensamento crítico. É a partir dessas discussões que se acentua o entendimento do museu enquanto instituição de grande potencial educativo e de transformação social, no qual a participação do público deveria acontecer de forma mais efetiva.

Dentro desse contexto os museus são conclamados a envolver os diversos segmentos da população em suas ações que, por sua vez, devem ser catalisadoras de transformações sociais. Esse engajamento populacional leva à criação de novas e diversas tipologias institucionais: ecomuseus<sup>1</sup>, museus de comunidade, museus de sociedade, museus de território, são algumas das novas nomenclaturas que passam a fazer parte desse universo. Paralelamente, as discussões teóricas entre os profissionais e estudiosos da área continuam e ajudam a formar um arcabouço conceitual que busca compreender e, ao mesmo tempo, fomentar esse processo de transformação (VARINE, 1991, 2007; DAVIS, 1999; BRUNO e NEVES, 2008; MINOM, 1999; PRIOSTI, 2003, entre outros).

Um dos aspectos mais contundentes dessas teorizações que vêm sendo forjadas ao longo das últimas décadas diz respeito, justamente, à proposição de modelos teóricos para a compreensão das ações de inclusão nos museus. Um exemplo bastante elucidativo desse processo de teorização é trazido pelo conceito de *museologia cidadã*, proposto por Anik Meunier e Virginie Soulier (2010), pesquisadoras do grupo de pesquisa sobre a educação e os museus da Universidade do Quêbec em Montreal (GREM/Uqàm). De acordo com as autoras, os fundamentos da *museologia cidadã* se

<sup>1</sup> O conceito de ecomuseu foi cunhado na França por Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine, e propõe uma atuação museológica baseada na territorialidade, interdisciplinaridade e na participação popular, visando ao desenvolvimento social.

encontram nas décadas de 1920 e 1930 quando, na América do Norte, e depois na Europa, as preocupações educativas se afirmaram no meio museal. As autoras se referem especialmente ao pensamento de figuras como Duncan Cameron, Hugues de Varine, André Desvallées e Georges-Henri Rivière, não deixando de afirmar a importância da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, em cuja declaração final os participantes validaram essas visões e contribuições.

Para apresentar o conceito de *museologia cidadã* as autoras optam pela construção de um esquema que mostra como diferentes correntes do pensamento ou da ação museológica contribuem para essa idéia. O modelo tem como eixo central a constituição e aprofundamento dos museus como espaços públicos ao longo de sua história e, em torno desse eixo principal, ramificações que fazem referência a autores, como os já citados, e outras influências como a *museologia participativa* e a *museologia comunitária*. A partir desse contexto a *museologia cidadã* é localizada na perspectiva de um movimento de renovação das *novas museologias*, a partir de uma reatualização do engajamento social e da identificação de soluções para problemas sociais em colaboração direta com os cidadãos. Sua concepção, apesar de ainda estar em construção, é definida pelas autoras como “diversas formas de apropriação do patrimônio cultural (arquitetural, material ou imaterial) pelo conjunto dos cidadãos (ou certos grupos) portadores de direitos e deveres, no seio de uma ação que se considera de características museológicas (coleção, conservação, exposição, difusão). A idéia principal [...] consiste em garantir que o contrato social estruturado no seio de uma museologia cidadã vise à manutenção dos laços sociais urbanos” (MEUNIER e SOULIER, 2010, p. 311, tradução nossa).

O objetivo da formatação desse conceito é justificado pelas autoras pela ausência de teorizações que, no quadro de dramáticas transformações sociais em que se encontra a humanidade nos dias atuais, leva as instituições museológicas a importantes modificações em sua atuação. Modificações essas que, de acordo com Meunier e Soulier, “afirmam uma vontade de inserção no seio das comunidades sociais, territoriais e/ou culturais” (MEUNIER e SOULIER, 2010, p. 311, tradução nossa).

Outro aspecto do conceito de *museologia cidadã* é que, ao propor um nova forma de compreensão das ações de inclusão nos museus, as autoras também trazem um referencial de melhor ação inclusiva. Utilizando uma bibliografia sobre discussões de cidadania, Meunier e Soulier propõem quatro visões sobre a participação social nos museus – liberal, republicana, diferenciada e nacional unitária. Sua defesa pende para a postura *diferenciada*, na qual os cidadãos “fazem parte da comunidade cultural apresentada na exposição e colaboram para sua realização”, pressupondo um nível de participação “superior” na concepção dos projetos de comunicação do museu (MEUNIER e SOULIER, 2010, p. 326, tradução nossa).

Percebe-se que a trajetória analítica e propositiva das autoras vai ao encontro de outros aportes teóricos que também buscam compreender e propor novas formas de atuação para as ações museológicas de inclusão. Pode-se citar como exemplo os conceitos de ecomuseologia e museologia comunitária (VARINE, 1991), dos quais a própria idéia de *museologia cidadã* se afirma tributária. Fato é que a chamada *nova museologia* gerou, além de uma ampliação da compreensão do papel social das instituições museológicas, uma série de nomenclaturas que buscam compreender,

delimitar e propor ações museológicas dentro de uma perspectiva de inclusão social. Não é o caso aqui a exaustiva apresentação de todos esses conceitos, entretanto parece pertinente alguns questionamentos acerca de sua utilização. Uma primeira questão que se coloca é a respeito da própria especificidade dessas ações de inclusão: é possível, a partir de denominações tão variadas, realmente compreender e delimitar a especificidade das práticas museológicas de inclusão? Se sim, do que exatamente ela se constitui? É possível, por exemplo, traçar os limites entre ações ditas inclusivas e as comumente denominadas ações educativas e/ou comunicacionais de um museu, somente para citar um exemplo de prática museológica?

Esses questionamentos, aparentemente supérfluos, são aqui colocados na medida em que se considera que o avanço da teorização museológica, objetivo último de um Seminário de Investigação em Museologia, deva ser também impulsionado por questionamentos tanto do próprio campo das teorias, quanto das práticas. Sendo assim, propõe-se aqui uma reflexão que, baseada em um estudo de caso ocorrido na cidade de São Carlos (São Paulo/Brasil), buscou compreender os limites de algumas das proposições teóricas atualmente debatidas na área museológica, bem como as especificidades das ações de inclusão.

A justificativa dessa perspectiva analítica – baseada em um estudo de caso – tem como referência autores que afirmam ser a própria essência do fazer epistemológico museológico a relação dialética entre teoria e prática, na medida em que a teoria museológica se alimenta da prática dos museus, que por sua vez, sustentam sua prática a partir dessas teorizações (PIMENTEL, BITTENCOURT e FERRON, 2005; CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOMUSEOLOGIA, 1999; MARTINS, 2006; MUSEUMS & GALLERIES COMMISSION, 2001 a 2005). É justamente nesse cruzamento entre teoria e prática que se situam os questionamentos pertinentes a este trabalho. Como dito anteriormente, mais do que uma revisão exaustiva dos conceitos buscou-se, a partir de um estudo de caso, problematizar a própria idéia de ação inclusiva nos museus.

### **A ação museológica de inclusão “São Carlos de Todos Nós”**

A ação museal inclusiva aqui analisada tem sua origem no “Curso de formação para Educadores” do Museu Histórico de São Carlos (São Paulo/Brasil). Esse curso, realizado ao longo do ano de 2005, era voltado prioritariamente para professores de escolas públicas e privadas da região, educadores de instituições não-formais de educação e alunos dos cursos universitários de formação de professores. Seu objetivo era promover uma primeira aproximação dos educadores da cidade com as possibilidades didáticas do patrimônio museológico municipal. O baixo interesse, refletido na pouca procura pelo curso, demonstrou a necessidade de uma intervenção mais específica, que possibilitasse o envolvimento efetivo desse público nas questões patrimoniais regionais. Nesse sentido foi efetivada uma parceria entre o Museu Histórico, a Secretaria Municipal de Educação e a Fundação Pró-Memória, que, ao longo do segundo semestre de 2005, desenvolveu a ação “Conhecer para preservar”. Essa ação consistia em uma série de palestras e atividades práticas visando à maior compreensão do público sobre as possibilidades didáticas das diversas tipologias patrimoniais da cidade. Seu público alvo eram os professores da rede municipal de ensino, considerados



possíveis agentes multiplicadores do conteúdo de aprendizagem central do curso: o compromisso com a preservação do patrimônio natural e cultural do município<sup>2</sup>.

Durante o desenrolar da ação os participantes foram convidados a identificarem e, posteriormente, selecionarem o patrimônio de seu bairro que, do ponto de vista de cada um, deveria ser preservado/musealizado como referência da história local. Palestras com especialistas e leituras de textos da área museológica, forneceram o subsídio aos acalorados debates sobre o que deveria ou não ser “merecedor” da denominação de patrimônio. Aos poucos as percepções começaram a ser modificadas e noções mais ampliadas de patrimônio apareceram. Paralelamente, os professores participantes trabalharam os mesmos conceitos e atividades com seus alunos. O resultado final da seleção realizada ao longo da ação foi a exposição itinerante “Conhecer para preservar”, inserida no projeto “História dos Bairros”<sup>3</sup>. A exposição circulou pela rede de bibliotecas públicas municipais, sediadas nas escolas.

A principal consequência direta do desenvolvimento dessa ação, entretanto, foi o projeto “São Carlos de Todos Nós – Educação para a preservação do patrimônio material e imaterial do município”, que envolveu toda a rede municipal de Ensino Fundamental da cidade ao longo dos anos de 2006 e de 2007. O projeto tinha dois objetivos principais: 1) “Levar o aluno a conhecer, apreciar e valorizar o patrimônio material e imaterial de São Carlos, reconhecendo-o como fonte de conhecimento para a compreensão do processo de formação e desenvolvimento da cidade” e 2) “Despertar o sentimento de identidade e pertencimento dos diferentes grupos culturais e étnicos que habitam a cidade de São Carlos, de forma que possam sentir-se enquanto parte integrante da construção da história da cidade”. Para isso foram desenvolvidas uma série de ações conjuntas de caráter pedagógico e político.

A primeira delas foi o estabelecimento de um ciclo de orientação pedagógica para todos os professores do terceiro e quarto anos do ensino fundamental da rede municipal<sup>4</sup>. Esse ciclo era composto de palestras com especialistas e atividades que visavam à construção de uma dinâmica de participação, democraticamente estabelecida entre os parceiros do projeto, para a elaboração de uma proposta de programa educativo/planejamento pedagógico para o 2º ciclo do Ensino Fundamental I. O programa educativo, gerado coletivamente com os participantes ao longo desse processo, teria como tema gerador a história e o patrimônio cultural e natural do município de São Carlos.

A segunda ação consistia na visita de todos os alunos da rede municipal de ensino aos locais patrimoniais da cidade de São Carlos. Foi selecionado um local específico, em consonância com os conteúdos de ensino, para cada ano do ensino fundamental. A visita reservada ao segundo ano, por exemplo, acontecia no Museu Histórico da cidade.

<sup>2</sup> O trabalho de formação de professores da educação básica (ensinos fundamental e médio) na perspectiva da multiplicação dos conteúdos é respaldada pela bibliografia de educação em museus (ALLARD e BOUCHER, 1991; ALLARD e LEFEBVRE, 1995).

<sup>3</sup> Para maiores informações sobre o projeto “História dos bairros” consultar <http://www.promemoria.saocarlos.sp.gov.br/?conteudo&id=84>

<sup>4</sup> Atuais quarto e quinto anos. Compreende os alunos entre 9 e 10 anos de idade.

Para a apreciação dos impactos do Projeto, foram realizadas diversas avaliações, quantitativas e qualitativas, tanto com os professores, como com os alunos. A amplitude e especificidade dos dados coletados impossibilita sua utilização no âmbito deste trabalho. Entretanto, é possível afirmar que 64% dos professores julgou, ao final do projeto, que seus alunos obtiveram uma compreensão satisfatória da importância da preservação do patrimônio material e imaterial de São Carlos<sup>5</sup>.

A partir da breve descrição aqui realizada é possível perceber a amplitude e abrangência da ação. Alguns aspectos, entretanto, merecem ser destacados pela pertinência em relação à discussão aqui almejada acerca da especificidade das ações museais de inclusão. O primeiro deles diz respeito ao papel desempenhado pelas equipes envolvidas. No que se refere ao Museu Histórico de São Carlos, sua diretora durante o ano de 2005 era uma especialista em museologia e mestranda em educação, curso no qual desenvolvia uma pesquisa sobre a relação entre museus e escolas<sup>6</sup>. Foi sua a iniciativa de abertura do “Curso de Formação para Educadores”, mote inicial da ação aqui relatada. Sua expertise técnica na área museológica, em especial na área de educação em museus, possibilitou o desenvolvimento da parceria com a Fundação Pró-Memória de São Carlos. A diretora da Fundação, uma arquiteta interessada no desenvolvimento de ações de educação que ajudassem na preservação do patrimônio local, também teve um papel fundamental na estruturação do projeto, na medida em que, além da expertise técnica na área preservacionista, dispunha de um excelente trânsito político que possibilitou, em última instância, a consolidação da parceria com a Secretaria Municipal de Educação. Os parceiros da Secretaria Municipal, por sua vez, foram os facilitadores do acesso às escolas, sem o qual o projeto “São Carlos de Todos Nós” não teria acontecido. Esse acesso facilitado englobava, entre outros aspectos, a garantia da presença dos professores na orientação pedagógica, mediante dispensa remunerada dos mesmos para participação. Além disso, sua expertise técnica no que se refere aos aspectos de formação de professores, educação ambiental e diversidade étnica foram de grande importância na estruturação dos conteúdos conceituais do Projeto.

Percebe-se aí a existência, ao longo do projeto, de um intrincado “jogo” de interação entre parceiros, visando objetivos comuns, e estratégia política. Mais do que “boa vontade” fica claro, portanto, que projetos de inclusão, ao envolverem potenciais parceiros<sup>7</sup> de diferentes

<sup>5</sup> Pergunta respondida por meio de um questionário de múltipla escolha, cujas opções eram: satisfatória, regular (30%) e insatisfatória (5%).

<sup>6</sup> A pesquisa resultou na dissertação intitulada “A relação museu/escola: teoria e prática educacionais nas visitas escolares ao Museu de Zoologia da USP” (MARTINS, 2006).

<sup>7</sup> A parceria é potencial até sua concretização. De acordo com Sepúlveda Köptke (2003) o conceito de parceria foi cunhado no bojo do movimento que, na França de 1781, buscava compartilhar as responsabilidades educacionais a partir do uso de novas estratégias de ação. De acordo com a autora, “a parceria educativa suscita uma reflexão aprofundada sobre as concepções políticas referentes às relações entre o indivíduo e a sociedade e requer uma tomada de posição a favor de um novo modo de organizar essas relações” (SEPÚLVEDA KÖPTKE, 2003: 111). No que se refere à concretização da parceria, a autora delimita três momentos para seu aprofundamento: a parceria institucional, a parceria de projeto e a parceria da realização. A parceria institucional realiza-se no âmbito governamental, por meio de uma legislação pertinente que incentive e facilite a aproximação dos parceiros. A parceria de projeto dá-se no segundo nível, quando os parceiros encontram-se para conceber e estabelecer o projeto, definindo os papéis cabíveis a cada membro. Por fim, a parceria da realização é o momento em que as especificidades de cada método de ação, locais e parceiros aparecem com toda sua força.

esferas administrativas e/ou conceituais – museu, escolas, secretarias municipais e instituição de preservação patrimonial, no caso relatado – dependem de uma bem construída articulação política para sua real efetivação.

Outro aspecto essencial nessa equação é a formação multidisciplinar da equipe, que possibilitou a integração de vários olhares distintos na busca pela preservação patrimonial do município<sup>8</sup>. Ressalta-se que a harmonização desses diferentes olhares na construção de objetivos comuns, e aqui cabe salientar a intensa participação dos professores, não aconteceu sem dificuldades. Problemas, como a representação negativa recíproca entre os participantes tiveram que ser contornadas ao longo de todo o primeiro semestre de implantação do projeto. Por um lado, os professores sentiam-se historicamente excluídos da concepção das atividades educacionais oferecidas para seus alunos pela Secretaria de Educação do município<sup>9</sup>. Por outro lado, os gestores do projeto, representados pela equipe da Secretaria de Educação, pela diretora do Museu e pela presidente da Fundação Pró-Memória, também eram portadores de uma visão, historicamente construída, de professores como sujeitos não-capacitados para atuar em espaços não-escolares. Essa mútua representação negativa, se não trabalhada, traz como consequência uma participação pouco comprometida dos professores que acabam por tornar-se, “observadores passivos e consumidores de produtos prontos nem sempre correspondente a seus objetivos para a atividade em questão” (SEPÚLVEDA KÖPTKE, 2003, p. 120). De acordo ainda com Sepúlveda Köptke (2003, p.120), “para se alcançar os objetivos almejados, o projeto deve inserir-se numa progressão pedagógica coerente, onde o professor não seja mero consumidor de produtos culturais”. Nesse sentido, a metodologia de base para o trabalho de orientação pedagógica no projeto “São Carlos de Todos Nós” teve como pressuposto a construção de um sólido canal de diálogo entre os parceiros de forma a harmonizar os objetivos e método de trabalho junto aos alunos.

Considera-se, portanto, que as ações museais de inclusão devem, além de atentar para a necessária articulação política entre as esferas envolvidas, consolidar o que Sepúlveda Köptke (2003, p.120) denomina de prática pedagógica em parceria, suscitada a partir de medidas que favoreçam o diálogo entre os atores envolvidos, evitando-se assim a perpetuação de eventuais representações negativas entre os parceiros.

---

<sup>8</sup> É importante ressaltar que a perspectiva de preservação aqui considerada parte do pressuposto de que a promoção do reconhecimento da existência e importância do patrimônio pelo grupo social ao qual ele pertence é a garantia de sua preservação material. A promoção desse reconhecimento e importância, por sua vez, se dá por meio de ações educativas e de comunicação desse patrimônio.

<sup>9</sup> Um histórico de projetos anteriormente implantados “de baixo para cima” era cotidianamente lembrado pelos professores participantes. Questões como linguagem, tempo e cumprimento de expectativas eram apontadas por esses sujeitos como inadequadamente tratadas nessas ocasiões.

## Participação social e ação inclusiva nos museus: em busca da harmonia entre teoria e prática

A museologia, enquanto campo disciplinar em estruturação (BRUNO, 1996), busca nas práticas de inclusão social dos museus material empírico que possibilite a alimentação de uma reflexão própria. Essa reflexão busca também propor novos caminhos para as práticas inclusivas. Nesse sentido foram forjados conceitos que atualmente transitam no universo epistemológico museológico e cuja trajetória serve igualmente para a compreensão do próprio fazer museal. Como foi apontado anteriormente, a teorização proposta por Meunier e Soulier (2010) faz parte desse esforço de construção de ferramentas de análise desse universo de ações.

Uma discussão necessária neste texto diz respeito ao alcance do conceito de inclusão em museus. Quando se fala nisto, pensa-se rapidamente em alguns recursos de adaptação arquitetônica e expográfica para deficientes físicos ou programas especiais para atendimento a jovens carentes, idosos, deficientes e um sem número de excluídos das ações tradicionais.

Uma outra interpretação, já debatida e descartada por Gabriela Aidar (2002, p.59) é a de *audience development* (desenvolvimento de públicos), que seria trazer para o museu os públicos que tradicionalmente não o visitam. Esta é uma política importante a ser adotada pelos museus, porém não dá conta do sentido da inclusão que, segundo a autora, “[...] propõe, para além de uma maior acessibilidade às instituições museais, o desenvolvimento de ações culturais que tenham impacto político, social e econômicos, e que tenham alcance tanto a curto quanto a longo prazo” (AIDAR, 2002, p.60). É justamente essa a perspectiva de inclusão aqui proposta, uma inclusão capaz de gerar frutos a longo prazo e que promova uma maior acessibilidade aos museus, bem como ao patrimônio por eles preservado<sup>10</sup>. No caso em questão é importante ressaltar também a perspectiva da inclusão não apenas como acesso, mas como possibilidade de ação efetiva de participação nos processos de seleção do que deve ser preservado/musealizado em uma cidade.

A partir do exposto, afirma-se que a experiência aqui descrita, o projeto “São Carlos de Todos Nós”, pode ser caracterizada enquanto uma ação inclusiva museal, na medida em que promoveu o acesso de grupos escolares não só ao patrimônio preservado no Museu Histórico, como ao patrimônio cultural e natural municipal. Esse acesso, mais do que simplesmente “levar a o público a conhecer” proporcionou uma transformação na maneira de se pensar a articulação entre esse patrimônio e os conteúdos escolares. Além disso, como se pode constatar pelos breves dados de avaliação trazidos, o impacto das ações junto ao público foi considerável.

A utilização desse exemplo, entre tantos outros possíveis, como uma ação de inclusão museal, tem como objetivo estimular a reflexão sobre os limites dessas ações estabelecidos por meio da teoria museológica disponível. O projeto “São Carlos de Todos Nós” talvez seja considerado, em termos teóricos, muito mais uma ação de educação museal na perspectiva da relação

<sup>10</sup> Essa perspectiva de inclusão vai de encontro a própria perspectiva de preservação citada anteriormente.

museu-escola do que propriamente uma ação de inclusão. O ciclo de orientação pedagógica, a seleção dos locais de visitação em harmonia com os conteúdos escolares, a visita propriamente dita e a avaliação posterior vão de encontro, por exemplo, ao modelo didático da relação entre museus e escolas proposto por Allard e Boucher (1991).

O questionamento aqui proposto diz respeito justamente a essa aparente “contradição”. Considera-se o projeto “São Carlos de Todos Nós” como uma ação de inclusão museal justamente pela promoção do acesso ao patrimônio, material e imaterial, de forma qualificada, que ele possibilita. Em um país como o Brasil, onde a frequência a museus ainda é pequena<sup>11</sup>, uma ação que possibilita não só essa frequência, como também o início da percepção do patrimônio enquanto herança individual e coletiva, pode servir para ampliar a teorização acerca da especificidade dessas ações. A correlação entre o que comumente é denominado pela bibliografia como ação educativa nos museus (AAM, 1992; SANTOS, 2001) e as ações de inclusão museal passam, nessa perspectiva, a assumir um contorno mais fluido e menos exato. Sendo assim, torna-se inevitável o questionamento: não poderiam, em países onde a frequência a instituições culturais e a preservação do patrimônio ainda são questões a serem resolvidas, todas as ações educativas em museus serem consideradas ações de inclusão? Educar não se limitaria, assim, a mera transferência de conteúdos conceituais, uma visão já amplamente contestada de educação (HEIN, 1998; HOOPER-GREENHILL, 1999). Educar implicaria também a transformação dos sujeitos participantes no processo pedagógico, em relação ao patrimônio, com impactos a longo prazo, conforme definido por Aidar (2002).

Outra perspectiva de debate conceitual decorrente dessa discussão diz respeito à própria teorização sobre não-públicos. Em um de seus estudos Hood (1983) definiu três categorias de públicos de museu. O que ela denomina de *público freqüentador* são aquelas pessoas que visitam o museu pelo menos três vezes ao ano. Já o *público eventual* realiza de uma a duas visitas por ano. Por fim, o *não-público* fica dois anos sem visitar uma instituição museal.

A partir dessa categorização é possível compreender inclusão em museus de uma maneira muito mais abrangente do que os públicos social e economicamente desfavorecidos<sup>12</sup>. Na já apontada situação nacional de baixa frequência aos museus essa categorização colocaria na esfera do não-público uma parte significativa da população, nela incluindo os estudantes da rede municipal de São Carlos. Considera-se que essa perspectiva alargada de não-públicos seja mais condizente com a realidade de freqüentação dos museus e instituições culturais nacionais.

<sup>11</sup> Segundo a pesquisa sobre o consumo cultural das famílias brasileiras (BRASIL, 2007), apenas 4,3% das despesas culturais são realizadas com museus (nessa categoria também estão incluídos espetáculos artísticos ao vivo).

<sup>12</sup> Na bibliografia européia e anglo-saxã são considerados não públicos os desfavorecidos econômica e socialmente, tais como imigrantes e grupos étnicos minoritários (HOOPER-GREENHILL, 1995). Essa compreensão tem sido utilizada nos casos nacionais descritos pela bibliografia (CHIOVATTO, 2008).

Frente a esses apontamentos, e como mote para sua finalização, propõem-se uma reflexão acerca da acuidade das teorizações que buscam compreender as ações museais inclusivas. As diversas denominações existentes, entre as quais o aqui exposto conceito de museologia cidadã, trazem uma perspectiva de compreensão da inclusão em museus que, aparentemente, não se debruça sobre as ações mais comumente associadas à educação em museus e, mais especificamente, à relação entre museus e escolas. Por outro lado, parece ficar claro, frente à análise do projeto “São Carlos de Todos Nós” que conceitos como inclusão e não-públicos podem ser compreendidos de forma mais amplas, englobando as ações educativas voltadas para o público escolar. Essa afirmativa se torna especialmente verdadeira quando contextualizada pela freqüentação de museus no Brasil. Essa argumentação busca evidenciar o quão difusos são os limites teóricos e o quanto a especificidade da prática de inclusão em museus e da própria educação em museus ainda são questões não resolvidas no universo teórico museológico.

## REFERÊNCIAS

ALLARD, Michel; BOUCHER, Suzanne. **Le musée et l'école**. Québec: Hurtubise HMH, 1991.

ALLARD, Michel; LEFEBVRE, Bernard. **Le musée, un lieu éducatif**. Montréal: Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1995.

AIDAR, Gabriela. Museus e Inclusão Social In: **Ciências & Letras** – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, no 31. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, 2002. p. 53-62.

AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS. **Excellence and Equity: Education and the Public Dimension on Museums**, A Report from the American Association of Museums, Washington, DC, 1992.

ATELIER do movimento internacional para uma Nova Museologia. PATRIMÔNIO, juventude e desenvolvimento: desafios para o século XXI. In: (8: 1999). Salvador: MINOM, 1999.

BLACK, Graham. **The engaging museum for visitors involvement**. London: Routledge, 2005.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e comunicação. In: **Cadernos de Sociomuseologia**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.9, 1996.

BRUNO, M. C. O; NEVES, K. R. F. (Orgs.). **Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas**. São Cristóvão, SE: MAX/ UFS, 2008.

CECA. **Intégration des musées dans une société multiculturelle**. Delhi-Calcutta : 1993.

\_\_\_\_\_. **Les musées et les communautés**. Stavanger : 1995.

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOMUSEOLOGIA. **Museologia: teoria e prática**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1999. (Cadernos de Sociomuseologia, 16).

CHIOVATTO, Mila M. **Museu, imaginação e formação dos sujeitos: a experiência da Pinacoteca do Estado de SP**. V Seminário estadual artes na educação. Criciúma: Unesc/Unicamp, 2008.

DAVIS, Peter. **Ecomuseums – A sense of place**. London, New York: Leicester University Press, 1999.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. **Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro**. Lisboa: ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, 20). 259 p.

EIDELMAN et al. (Dir.). **La place des publics**. De l'usage des études et recherches par les musées. Paris: La documentation française, 2007.

HEIN, G. **Learning in the museums**. London: Routledge, 1998.

HOOD, Marilyn G. (1983) Staying Away: why people choose not to visit museums. **Museum News**, 61(4), April: 50-57.

HOOPER-GREENHILL, Eilean (Ed.). **The educational role of the museum**. London and New York: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. **Museum, media, message**. Routledge, London, 1995.

MARTINS, Luciana Conrado. **A relação museu/escola: teoria e prática educacionais nas visitas escolares ao Museu de Zoologia da USP**. São Paulo: USP / Faculdade de Educação, 2006. (Dissertação de mestrado).

MEDEIROS, Carlos L. (coord.). **Cultura, factor de criação de riqueza: uma nova perspectiva dos museus**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2008.

MEUNIER, A.; SOULIER, V. Préfiguration du concept de muséologie citoyenne. In: CARDIN, J.; ÉTHIER, M.; MEUNIER, A. **Histoire, musées et éducation à la citoyenneté**. Québec: MultiMondes, 2010. p. 309-330.

MUSEUMS & GALLERIES COMMISSION. **Museologia. Roteiros práticos**. São Paulo: EDUSP; VITAE, 2001 a 2005. Volumes 1 a 9.

PIMENTEL, T. V. C.; BITTENCOURT, J. N.; FERRON, L. M. A. A teoria, na prática, funciona. Gestão de acervos no Museu Histórico Abílio Barreto. **Revista CPC USP**, 2005. n. 6, p. 2.

PRIOSTI, Odalice Miranda. **Museologia e sustentabilidade no desenvolvimento de cidades de pequena e média dimensão: a contribuição das iniciativas locais comunitárias**. Texto apresentado em Mesa redonda nas XV Jornadas sobre a Função Social do Museu/ IX Atelier Internacional do MINOM "Modernidade: inércias e conflitos - Os equilíbrios possíveis". Santiago do Cacém, Portugal: 2003. (mimeo)

RIVIÈRE, Georges-Henri. **LA MUSEOLOGIE** Selon Georges-Henri Rivière. Cours de Muséologie / Textes et témoignages. Bordas, França: Dunod, 1989.

SANDELL, Richard (Ed.). **Museums, society, inequality**. London: Routledge, 2002.

SANTOS, Maria Célia. **Museu e Educação: conceitos e métodos**. Artigo extraído do texto produzido para aula inaugural – 2001, do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, proferida na abertura do Simpósio Internacional “Museu e Educação: conceitos e métodos”, realizado no período de 20 a 25 de agosto. Disponível online em: [http://www.mestrado-museologia.net/Arquivo\\_mcelia/museueducacao\\_portoalegre.doc](http://www.mestrado-museologia.net/Arquivo_mcelia/museueducacao_portoalegre.doc) Acesso em 18 de agosto de 2010.

SEPÚLVEDA KÖPTKE, Luciana. **Parceria Museu e Escola como experiência social e espaço de afirmação do sujeito**. In: GOUVÊA, Guracira et al. (orgs.). Educação e Museu. A construção social do caráter educativo dos museus de ciências. Rio de Janeiro: Acces, 2003, p. 107-128.

SMITH, Jeffrey K. Exposições no Met, MoMA e Guggenheim: impacto econômico sobre Nova York. In: **CADERNOS de Memória Cultural**, 4: Museu em Transformação. Rio de Janeiro: Museu da República, 1999.

UNIVERSIDADE de São Paulo. **V Semana dos Museus da Universidade de São Paulo: ações afirmativas em museus - educar e preservar**. São Paulo: USP, 2005.

VAN MENSCH, Peter. O objeto de estudo da Museologia In: **Pretextos Museológicos** Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994, n.1.

VARINE, Hugues de. **Patrimônio e educação popular**. In: O Direito de Aprender. [http://www.direitodeaprender.com.pt/revista02\\_02.htm](http://www.direitodeaprender.com.pt/revista02_02.htm), acesso em 29/04/2007.

\_\_\_\_\_. **L'initiative communautaire**. Recherche et expérimentation. Paris: W/MNES, 1991.



## MUSEO Y OCIO NUEVOS PARADIGMAS PARA EL MUSEO DEL SIGLO XXI

Maria Laura Mendoza  
Centro Cultural Borges - Argentina

### Resumen

En el marco de las reflexiones del *II Seminario para la Investigación de la museología en lenguas portuguesa y española* presento el documento *Museo y ocio* a fin de debatir la responsabilidad del museo y su compromiso frente a los cambios sociales, Eje temático 1, subtema 1.2 : *Función social del museo en el desarrollo ético de la comunidad*. La comunicación pretende compartir algunas nociones de la tesis doctoral, *Dos grandes museos del siglo XXI, Integración de funciones de regeneración urbana y acceso a la cultura en el Museo Guggenheim de Bilbao y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* que analiza la convivencia de políticas de desarrollo económico y participación sociocultural en la gestión de museos de arte contemporáneo con el fin de extraer conclusiones y valoraciones relevantes para su posible transferencia a otros contextos geográficos. El documento pretende hablar de ocio y democracia porque la pregunta latente es, ¿qué experiencia de visita promocionan aquellos museos que se debaten entre la centralidad y el desarrollo comunitario? La observación de anacronismos en el modelo de democratización cultural aplicado desde los años setenta en la praxis museística da origen a esta reflexión. El optimismo e idealismo de esas décadas otorgaron un papel positivo para la cultura y, desde entonces, los museos intentan transmitir su mensaje al mayor número de personas. Las tradicionales políticas museísticas centradas en el objeto dieron paso a políticas centradas en el público. Los profesionales comenzaron a discutir la accesibilidad de las obras y la relación de la sociedad sobre la base de la sustitución de elementos del museo tradicional -edificio, colección, público- por los de un nuevo paradigma de museo: territorio + patrimonio + población. De eso, justamente, trata esta presentación: de las formas en que los museos interactúan con su público convertidos en espacios de disfrute, vivos y dinámicos, con intereses políticos en sí mismos, coherentes y funcionales a las necesidades y deseos del visitante y al territorio que les da vida. Las nuevas prácticas culturales hicieron que concurrir a los museos y disfrutar de ellos no sea ni pueda ser una obligación sino una experiencia de ocio. El desafío de las políticas culturales actuales se concentra en la incorporación del museo al circuito del tiempo libre: nuevos públicos, nuevos entornos, nuevas técnicas, lo que define a su vez nuevos contenidos y nuevos procesos.

**Palabras clave:** Museo. Ocio. Desarrollo económico. Comunitario.

## MUSEU E LAZER NOVOS PARADIGMAS PARA O MUSEU DO SÉCULO XXI

### Resumo

No contexto de reflexões do *II Seminário de Pesquisa em Museologia de Línguas Portuguesa e Espanhola*, apresento o documento *Museu e Lazer*, a fim de debater a responsabilidade do Museu e seu compromisso frente às mudanças sociais, no Eixo Temático 1, subtema 1.2: Função social do museu no desenvolvimento ético da comunidade. A comunicação pretende compartilhar algumas noções da tese de Doutorado "Dois grandes museus do século XXI, integração de funções de regeneração urbana e acesso à cultura no Museu Guggenheim de Bilbao e no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona" - que analisa a convivência de políticas de desenvolvimento econômico e participação sociocultural na gestão de museus de arte contemporânea, com a finalidade de tirar conclusões e valorações relevantes para sua possível transferência a outros contextos geográficos. O documento pretende falar de lazer e democracia, porque a pergunta latente é: que experiência de visita promovem os museus que se dividem entre a centralidade e o desenvolvimento comunitário? A observação de anacronismos no modelo de democratização cultural aplicado desde os anos setenta na prática museológica dá origem a esta reflexão. O otimismo e idealismo dessas décadas emprestaram um papel positivo à cultura, e desde então, os museus tentam transmitir sua mensagem ao maior número de pessoas. As tradicionais políticas museológicas centradas no objeto deram lugar a políticas centradas no público. Os profissionais começaram a discutir a acessibilidade das obras em relação à sociedade, com base na substituição de elementos do museu tradicional - edifício, coleção, público - pelos de um novo paradigma de museu: território + patrimônio + população. Esta apresentação trata justamente das formas de interação dos museus com seu público, convertidos em espaços de desfrute, vivos e dinâmicos, com interesse político em si mesmos, funcionais e coerentes com as necessidades e desejos do visitante e do território que lhes dá vida. As novas práticas culturais fizeram com que a visita aos museus e o desfrute de seus recursos não seja e nem possa ser uma obrigação, mas uma experiência de lazer. O desafio das políticas culturais atuais concentra-se na incorporação do museu ao circuito do tempo livre: novos públicos, novos entornos, novas técnicas, o que define por sua vez novos conteúdos e processos.

**Palavras-chave:** Museu. Lazer. Desenvolvimento econômico. Comunitário

## MUSEUM AND LEISURE NEW PARADIGMS FOR THE XXI CENTURY MUSEUM

### Abstract

Within the framework of the reflections of the *Second Research Seminar for Museology in Portuguese and Spanish Languages*, I am presenting this paper on *Museum and Leisure* to discuss the responsibility of the museum and its engagement with social changes: core topic I, sub-topic 1.2, *The social function of museums in the ethical development of the community*. This document shares some ideas of the doctoral thesis *Two great museums of the XXI century. Integration of urban regeneration and access to culture: the Bilbao Guggenheim Museum and the Museum of Contemporary Art in Barcelona*, analyzing the coexistence of economic development policies and the social-cultural management of museums of contemporary art in order to draw conclusions and assessments relevant to possible transfer of this model to other geographical contexts. The paper deals with leisure and democracy because the latent question is: what kind of visitors' experience do museums promote that debate centrality and community development? The observation of anachronisms in the model of cultural democratization applied from the seventies in the museum praxis gives rise to this reflection. The optimism and idealism of those decades gave a positive role to culture and since then, museums are trying to convey their message to more people. Traditional museum policies that centered on the object gave way to policies focused on the public. Professionals began to discuss the accessibility of works of art and the relationship of society on the basis of the replacement of elements of the traditional museum -building, collection, public- by a new paradigm of heritage: museum: territory + heritage+ community. This presentation exactly addresses this issue: the way in which museums interact with their public, becoming leisure spaces, lively and dynamic, with inherent political interests, coherent and functional to the needs and desires of the visitor and the territory that gives them life. The new cultural praxis converts museums into an entertaining experience. The challenge of the current cultural policy focuses on the incorporation of the museum into the leisure circuit -new audiences, new environments, and new techniques- which in turn define new contents and new processes.

**Key words:** Museum. Leisure. Community. Economic development.

## MUSEO Y OCIO NUEVOS PARADIGMAS PARA EL MUSEO DEL SIGLO XXI

**Maria Laura Mendoza**  
Centro Cultural Borges, Argentina

### Desarrollo

El carácter permanente de la institución museo le permite establecer un vínculo con su entorno y su comunidad. Este papel le exige al museo tres finalidades, tres usos distintos, pero compatibles. Son el estudio, la educación y el deleite. El museo no puede contentarse con preservar cuidadosamente determinadas piezas para las generaciones futuras ni exponerlas estéticamente. El museo debe transmitir a su comunidad todo aquello que la pueda enriquecer, no solo a nivel intelectual sino también emocional.<sup>1</sup> Su valor social le obliga a trabajar para poner a disposición de la sociedad todos los conocimientos extraídos de las colecciones para que sus miembros puedan aprovecharlas. El verdadero sentido es la de ser un puente entre la obra de arte y el público. El museo debe hacer posible un diálogo entre las dos partes que mutuamente se necesitan. Sin embargo, y pese a ser este un asunto de primera magnitud, de todos es sabida la dificultad que conlleva que este puente sea usado de forma fluida. El museo se muestra muchas veces como inabarcable pues no se encuentran a mano las herramientas que hacen posible esta acción, no se ofrecen pautas ni se muestran comportamientos que agilicen el proceso. Las consecuencias son devastadoras pues es aquí donde se puede convertir en un lugar de extrema utilidad para la sociedad a la que pertenece y en la que, más allá de aparecer como un privilegio de infraestructura cultural, lo convierte en una inagotable fuente de estímulos que desarrollen el conocimiento y el pensamiento crítico y participativo de todas y cada una de las personas que se acerquen a él.<sup>2</sup>

Mientras el museo descubre su relación con el territorio, su carácter local y la importancia que puede asumir en la tutela, recuperación y análisis del patrimonio cultural del territorio del que forma parte geográfica y culturalmente; los administradores de los recursos globales descubren la cultura y se refieren a las nociones de protección cultural como “inversiones sensible a la raza y al género que fortalecen la fibra de la sociedad civil y, a su vez son el anfitrión ideal para el desarrollo político y económico”.<sup>3</sup> Sin embargo, el museo tiene un determinado marco de actuación en cada una de sus funciones que le vienen dadas fundamentalmente por sus colecciones pero también por los documentos de creación y por su historia, y por las circunstancias de su territorio y población. Si consideramos, como así haré a lo largo de este documento, que los dos soportes imprescindibles y característicos del museo son las colecciones y la sociedad, parece lógico suponer que la actuación de los responsables y del personal del museo deberá estar orientada por los intereses de ambos pilares. ¿Por qué entonces realizar actividades totalmente ajenas a los fondos del museo?

Una querida profesora nos decía que no es fácil ser un trabajador de museos con concepciones innovadoras atrapado en las rutinas de la institución. Ni siquiera es fácil ser un director de museo con concepciones innovadoras porque la inercia institucional es fuerte, las estructuras son pesadas y cuesta mucho ponerlas en movimiento. Pero sobre todo no es sencillo ser un espectador ávido, un simple visitante que reclame a los

museos algo distinto de lo que ellos le ofrecen.<sup>4</sup> Visitar un museo y disfrutarlo es bastante duro cuando su aspecto es imponente y se censura el menor gesto travieso.

Las actividades culturales parecen ser una suerte de obligación moral, siendo para muchos motivo de rechazo e inhibición. Los museos son unas de las instituciones donde más se inhibe la acción social y sin embargo..., sin embargo visitar un museo es algo valorado, se lo considera difusamente como algo positivo, importante, que toda persona “educada” debería conocer.

Disfrutar o aprender ha sido una de las paradojas fundamentales del museo. No se trata de conceptos antagónicos pero a menudo son presentados como prácticas irreconciliables. Este trabajo considera que una es parte del proceso de la otra y viceversa. A la vez, observa que actualmente los museos han trasladado su interés por la educación para dar lugar a funciones recreativas. La incorporación del museo al circuito del ocio es evidente. En la última década las políticas han cambiando, en parte como respuesta a las presiones y oportunidades de ser asimilados por el mercado. No sólo en muchas ciudades los museos han pasado a ser las principales atracciones turísticas sino que se han convertido en recursos clave para el desarrollo económico local. Las partes interesadas —visitantes, ciudadanos y gobiernos— parecen despreocupados acerca de la importancia de estos cambios, mientras que muchos profesionales no les entusiasman la bienvenida.

Históricamente, los museos han cumplido el papel de 'entretener' a los visitantes. Aún los más conservadores defensores del proyecto de la modernidad, concentrado en la adquisición y conservación del patrimonio para elevar moralmente el espíritu del visitante, aceptan que el ocio es una vía de acceso al proceso educativo y académico. En tales circunstancias el sentido de la experiencia es un medio para un fin, es decir, de carácter utilitario. Recientemente, la visita al museo vuelve a asociarse a otros significados más allá de la utilidad. El interés del museo como espacio de ocio retoma el sentido original, la visita recupera su valor autotélico, es un fin en sí mismo como parte de un estilo de vida particular asociado a un comportamiento hedonista y turístico. El uso del museo como herramienta educativa no ha desaparecido ni lo hará, lo que intento subrayar es que los nuevos hábitos culturales han asignado al museo un carácter igualitario entre fin en sí y herramienta para.

Los hábitos culturales actuales favorecen actitudes más cercanas que posibilitan el encuentro con el arte, un público cada vez más amplio accede al ámbito del museo, sin embargo la praxis requiere una apertura espacial a la recepción. Creo que la primera condición para transmitir el placer que podemos obtener de los museos es borrar toda posible carga de “deber ser”. Una segunda condición sería no pretender aprovechar la visita a toda costa o, mejor dicho, deberíamos pensar detenidamente qué significa aprovechar la visita a un museo. Con toda seguridad lo más importante no es ver todo, atiborrarse de imágenes, cansarse acumulándolas empecinadamente. Es preferible contar con una buena dosis de entusiasmo para una segunda visita antes que hacerlo a disgusto. Pero esto requiere que estemos realmente convencidos de que los museos pueden usarse repetidamente, en forma despereja, variable según las circunstancias, el humor, el tiempo de que se disponga, y que es una tranquilidad saber que siguen ahí, no desaparecen luego de la visita y podemos regresar cuantas veces se nos ocurra. Debemos

estar convencidos de que el museo no puede ser una suerte de enciclopedia compacta, lugar de aprendizaje obligado. Esa potencialidad debe ser entendida como un servicio no como una imposición. De algún modo, creo que para disfrutar los museos es necesario ejercitar la libertad que teóricamente otorgan de elegir los propios centros de interés y actuar de acuerdo con ellos en la elección del recorrido, la atención, los tiempos otorgados a la contemplación. Para hacerlo es importante estar convencido de que toda opción es válida, incluso, la de hacer visitas relámpago, o pasar por alto la mayor parte de los objetos, y también la de ir sólo aquellos que realmente nos interesen, y sólo cuando tengamos verdaderos deseos de hacerlo. Ya no recordamos que el museo debe su nombre a las musas, esos seres tutelares de las artes y las diferentes formas del conocimiento que nos legó la mitología griega. “El hombre libre debe tener energía suficiente para imponerse los esfuerzos que no está obligado a hacer. Sólo entonces será libre. La suma de los esfuerzos empleados da la medida de su voluntad”.<sup>5</sup> Lo que quiero decir es que concurrir a los museos y disfrutar de ellos no es ni puede ser una obligación sino una experiencia de ocio.

La tesis doctoral adhiere a un concepto de ocio como elemento presente del proceso educativo, a la vez que es un agente de disfrute personal y desarrollo comunitario.<sup>6</sup> Este documento sigue la línea de investigación que genera el Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto, una visión humanista que conjuga ocio, ejercicio de la libertad y desarrollo de la persona. Se concibe al ocio como experiencia integral del hombre, como derecho humano fundamental y como ámbito de intervención a través de todas sus manifestaciones culturales, turísticas, deportivas y recreativas. Una experiencia integral quiere decir total, “compleja (direccional y multidimensional), centrada en actuaciones queridas (libres y satisfactorias), autotélicas (con un fin en sí mismas) y personales (con implicaciones individuales y sociales). Como derecho humano básico favorece el desarrollo, como la educación, el trabajo o la salud, y del que nadie debería ser privado por razones de género, orientación sexual, edad, raza, religión, creencia, nivel de salud, discapacidad o condición económica”.<sup>7</sup>

El ocio gira en torno al tiempo, a la libertad y los constructos sociales. Se habla de una libertad más aparente que real porque como en otros hábitos sociales, el paradigma hegemónico introduce implícita y explícitamente el control. La dialéctica social actual ha devenido en una civilización del ocio pero por motivos muy diferentes a los que la utopía setentista proclamaba. Desgraciadamente, los progresos de la sociedad de bienestar han favorecido las vivencias de ocio, pero no para todos y tampoco en todas partes. El ocio sólo tiene sentido en algunos países, e incluso dentro de estos mismos, la desigualdad social no deja de estar presente. La sociedad de consumo ha hecho del ocio una realidad importante y llena de medios, pero, al mismo tiempo, desierta de sentido.<sup>8</sup> La reducción de la jornada laboral, el retraso de los jóvenes en su incorporación al trabajo, el adelanto de la jubilación y el aumento de las expectativas de vida contribuyen a la consolidación del desplazamiento del mundo laboral y el aumento del tiempo de ocio. El ocio ha ganado importancia en nuestra vida también por otros motivos: el incremento del turismo, el disfrute mayoritario de las vacaciones, la incidencia de la televisión o el apoyo institucional al desarrollo de las actividades culturales, el crecimiento del nivel educativo de la media poblacional, las legislaciones laborales, el acceso masivo a los medios tecnológicos, son todos indicadores de la mutación trascendental que la humanidad ha experimentado durante el

siglo XX y que configura nuevos estilos de vida en los que el ocio tiene una gran incidencia.

En el mundo erudito ocio y tiempo libre son dos conceptos diferentes. Manuel Cuenca explica que el tiempo es, en efecto, una constante sin la que resulta imposible explicar la vivencia de ocio. Toda vivencia transcurre en un tiempo y necesita de un tiempo de gestación y desarrollo. A menudo, el tiempo libre se refiere al ámbito temporal ausente de obligaciones que nos permite llevar a cabo cualquier tipo de actividad, mientras que el tiempo de ocio define específicamente el tiempo empleado en prácticas de ocio.<sup>9</sup> La práctica del ocio tampoco depende exclusivamente de la actividad en sí misma, ni del tiempo, ni del nivel económico, sino que tiene mucho que ver con el sentido de quién lo experimenta. La acción es una referencia que, junto a la percepción de quien la realiza, puede transformarse o no en vivencia del ocio. A diferencias de las experiencias comunes, las experiencias de ocio verdaderas son independientes y se caracterizan por la conciencia de la elección y la voluntariedad.

Pensar en el ocio como potencialidad, es pensar en las posibilidades de no hacer. Podemos ser debido a que estamos relacionados con nuestro propio no ser;<sup>10</sup> lo que permite rechazar gran parte de la instrumentalidad que va pareja a una noción de ocio concentrado en prácticas u objetos concretos. Si despojamos al ocio de un único resultado, podemos permitirnos la capacidad de equivocarnos y la capacidad de aprendizaje, lo que me parece un punto muy interesante para introducir un pensamiento creativo en relación a los diferentes momentos del *llegar a ser* del ocio significativo. El ocio está abierto a cualquier direccionalidad. “El camino para llegar a ser no tiene ni principio ni fin, ni salida ni llegada, ni origen ni destino... El camino para llegar a ser sólo tiene un intermedio, un intermedio no es un promedio, es un movimiento rápido, es la velocidad absoluta del movimiento”.<sup>11</sup>

El ocio, en su sentido más puro, es un fin en sí mismo, se realiza sin pretender otra cosa a cambio de la acción. Manuel Cuenca, cuando se refiere al ocio, habla directamente de una experiencia autotélica, en contraposición al mundo laboral que se dedica a la producción de medios y a la sociedad de consumo que nos ofrece medios para hacer realidad nuestro ocio pero no fines ni sentidos. El ocio por tanto es aquello que se distingue del simple pasatiempo y sobrepasa la idea del descanso y la evasión. Se diferencia de otras vivencias por su capacidad de sentido y su potencialidad para crear encuentros creativos y satisfactorios que originan desarrollo personal y también social. En el sentido de fin en sí se elabora la idea de gratuidad, en tanto ocio puro no se debe nada a cambio y por tanto se puede afirmar que el ocio no cabe ser un acto de consumo.

En un mundo que tiende a limitarnos a meros espectadores de una realidad que no se sabe bien si es o no es real, el ocio nos da la posibilidad de cuestionar nuestra capacidad de ser más libres para hacer lo que queremos y lo que nos gusta hacer. “El ocio es una búsqueda individual que cada cual debe asumir por sí mismo y cada quien debe encontrar”.<sup>12</sup> No cabe duda de que los esquemas de comportamiento que se llevan a cabo en sus diversas manifestaciones y actividades están encuadrados en un contexto social que los hace posible, pero al mismo tiempo son actos subjetivos y personales. El ocio, como otras facetas de la existencia, depende de la persona y se integra a su manera de entender el mundo haciendo la libre elección tan real como las oportunidades que permiten realizarla. Las bases objetivas que explican

las conductas del ocio —prácticas, economía, tiempo— son fundamentales para explicar el fenómeno; pero sería absurdo reducir la experiencia a formas mecánicas producto de un determinismo. La Teoría Social puede establecer probabilidades de conducta porque entiende que el individuo es el agente de la experiencia, y en ello reside la subjetividad, aún cuando ésta tiene una génesis y una determinación social.

Para que nadie nos diga como divertirnos, es necesaria una conciencia de nosotros mismos y una identificación del entorno inmediato y de la propia realidad. En otras palabras es crucial disponer de un objetivo ético que enriquezca y eleve el sentido de la vida. Desde este punto de vista, hablar de ocio es hablar de sentidos de vidas y actividades gustosas pero también es hablar de economía y desarrollo comunitario. Cada experiencia de ocio es una vivencia integral de nuestros valores, una re-creación de las ganas de vivir y por cierto una experiencia de encuentro, donde establecemos contactos con realidades que nos trascienden, horizontes abiertos a la comprensión y al conocimiento.<sup>13</sup> Jofree Dumazedier también consideró que el ocio funda una nueva moral de la felicidad, ya que aquel que no aprovecha o no sabe emplear su tiempo de ocio es un hombre incompleto, retrasado o algo enajenado. La visión humanista ha contribuido a revalorizar y popularizar el término ocio, no así su manera de entenderlo. Su aportación conceptual es valorada y reconocida en los medios académicos e investigadores, pero no es parte del modo de vida general.

La vivencia de la dimensión lúdica es algo esencial para la realización del ocio. En el juego atribuimos al mundo una significación distinta a la realidad, principalmente de fantasía, para que la realidad no ocupe todos los huecos de la existencia. A través del juego nos acercamos a la música, al símbolo y otras expresiones que nos devuelve a la naturaleza humana universal. De igual forma, Kriekemans argumenta, sobre las ideas de Johan Huizinga, que el juego nos puede acercar a un mundo menos complicado y todo ello hace que la vivencia lúdica genera alegría. Lamentablemente, nuestro entorno y estilos de vida demuestran dificultad para vivir la alegría. H. Kunz y A. Vetter en 1950 estudiaron como la mayor parte de la gente se divierte sola y, asiduamente la diversión procede de estímulos externos poco propensos a una interacción tanto del tipo introspectivo como grupal.

Otros ámbitos de la vida, como la ética, la religión, la solidaridad e incluso para muchas personas el trabajo, también trascienden el mundo de los medios. Comparados con ellos, el rasgo común que delimita esta experiencia de las demás es, como ya se había anticipado, la voluntariedad y la satisfacción personal que proporciona. El ocio supone un desprendimiento de los intereses de la vida cotidiana, una conciencia de querer hacer lo que se hace asumiendo las reglas implícitas y un ámbito espacio-temporal que funda una vivencia gustosa. El ocio significativo devuelve el potencial creador que se pierde en la actividad cotidiana.

Mihaly Csikszentmihalyi estudia la incidencia de las experiencias satisfactorias en el comportamiento humano. Para el autor la experiencia óptima se alcanza “cuando todos los contenidos de la conciencia se encuentran en armonía entre sí y con las metas que define el *self* [yo] de la persona. Las condiciones de la conciencia son las que permiten acceder al placer, la felicidad, la satisfacción y el disfrute.”<sup>14</sup> Csikszentmihalyi entiende que la repetición de experiencias óptimas es una meta central del *self*, al punto de ser intrínsecamente humano. De manera que las experiencias de



ocio proporcionan una energía interior que a medida que son repetidas constituyen metas de perfeccionamiento. Para que una experiencia sea óptima, el sujeto tiene la percepción de lo que quiere y debe hacer -denominada percepción de desafío- y sabe que es capaz de hacerlo o bien que tiene habilidad para ello. De manera que se produce un desafío dinámico entre lo que nos gusta hacer y lo que podemos hacer. Este rasgo independiza a la experiencia de ocio de la actividad propiamente dicha, ya que la clave reside en el desafío que proporciona a la persona y el disfrute que supone su realización. El aporte de Csikszentmihalyi a la Teoría del Ocio es vital dado la especificidad con que analiza el vigor de la experiencia de ocio. Si creemos que el disfrute es la piedra angular de la evolución, como el mismo declara, la incidencia del ocio trasciende el espacio individual para insertarse en el desarrollo de los intereses comunitarios y sociales.

En definitiva, el problema de identificar la visita a un museo como una experiencia de ocio radica en precisar qué significa “aprovechar el museo”. Si somos capaces de recuperar en las actividades culturales cierto sentido lúdico, y simplemente nos dejamos llevar por el placer y la emoción que puede provocarnos una obra de arte, nos resultarán mucho más útiles que si insistimos en encontrarles una aplicación directa y cuantificable. Si logramos abandonarnos al goce que puede deparar una visita a un museo, si conseguimos participar esa experiencia a otra persona aunque sea una sola vez, ya vale la pena.

El museo, tal como se define en este trabajo, puede ser un facilitador de una experiencia óptima. Para ello, se ha de ir más allá de las figuras tradicionales y concebir espacios de reflexión y no lugares de consumo donde las experiencias son producidas por otros. Los museos en los que se prioriza la reflexión del visitante y en los que se fomentan las diferentes versiones que cada persona pueda establecer, están vinculados a la museología crítica, que concibe la experiencia desde una postura interdisciplinaria, contextual, política, reflexiva y emancipadora. Además, desde esta tendencia crítica de la museología se impulsa la negociación del saber y el significado entre profesionales, forjadores de las culturas del museo, y los visitantes. Así, tanto los profesionales como los visitantes son concebidos como “creadores”, y todos ellos son entendidos como aprendices porque todos generan discurso. Por este motivo, la museología como crítica cultural ha sido considerada, en muchos casos, una respuesta a la comprensión del museo como un lugar de división entre expertos y novatos, productores de conocimiento y traductores, visitantes expertos y visitantes consumidores.<sup>15</sup> Además, desde esta postura se considera que la experiencia en el museo no es sólo diversión, sino que es entendida como un acto de creación de nuevas narrativas igualmente válidas y significativas que la propuesta por la propia institución. Estas narrativas alternativas parten de los propios visitantes que motivados, construyen sus propias historias teniendo en cuenta sus conocimientos previos, sus experiencias y sus condiciones.<sup>16</sup> Es por ello que el museo debería proporcionar las herramientas para interactuar considerando que cada uno tiene sus propios conocimientos, valores y sentimientos intransferibles.

Como demostramos una y otra vez, quienes hacemos los museos manipulamos la historia, la interpretamos y la ponemos en escena para cumplir ciertos fines simbólicos y políticos. Bajo esa conciencia se despliega un nuevo paradigma de museo en el que un sistema abierto e interactivo y el diálogo entre sujetos constituyen las bisagras de un territorio + un patrimonio + una comunidad.<sup>17</sup> La novedad de la visión contemporánea no está en haber

inventado y asumido funciones totalmente nuevas sino más bien en la socialización de las antiguas funciones, una socialización que ha creado un sentido territorial del museo y ha llevado, en lógica consecuencia, a la necesidad de desarrollar acciones típicamente públicas como la tutela de los bienes culturales, la didáctica y el goce.<sup>18</sup>

Incorporarse a este nuevo paradigma le vale al museo verdades desafíos. El rol y el espacio social definitivamente ocupan un nuevo lugar. Los valores del ocio ya están socialmente instalados por lo que el museo debe abocarse al desafío. Las posibilidades dividen el crédito profesional. Por un lado, el consumo turístico justifica amplios horarios de apertura y nuevos desarrollos para atraer y mantener a los visitantes. Por otro, la misión educativa se vuelve vulnerable porque contribuye al desarrollo comunitario sólo en un nivel de base, el museo como infraestructura para un desarrollo económico más amplio. La conciliación se enfrenta de diferentes formas pero los debates serán infructuosos mientras se siga confinando la práctica museal a un mero pragmatismo económico que maximice el valor del museo como un mero producto turístico. El estudio de la gestión de museos emblemáticos pretende profundizar en la democratización del acceso a la cultura porque la pregunta latente es qué experiencia promocionan estos modelos que se debaten entre la centralidad y el desarrollo comunitario.

Después de una temporada de irreverencia es propicio ejercer una crítica más reflexiva: no para demoler sino para concebir una revitalización de la comunión público-museo-territorio. Faltan estudios de conjunto que refundamenten la labor museológica de acuerdo con las nuevas concepciones de la historia, el arte y la economía. Esto se vuelve urgente en un tiempo donde los edificios consagrados a exhibir el patrimonio deben competir con los medios masivos y las nuevas tecnologías informáticas para tener una presencia significativa entre las múltiples redes de comunicación y entretenimiento.

Esta visión es resultado de prestar atención no sólo a las exigencias del patrimonio que debe mostrarse sino también a las disposiciones y dificultades de los públicos que no quieren aburrirse. Un examen riguroso de los anacronismos y desaciertos ofrece perspectivas para construir, para imaginar de manera realista, en fin, para hacerse cargo desde las instituciones de lo “contradictorio” que anida en esta fórmula. Porque el interés último es lograr que los museos sean ampliamente legibles y hacer más disfrutable los trabajos y los días.

### **Conclusiones abiertas**

Hemos visto, por una parte, que el museo aún siendo una institución representativa del *status quo* puede ser un ámbito facilitador de experiencias memorables para el visitante. A pesar de los anacronismos y contradicciones podemos construir museos más disfrutables e instituciones patrimoniales con nuevos paradigmas.

Los museos generan flujos y movimientos muy particulares ya que contribuyen de manera decidida a la activación del espacio público al establecer relaciones complejas entre el dentro y el afuera. De hecho son espacios de encuentro a pesar de que estén acotados por temáticas. Con ello arribo a una hipótesis: la dimensión cultural tiene un papel esencial en el ensanchamiento de la condición de ciudadano. La verdadera aportación del

museo es contribuir a reflexionar sobre el valor de uso de la cultura por encima de su valor de cambio y así, aproximar las distancias culturales que hoy separan a los ciudadanos.

Los museos responden a una categoría clásica en la que la producción cultural se sitúa en el vértice del sistema. En la actualidad, a esta categoría tiende a sustituirla la tipología de gran infraestructura, centrada en la difusión por tanto con un perfil cultural más ligero y acompañado, a menudo, de una retórica grandilocuente y al servicio de objetivos más amplios que los propiamente culturales.<sup>19</sup> Los dos grandes museos que se estudian en esta investigación son ejemplos de añadir otras funciones a las esenciales ya que actúan como revitalizador de un territorio específico o como faro que proyecta la imagen de un lugar determinado. Con ello no quiero decir que la oferta cultural de esta nueva tipología de museo sea superficial. Las implicaciones urbanísticas, políticas y estéticas rebasan ese estrecho esquema. Hasta ahora, ambos modelos han presentado grandes muestras que exigen un fondo y una concentración sobrehumana echando por tierra el tópico de “museo espectáculo”, si por ello se entiende un museo que privilegia el impacto que ciega cualquier esfuerzo de comprensión. En vez de una versión light del arte para consumo de masas, ambos han propiciado una visión profesoral y enciclopédica, muchas veces excesiva por inabarcable.

En el proceso estudiado, los discursos que definen la cultura se mezclan y viven en tensión inherente. El museo traslada sus intereses en medio de un proceso de construcción simbólica atravesado por intereses en pugna. Diferentes abordajes de la cultura con valores desiguales debaten y luchan por prevalecer en el ámbito de las políticas culturales del siglo XXI. Hay conflictos entre el objetivo de mantener infraestructuras prestigiosas que ponen énfasis en la “exclusividad” y el de proporcionar acceso a los mismos. Todavía resulta muy problemático reconciliar los discursos. Uno, el que está inspirado en los profesionales y en los responsables de las políticas de gestión cultural normalmente preocupados por las demandas de la población. Esta concepción es muy celosa y está orientada a incrementar el grado de participación y de garantizar las condiciones de igualdad para hacer efectivo el derecho de la ciudadanía. El otro enfoque está mucho más vinculado a la necesidad de generar condiciones que permitan a las instituciones competir con éxito en el mercado. Aquí, la preocupación es convertir a la cultura en un elemento instrumental, entre otros, al servicio del desarrollo territorial. Esta tensión entre dos formas de concebir el hecho cultural exige nuevas competencias que permitan combinar los desafíos impuestos por el mercado y la promoción del territorio y el derecho a la participación activa de la ciudadanía. La experiencia de la investigación me dice que la tensión es inherente, los museos, como cualquier otro ámbito de lo social, son espacios de conflicto. La existencia de divergencias entre los responsables del mundo cultural al plantearse prácticas concretas no es extraña. Lo deseable de las contradicciones no es su *ethos* sino el diálogo que suscita. El riesgo es que lo que necesita ser un diálogo no sea un monólogo. La estrategia cultural actual se sustenta con fuerza en la posibilidad de conseguir una vida social nueva en áreas claramente marcadas, pero tiene el peligro de volverse contraria a la vida de la ciudad tal cuál es: caótica, ambivalente e impredecible.<sup>19</sup> También es cierto que si nos esforzamos descubrimos innumerables instituciones y profesionales que hilvanan discursos y proyectos que buscan resignificar los espacios y bienes culturales, reinventando valores de uso distintos.

Para resumir el objetivo general del estudio diría que intenta dar pasos significativos en el entendimiento y tratamiento de esta problemática en sí misma: la convivencia de políticas de desarrollo económico y participación sociocultural en la gestión de museos de arte contemporáneo. Un estudio de conjunto que refundamente la labor museológica de acuerdo con las nuevas concepciones de la historia, el arte y la economía es propicio para concebir una revitalización de la comunión público-museo-territorio en tiempos de competencias urgentes y agresivas.

El objetivo principal que pretendo conseguir con esta tesis es demostrar que los museos que asumen como misión principal el desarrollo económico de una región integran y valoran, al mismo tiempo, el desarrollo socio-cultural de su comunidad. He seleccionado dos casos paradigmáticos: el Museo Guggenheim Bilbao y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, modelos con el suficiente prestigio para una observación enriquecedora. Para ello fue necesario establecer una comparación entre las distintas funciones de la institución y construir un esquema que permite la valoración de políticas de desarrollo económico y participación sociocultural. Este esquema me permite evaluar hasta qué punto son compatibles, a la vez que admite observar el porcentaje de recursos y actividades que se dedican a cada uno de ellos en el seno de las instituciones. Desde la óptica de una institución cultural existen ciertas características que son la clave del funcionamiento del museo y que se pueden englobar en tres grandes líneas. La primera hace referencia básicamente a los parámetros fundacionales; la segunda a su modelo de gestión y la tercera la constituye su contenido o programación y sus conceptos operativos. Los rangos asimilados son:

- Iniciativa, función y motivaciones
- Estructura política
- Aspectos económicos
- Gestión de las colecciones
- Aspectos comunicativos
- Servicios destinados al público

Por tanto, las conclusiones de la tesis se centran en tres aspectos.

El primer aspecto, y de carácter más analista extrae las líneas generales de observación para el desafío contemporáneo de insertar al museo en el circuito del ocio y del consumo. A través de diferentes escenarios teóricos se evalúa la capacidad del museo para adaptarse al espacio y rol social que la comunidad le ha asignando.

El segundo aspecto tiene un carácter metodológico y es el de comprobar que para evaluar políticas de gestión podemos utilizar sencillos esquemas de valoración que en una lógica coherente de sistematizar la información nos permita simular las posibles semejanzas de dichos problemas. A la vez comprueba efectivamente que los resultados a pesar de su extrema simplicidad son mucho más cognoscibles y explicables a los decisores correspondientes.

El tercer aspecto, es una consecuencia de valor añadido de los dos anteriores, que es la de capacitar para incrementar efectivamente el conocimiento, la comprensión y, la posibilidad de extraer valoraciones relevantes a las políticas públicas. La proposición de estas políticas y su

posible transferencia a otros contextos geográficos es la conclusión última de esta tesis que me he permitido presentarles.

---

## REFERENCIAS

- <sup>1</sup> **Valdés Sagués MC.**, *La difusión cultural en el museo*, Trea, Gijón, 1999.-
- <sup>2</sup> **Calaf Masachs R.**, *Museos de Arte y Educación*, Trea, Gijón, 2007.-
- <sup>3</sup> **Yúdice G.**, *El recurso de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 2002.-
- <sup>4</sup> **Dujovne M.**, *Entre musas y musarañas*, Fondo Cultura Económica, Buenos Aires, 1995.-
- <sup>5</sup> **Gripdonck M.**, *La civilización del ocio*, Guadarrama, Barcelona, 1968, p. 84.-
- <sup>6</sup> **Foley y McPherson**, "Museums as Leisures", *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 6, nº 2, 2000.-
- <sup>7</sup> **Cuenca Cabeza M.**, "Retos actuales de los Estudios de Ocio", *El ocio en la investigación actual*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007, p. 28.-
- <sup>8</sup> **Sue R.**, *El ocio*, Fondo Cultura Económica, México, 1987, p. 12.-
- <sup>9</sup> **Cuenca Cabeza M.**, *Ocio Humanista*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2003, p. 31.-
- <sup>10</sup> **Rogoff I.**, "La academia como potencialidad", *Zehar*, Nº 60/61, ArteLeku, San Sebastián, 2007, p. 13.-
- <sup>11</sup> **Deleuze y Guattari**, *A thousand plateaus-Capitalism and schizophrenia*, The Athlone press, 1980, p. 57.-
- <sup>12</sup> **Cuenca Cabeza M.**, *Ocio Humanista*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2003.-
- <sup>13</sup> **Amigo Fernández de Arroyabe M.L.**, *El arte como vivencia de ocio*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000.-
- <sup>14</sup> **M. Csikszentmihalyi y I.S. Csikszentmihalyi**, *Experiencia óptima. Estudios psicológicos del flujo de la conciencia*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998, P. 38.-
- <sup>15</sup> **Padró C.**, "La museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como formas de conflictos e intercambios", *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, 2003.-
- <sup>16</sup> **Roberts L.**, *From knowlegde to narrative*, Smithsonian Institution Press, 1997.-
- <sup>17</sup> **Alonso Hernandez L.**, *Museología y Museografía*, Del Serval, Barcelona, 1999.-
- <sup>17</sup> **Binni L. y Pinna G.**, *Museo. Historia y funciones de una máquina cultural desde el 500 a hoy*, Garzanti, Milán, 1989.-
- <sup>18</sup> **Marti J.**, "Construir ciudad, construir ciudadanía desde los centros culturales", *Los nuevos centros culturales en Europa*, Xabide, Vitoria-Gasteiz, 2007.-
- <sup>19</sup> **Hajer M.A.**, *Ecological modernisation as cultural politics*, Clarendon Press, Oxford, 1996.-

# CONSTRUINDO O “DISCURSO” DO PATRIMÔNIO: DAS ORGANIZAÇÕES INTERNACIONAIS E INSTITUTOS NACIONAIS A UMA RELAÇÃO PROFUNDA ENTRE O HOMEM E O PATRIMÔNIO O CASO DO MAROLO, EM PARAGUAÇU, MINAS GERAIS

**Luciana Menezes de Carvalho**

Museu da Memória e Patrimônio, Universidade Federal de Alfenas  
Minas Gerais, Brasil

**Tereza Cristina Scheiner**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio  
(PPG-PMUS – UNIRIO/MAST), RJ, Brasil

## Resumo

O objetivo do trabalho é apresentar o processo de construção de uma narrativa sobre o patrimônio. Como ponto de partida, analisa-se a origem do conceito de patrimônio para em seguida relacionar alguns conceitos de patrimônio oriundos de documentos oficiais da UNESCO, de órgãos federais do Brasil e, com um enfoque voltado para a realidade latino-americana, de documentos produzidos ao final de cada encontro do Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe – ICOFOM LAM. Esses documentos vêm contribuindo para a construção de um “discurso oficial” sobre o patrimônio. Apresenta-se também o que poderia ser chamado de discurso “extra-oficial” do patrimônio, abordando a relação de cada indivíduo e/ou comunidade com o patrimônio por meio dos sentidos, movimento através do qual se constitui uma relação e uma narrativa “diferenciadas” sobre o tema. Como estudo de caso, focaliza-se a relação da cidade de Paraguaçu, no Sul do Estado de Minas Gerais, com o *Marolo* – fruto típico do cerrado, base de inúmeras receitas, transmitidas de geração em geração. Em dezembro de 2009, o Conselho de Patrimônio Cultural de Paraguaçu nomeou as receitas feitas à base deste fruto como patrimônio imaterial do Município.

**Palavras-chave:** Museu. Museologia. Patrimônio. Discurso. ICOFOM LAM. Paraguaçu. Marolo.

## CONSTRUYENDO EL “DISCURSO” DEL PATRIMONIO: LAS ORGANIZACIONES INTERNACIONALES Y LOS INSTITUTOS NACIONALES, UNA RELACIÓN PROFUNDA ENTRE EL HOMBRE Y EL PATRIMONIO: EL CASO DEL MAROLO, EN PARAGUAÇU, MINAS GERAIS

### Resumen

Este trabajo tiene como objetivo presentar el proceso de construcción de una narración focalizada en el patrimonio. Como punto de partida, se analiza el origen del concepto patrimonio para relacionar luego algunas ideas originadas en documentos oficiales de la UNESCO y en órganos federales de Brasil, con un enfoque dirigido hacia la realidad latinoamericana, latente en los documentos producidos al final de cada Encuentro del Subcomité Regional del ICOFOM para América latina y el Caribe (ICOFOM LAM). Estos documentos han contribuido a la construcción de un *discurso oficial* sobre el patrimonio. Se presenta también lo que podría llamarse el discurso *extra-oficial* del mismo al abordar la relación de cada individuo y/o comunidad con su patrimonio a través de los sentidos. Por medio de este movimiento se constituyen una relación y una narrativa *diferenciadas* sobre el tema.

Como *caso de estudio*, se encara la relación de la ciudad de Paraguaçu -en el Sur del Estado de Minas Gerais- con el *marolo*, fruto típico de lugares cercados, base de innumerables recetas culinarias transmitidas de generación en generación. En diciembre de 2009, las recetas hechas a base de este fruto fueron declaradas Patrimônio Inmaterial del Municipio por el Consejo de Patrimonio Cultural de Paraguaçu.

**Palabras clave:** Museo. Museología. Patrimonio. Discurso. ICOFOM LAM. Paraguaçu. Marolo.

**BUILDING THE “SPEECH” OF HERITAGE:  
THE INTERNATIONAL ORGANIZATIONS  
AND THE NATIONAL INSTITUTES.  
A PROFOUND RELATIONSHIP BETWEEN MAN AND HERITAGE  
THE MAROLO CASE IN PARAGUAÇU, MINAS GERAIS**

**Abstract**

The objective of this paper is to present the process of construction of a narrative on heritage. It starts by analyzing the origin of the concept of heritage, relating it with those from the official UNESCO documents and the Federal Brazilian institutions, focusing on the Latin American reality, inspired on the final documents of each meeting of the *Regional Subcommittee for Museology in Latin America and the Caribbean – ICOFOM LAM*. Such documents have contributed to the development of an *official discourse* about heritage. An *extra-official discourse* also results when considering the relationship between each individual and/or community with their heritage through *senses*. This movement has permitted the development of *differentiated* relations and narratives on the topic.

As a case study, the paper focuses on the relationship of the inhabitants of the city of Paraguaçu, in the Southern part of the State of Minas Gerais, Brazil, with the *marolo* -a typical Brazilian fruit from fenced areas - as the base of several recipes, transmitted along generations. In December 2009, the *Council of Cultural Heritage* in Paraguaçu has declared the recipes based on this fruit as *Immaterial Heritage of the County*.

**Key words:** Museum. Museology. Heritage. Discourse. ICOFOM LAM. Paraguaçu. Marolo.



# CONSTRUINDO O “DISCURSO” DO PATRIMÔNIO: DAS ORGANIZAÇÕES INTERNACIONAIS E INSTITUTOS NACIONAIS A UMA RELAÇÃO PROFUNDA ENTRE O HOMEM E O PATRIMÔNIO O CASO DO MAROLO, EM PARAGUAÇU, MINAS GERAIS

**Luciana Menezes de Carvalho**

Museu da Memória e Patrimônio, Universidade Federal de Alfenas, Minas Gerais, Brasil

**Tereza Cristina Scheiner**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST), RJ, Brasil

## **Considerações iniciais – Origem do conceito de Patrimônio**

Vivemos numa sociedade onde a maioria dos objetos – e também das relações – têm sido tratados como “descartáveis”. O processo de mudanças e transformações acontece de maneira acelerada, como nunca visto antes na história da humanidade. Contudo, nenhum ser humano consegue viver o tempo todo *em mudança*, sendo necessário um lugar seguro, um “chão firme” para que não seja levado e desapareça, da mesma forma como seus objetos e relações. Para se sentirem vivos e seguros, alguns indivíduos recorrem a uma “volta às origens”, ao passado; outros se apegam a referências que lhes são importantes – sejam elas materiais ou imateriais. Estas têm o valor e o efeito de “rotas de fuga” (BAUMAN, 2001) do que aparentemente é inevitável. Poderíamos considerar o **Patrimônio** como “rota de fuga” - e é deste tema que trata o presente trabalho.

Iniciaremos apresentando algumas considerações sobre a origem e o desenvolvimento do conceito de patrimônio. Para Lima e Costa (2006, p. 243), o primeiro registro documental do termo encontra-se no Direito Romano, durante o período Republicano de Roma, na *Lei das XII Tábuas*. Segundo os autores, o termo apresentava, a princípio, seu sentido baseado em “*pater*” – que não envolveria a paternidade física, mas um valor social – posteriormente assumindo a forma *Patrimonium*<sup>1</sup>, legando ao Direito, hoje, referência histórica (LIMA E COSTA, loc. cit.). Daí se teria originado a idéia de patrimônio como legado que se transmite através das gerações. Para Scheiner (2004) a idéia de patrimônio fundamenta-se essencialmente na imaterialidade e está ligada às percepções de tempo, espaço, matéria e movimento das diferentes culturas, ao longo do processo civilizatório - sendo, portanto, muito anterior ao Direito Romano. Mais que legado jurídico, o patrimônio seria um conjunto de valores essenciais à constituição e manutenção da identidade de cada grupo social - e portanto um conceito fluido, já que as identidades se modificam no tempo e no espaço. Patrimônio seria, então, o que cada indivíduo ou grupo reconhece e valoriza como *seu*. A vinculação entre a idéia de patrimônio e a idéia de permanência se apresenta, assim, sob diferentes combinações, em diferentes contextos histórico-sociais.

Analisando o conceito de patrimônio no âmbito da sociedade dita 'ocidental', Scheiner comenta que

[...]é justamente no século 18 que se percebe a **relação entre a idéia de patrimônio e a idéia de permanência**: quando o pensamento ocidental, já tendo incorporado a percepção do tempo na sua rede de significações, permite-se perceber as evidências do mundo desde o ponto de vista evolutivo; e a ciência, já dominando a prática da

classificação, consegue reportar o visível ao invisível, ligando cada coisa ao seu significado – com o auxílio da linguagem, que agora aparece segundo modos de ser múltiplos (SCHEINER, 2004, p. 79).

Esta é a idéia de patrimônio que se legitima pela Revolução Francesa, relativa ao conjunto de bens colocados à “disposição da Nação” (CHOAY, 2001, p. 98) a partir de um ato jurídico da Constituinte. Os primeiros bens móveis a serem colocados à disposição foram os do clero. Incluíam-se nesta categoria as antiguidades nacionais, as greco-romanas e, em alguns casos, registros contemporâneos à época. É importante destacar também a atribuição de valores feita ao patrimônio do período - segundo Françoise Choay (2001, p. 117) estes seriam, em ordem de importância: 1) o valor nacional, considerado fundamental; 2) o valor cognitivo, ligado à questão educativa e de “testemunhas irrepreensíveis da história”; 3) o valor econômico, fortíssimo e que continua forte até hoje; e 4) o valor artístico (CHOAY, loc. cit.). Baseado nestes atributos, o conceito de Patrimônio se amplia e passa a referir-se a um bem móvel, imóvel ou natural, que possua valor significativo para uma sociedade – valor estético, artístico, documental, científico, social, espiritual ou ecológico.

Scheiner (2004, p. 80) enfatiza que a relação organizada e ‘oficial’ com o patrimônio, constituída no período, ressalta o seu papel como instância de legitimação da existência de um passado (da natureza ou do homem), e também como evidência absoluta dos modos e formas através dos quais o humano se articula com o já existente. “Esta ligação com a origem, no entender de Foucault, é a outra forma que assume, no pensamento ocidental, a **compreensão da finitude** do humano - agora [...] situada [...] na própria compreensão de que tanto o saber como a existência são finitos” (Ibidem, p. 80-81). E diz ainda:

É fundamental considerar, aqui, o imenso potencial de significação político-social dos patrimônios. A Modernidade promoveu uma separação ontológica entre natureza e cultura, entre mito e razão e, finalmente, entre presente e passado - visando explicitar a apreensão do possível. E neste universo desenvolveu o conceito de *patrimônio*, como cristalização do fazer humano no tempo e como instância de legitimação da natureza enquanto objeto de pertencimento do homem. (...) **Patrimônio é, assim, o que foi produzido, criado, instituído** – o que faz prova da capacidade humana de habitar o mundo natural e, por meio dele, criar e desenvolver cultura. É neste sentido que se desenha e populariza o termo **patrimônio cultural** - conceito que está na base do uso do patrimônio como *retórica do passado* e que reifica a noção de *conjunto patrimonial* como núcleo fundador de espaços ocupados (SCHEINER, 2004, p. 152).

A preservação destes *modelos de patrimônio* se desenvolve como atividade sistemática, a nível mundial, no século XX, após a Primeira Guerra Mundial. E legitima o conceito de patrimônio ligado ao ato de preservar um lugar histórico e certos objetos - uma tarefa com o objetivo de guardar modelos “estéticos e simbólicos” de determinada sociedade. Sua “conservação inalterada” testemunharia a essência de um passado “glorioso” que sobrevive às mudanças, como afirma García Canclíni:

[...] o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o

tradicionalismo substancialista. Foram esses grupos [...] os que fixaram o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades, a música clássica, o saber humanístico. Incorporaram também alguns bens populares sob o nome de "folclore", marca que indicava tanto suas diferenças com respeito à arte quanto a sutileza do olhar culto, capaz de reconhecer até nos objetos dos "outros" o valor genericamente humano (GARCÍA CANCLÍNÍ, 1998, p. 160-161).

O autor declara ainda:

As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos. [...] A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio (Ibidem, p. 160).

Esta ordem de valores pode ser claramente percebida nos primeiros documentos sobre o patrimônio apresentados no século XX, principalmente no Brasil. Para entendermos melhor como se deu este processo, com o foco voltado para a América Latina, apresentaremos como o discurso acerca do Patrimônio está presente nestes documentos.

### **O "discurso oficial" do Patrimônio**

É a partir da Primeira Guerra que se inicia sistematicamente a proteção do patrimônio em âmbito mundial. A primeira instituição responsável por esse trabalho foi a Sociedade das Nações<sup>2</sup>, que idealizou um primeiro documento: a *Carta de Atenas*, tratando da proteção dos monumentos históricos. Um fato que merece destaque neste documento é a recomendação para que "se mantenha uma utilização dos monumentos, que assegure a continuidade de sua vida, [...]". Contudo, é com a criação da UNESCO que a proteção do denominado *patrimônio mundial* se efetiva. Segundo Scheiner, o objetivo da UNESCO é "[...] trabalhar a cultura e a educação não como fins, mas enquanto meios a serviço do desenvolvimento e da paz mundial" (2004, p. 146). Vale ressaltar também que, no decorrer desta trajetória, passou-se de um "conceito materialista de patrimônio", que privilegiava os bens tangíveis de caráter móvel ou monumental e, em seguida, os sítios naturais e as paisagens para "[...] um conceito bastante amplo, que abrange todas as referências anteriores e ainda o patrimônio intangível" (SCHEINER, loc. cit).

No que se refere à América Latina, lembramos que, paralelamente à UNESCO, o Brasil aprovou, no ano de 1937, um Decreto-lei que efetivou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Definiu-se como patrimônio histórico e artístico nacional "[...] o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico"<sup>3</sup>.

O primeiro documento da UNESCO a ser redigido em solo latino-americano foi as *Normas de Quito*, em 1967, fruto de uma reunião da OEA – Organização dos Estados Americanos, visando a conservação e utilização

dos monumentos e lugares de interesse histórico e artístico. Tratou-se de um documento voltado essencialmente para a preservação de monumentos – arquitetônicos e paisagísticos – e bens artísticos, com o objetivo de preservá-los frente à “[...] exploração exaustiva de seus recursos naturais e a transformação progressiva das suas estruturas econômico-sociais”<sup>4</sup>. Percebeu-se, com o tempo, que o patrimônio não poderia limitar-se a bens materiais, como afirmamos anteriormente. Na *Declaração do México*, promulgada em 1985), a “[...] comunidade internacional decidiu contribuir efetivamente para a aproximação entre os povos e a melhor compreensão entre os homens”<sup>5</sup>, declarando que Identidade cultural e diversidade cultural são indissociáveis e que as “[...] peculiaridades culturais não dificultam, mas favorecem a comunhão entre os povos. Por isso, constitui a mesma essência do pluralismo cultural o reconhecimento de múltiplas identidades culturais onde coexistem diversas tradições”<sup>6</sup>.

Ainda com relação a diversidade e identidade cultural, a *Carta de Cabo Frio*<sup>7</sup> afirma que é preciso rever a história americana, reconhecendo o papel das populações do continente. Para garantir a autonomia das sociedades e culturas indígenas, é fundamental assegurar-lhes a posse e o usufruto exclusivo das terras e a preservação de suas línguas – fatores centrais de sua identidade.

Também no Brasil, o tema do patrimônio faz-se presente no texto de duas Constituições. Na *Constituição da República* de 1934, o Artigo 10 menciona que "Compete concorrentemente à União e aos Estados [...] III - proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão das obras de arte"<sup>8</sup>. A nova *Constituição da República*, em 1988, reafirma que é de responsabilidade da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios a proteção do patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico brasileiro. O texto define como “[...] patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”<sup>9</sup>.

Outro ponto que merece atenção entre estes documentos situa-se na *Carta de Brasília*<sup>10</sup>, quando ressalta o caráter peculiar de nossa Região, que difere dos países europeus ou asiáticos de longa tradição como nações, pois nossa identidade foi submetida a mudanças, imposições, transformações que geraram dois processos complementares: a configuração de uma cultura sincretista e de uma cultura de resistência<sup>11</sup>. Documento emblemático para a Museologia é ainda a *Carta de Mar del Plata sobre o Patrimônio Intangível* (1997), elaborada pelos países do MERCOSUL - onde se reitera a recomendação de que devemos “[...] aceitar a pluralidade de culturas da região como fator positivo e enriquecedor da nossa visão de mundo e do próprio desenvolvimento da sociedade humana”<sup>12</sup>. Neste mesmo ano, um Seminário sobre as formas de proteção ao patrimônio imaterial, realizado no Ceará, Brasil, resulta na elaboração da *Carta de Fortaleza*. O objetivo do encontro foi

[...] identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens ‘portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira’ (Artigo 216 da Constituição), considerados em toda a sua complexidade, diversidade e dinâmica, particularmente ‘as formas de expressão, os modos de criar,

de fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas', com especial atenção àquelas referentes à cultura popular.<sup>13</sup>

Como conseqüência destas reflexões, elabora-se um Decreto com o objetivo de instituir no País o registro de bens imateriais constitutivos do patrimônio cultural brasileiro, a partir da criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial<sup>14</sup>. Aqui, caberia a pergunta: seria o registro a garantia de que este Patrimônio Imaterial – que engloba os saberes, as celebrações e as manifestações – não se “perderá”? Quanto a esta “supervalorização” do patrimônio no final do século XX, já havíamos mencionado anteriormente (SCHEINER, 2004, p. 140) que a vontade de conservar exprime mais que uma simples nostalgia do passado: ela constitui um verdadeiro trabalho de luto frente a um mundo que desaparece irreversivelmente, e torna obsoletos tanto as práticas culturais como os objetos simbólicos que nos foram sempre tão caros. Neste contexto, “[...] os museus e outros espaços patrimoniais teriam a conotação de ‘álibis do esquecimento’ – especialmente aqueles constituídos por traços materiais, e cuja encampação seria um movimento de certa forma patético: prepara-se uma herança sem que se saiba quais serão os herdeiros” (Ibidem, p. 140).

Apesar destes documentos serem de grande importância para fundamentar as práticas de proteção ao patrimônio – em qualquer um de seus atributos – uma dúvida permanece: para quem se deve desenvolver essas ações de proteção? Os documentos ressaltam a importância da proteção com fins turísticos, baseados num conceito de “patrimônio de todos”, isto é, o patrimônio mundial. Mas o que pode ser de todos, pode acabar sendo de ninguém. Mesmo tendo em mente que o patrimônio mundial diz respeito às gerações futuras, reforçamos aqui a idéia de que cada patrimônio deve significar de formas diferentes, para diferentes indivíduos e/ou comunidades - começando pelos indivíduos que com ele se relacionam a nível local.

#### ***Considerações, Recomendações e Declarações: o ICOFOM LAM e sua contribuição para a construção do discurso sobre o Patrimônio***

O Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e Caribe – ICOFOM LAM, por ser um comitê voltado para a reflexão teórica acerca da Museologia e tudo que faz parte deste universo, dedicou parte de suas discussões às questões relativas ao patrimônio. Como a produção referente a esta temática é extensa, estaremos nos atendo aos documentos finais dos quinze primeiros encontros, com suas considerações e recomendações.

No âmbito do primeiro encontro do ICOFOM LAM (Buenos Aires, Argentina, 1992) definiu-se *patrimônio integral* como sendo o conjunto que abrange as coleções de museus e seu entorno, incluindo as manifestações imateriais da cultura<sup>15</sup>. Uma das moções apresentadas instava o ICOFOM LAM a propiciar a realização de atividades relacionadas com o patrimônio integral<sup>16</sup>, destinadas a aumentar a comunicação e estreitar vínculos entre os países latino-americanos<sup>17</sup>. Em seguida, no segundo encontro (Quito, Equador, 1993)<sup>18</sup>, recomendou-se às autoridades e aos museus que evitassem a utilização arbitrária do patrimônio cultural e/ou natural com fins ideológicos, de poder e de hegemonia<sup>19</sup>. O quarto encontro (Barquisimeto, Venezuela, 1995)<sup>20</sup> reforçou esta ênfase, recomendando que a comunidade

como “autora e atriz” – deve ter participação na elaboração de pautas para o melhor aproveitamento de seu patrimônio integral. No caso das comunidades étnicas, o Patrimônio integral estará voltado para o Turismo apenas se estas mesmas comunidades decidirem que, como, onde e quando podem compartilhar seu patrimônio<sup>21</sup>.

Voltando ao conceito de Patrimônio Integral, os participantes do sexto encontro (Cuenca, Equador, 1997) afirmaram que este é constituído pela fusão do tangível com o intangível. Apresentam o museu como o espaço ideal para a preservação, interpretação e difusão do Patrimônio Integral, recomendando uma atitude vigilante e comprometida frente a esses processos, sem prejuízo da valorização da memória cultural<sup>22</sup>. Com um olhar diferenciado sobre o patrimônio, o oitavo encontro (Coro, Venezuela, 1999) afirma que é necessário tratar com seriedade as condições de multietnicidade e pluralidade a partir de propostas orientadas à reconstrução de vínculos cognitivos, afetivos e simbólicos do patrimônio, introduzindo a dimensão da contemporaneidade com olhares criativos e críticos<sup>23</sup>. Contudo, no ICOFOM LAM percebeu-se que o uso do termo **patrimônio**, associado indiscriminadamente a múltiplos adjetivos – tais como natural, cultural, móvel, imóvel, tangível, intangível entre outros – dificultava o entendimento e a comunicação entre os profissionais de museus, transformando-se em uma confusão terminológica. Para auxiliar na solução deste problema, propôs-se no décimo encontro (Montevideu, Uruguai, 2001)<sup>24</sup> uma permanente análise dos termos **museu** e **patrimônio**, permitindo que esta revisão acompanhe as mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais das sociedades. Os participantes recomendaram que se deve adotar uma definição do termo **patrimônio** que inclua suas diferentes manifestações: herdadas, construídas e valorizadas pelas sociedades<sup>25</sup>.

E a preocupação com o patrimônio a cada encontro se fortifica: o décimo segundo encontro (Salvador, Brasil, 2003)<sup>26</sup>, ressaltou que parte do patrimônio se descontextualiza ao ser transferido de seu ambiente de origem para outros lugares –seja em território nacional ou para outros países<sup>27</sup>. Recomendou-se ainda evitar o uso da palavra “conscientizar”, dando preferência ao uso de “comunicar a importância”, em relação ao patrimônio do Outro; e também compreender e interpretar o patrimônio regional como veículo de desenvolvimento social<sup>28</sup>. O encontro seguinte (Antigua, Guatemala, 2004)<sup>29</sup>, ressaltou que os objetos materiais do patrimônio cultural são suportes físicos de valores intangíveis, sendo polissêmicos e com diferentes cargas simbólicas. Mas não somente os objetos materiais: o patrimônio natural também é suporte de valores imateriais oriundos dos significados espirituais atribuídos pelo homem, vinculados com sua identidade. Portanto, a conservação do patrimônio imaterial só será possível através do reconhecimento de sua própria dinâmica<sup>30</sup>. Ao tratar novamente das relações de identidade e patrimônio através do plano afetivo, o décimo quarto encontro (Lima, Peru, 2005) reafirma que as representações da identidade e do patrimônio têm um atributo essencialmente afetivo, imbuído do caráter simbólico da memória pessoal e que o patrimônio ganha significados nos domínios do imaginário, da criação e do afeto<sup>31</sup>.

É importante ressaltar que, no âmbito das discussões do ICOFOM LAM, questões acerca do patrimônio foram tratadas de maneira diferenciada dos documentos oficiais nacionais e da UNESCO. Podemos perceber um outro olhar sobre o patrimônio: olhar este que pôde identificar suas diferentes

manifestações, sempre ligadas a significados imateriais e à identidade de quem o identifica como **seu** patrimônio, tudo isto a partir de uma relação que também pode se dar no imaginário e ser impregnada de afetos. Contudo, tanto os documentos da UNESCO, como os nacionais ou do ICOFOM LAM permanecem, em sua maioria, no domínio de especialistas, restando a uma grande parcela da população **um discurso já decorado sobre patrimônio**: o de um bem histórico tombado – como por exemplo um prédio antigo; uma cidade histórica; ou um conjunto de bens de um indivíduo, empresa ou nação; ou até mesmo uma reserva ambiental. E como se não bastasse: a idéia que ainda vigora no imaginário coletivo é de que estes - e apenas estes - são os únicos registros possíveis de patrimônio, como se não fosse possível a cada indivíduo ter acesso à noção do que o patrimônio realmente é e significa.

### ***O Discurso “extra-oficial”: as outras possibilidades de Ser Patrimônio***

Baseado no discurso oficial aqui apresentado, lembramos García Canclini - para quem, mesmo nos países em que este discurso adota uma noção antropológica de cultura, que confere legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, existe uma hierarquia dos capitais culturais: a arte vale mais que o artesanato; a medicina científica mais que a popular e a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. Até mesmo nos países “mais democráticos” os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm um lugar – porém um lugar subordinado, secundário, à margem das instituições e dos dispositivos hegemônicos. Assim, a reformulação do patrimônio em termos de capital cultural tem a vantagem de não representá-lo mais como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixados, mas como um processo social que, como o outro capital, acumula-se, reestrutura-se, produz rendimentos e é apropriado de maneira diferenciada pelos diversos setores (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 194-195). O autor afirma que

Se considerarmos os usos do patrimônio a partir dos estudos sobre reprodução cultural e desigualdade social, vemos que os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem *realmente* a todos, mesmo que *formalmente* pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos os usem (Ibidem, p. 194).

Para Canclini – e constatamos pessoalmente este fato - é como se o patrimônio fosse da competência exclusiva de restauradores, arqueólogos e museólogos, que ele denomina “os especialistas do passado” (Ibidem, p. 160). No âmbito desta questão, Scheiner (2004, p.144-145) lembra que o turismo acaba por criar estereótipos que ajudam a sedimentar falsas imagens identitárias de cada país e de sua cultura. No caso brasileiro, representações estereotipadas de ícones nacionais como o Cristo Redentor e o Pelourinho fazem com que o patrimônio se transforme em “cenário”, como se tais representações pudessem resumir toda a riqueza e complexidade desses locais. E isto não se limita ao material: no âmbito do patrimônio imaterial, certas manifestações são também exploradas: Brasil como o país ‘do samba, do carnaval e do futebol’. Portanto, a grande “sedução do patrimônio” se limitaria ao ato de “[...] oferecer efeitos de real a partir de uma combinação teátrica de referências imateriais, convenientemente articuladas sobre os mais diversos cenários, criados pela natureza ou pelo humano” (SCHEINER, 2004, p. 145).

García Canclini identifica de forma semelhante este movimento. Para o autor, este modelo de patrimônio existe como “força política” na medida em que é teatralizado. Como exemplo, cita as comemorações, monumentos e museus.

Ser culto, então, é apreender um conjunto de conhecimentos, em grande medida icônicos, sobre a própria história, e também participar dos palcos em que os grupos hegemônicos fazem com que a sociedade apresente para si mesma o espetáculo de sua origem (GARCIA CANCLINI, 1998, p. 162).

Focalizemos, agora, as exceções - exemplos que nos chamam a atenção pelo ineditismo e pelas relações construtivas com o patrimônio, como é o caso de Coro e La Vela, na Venezuela. As características híbridas que compõem estas cidades podem ser identificadas como presentes na maioria dos países latino-americanos. E nos fascina poder afirmar que o modo de ser ambíguo e plural da sociedade de Coro faz com que nós, latino-americano(a)s, nos reconheçamos e nos identifiquemos com este caso. Trata-se, como já afirmamos anteriormente, de uma “[...] grande metáfora das riquezas e contradições que configuram a nossa América Latina.” (SCHEINER, 2004, p. 164).

O que acontece, neste caso, é que entre as políticas do Instituto de Patrimônio Cultural<sup>32</sup> e as do Centro UNESCO/Coro<sup>33</sup>, a relação entre comunidade e patrimônio fica mais clara nas narrativas deste último - que se desenvolvem “[...] sob a forma de um discurso alternativo, constituído pela articulação inteligente de conjuntos de relatos de membros da própria comunidade” (Ibidem, p. 161). Destaca-se então a importância da memória coletiva, especialmente a memória oral: são relatos espontâneos, recolhidos, documentados ou produzidos pelo próprio Centro. Nenhuma “[...] abordagem intelectual poderia substituir este olhar sobre a vida comunitária, apenas possível quando a própria comunidade toma a palavra e se apresenta enquanto fato social, enquanto multiplicidade” (Ibidem, p. 162). Para Scheiner, as comunidades de Coro e La Vela, **ao lutarem pela preservação do patrimônio, estão lutando pela sua própria maneira de ser, garantindo o direito de permanecer do jeito que são.** Tomaremos estas premissas como base para a apresentação de outro exemplo.

### ***Projeto “Marolo: Um fruto, várias ideias”***

Na cidade de Paraguaçu, na região do Sul de Minas Gerais – região dominada pelo café, possuindo imensas fazendas cafeicultoras, além de agrupar municípios que se “revezam” na posse do título de “melhor café do mundo”, foi iniciado em 2007 um projeto que culminaria, em 2008, com uma exposição, palestras e feira gastronômica sobre um fruto típico da região e muito conhecido na cidade: o Marolo<sup>34</sup>. Segundo os organizadores<sup>35</sup>, a iniciativa surgiu da necessidade de abordar um assunto que atendesse ao tema: *“Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento”*, proposto para o Ano Ibero-Americano de Museus. Os organizadores aproveitaram a oportunidade para destacar as influências sócio-econômicas do Marolo neste município, onde, além de servir de grande aliado no sustento de várias famílias – tanto na agricultura como na fabricação dos mais diversos produtos – é também fonte de inspiração para os mais variados movimentos culturais e esportivos da cidade. Tal movimento mobilizou a participação de diversos setores da comunidade, culminando com as receitas de doces e do



licor de Marolo nomeadas como **patrimônio imaterial do município de Paraguaçu**. Para contextualizar, vale citar aqui a fala dos paraguaçuenses sobre seus mais “novos patrimônios”:

O tradicional e muito apreciado doce de marolo que é produzido por muitas de nossas culinárias, tem sua receita passada de geração em geração em nosso município, e a **venda dos frutos em outras cidades da região nos valeu o codinome de ‘MAROLEIROS’, o que hoje muito nos orgulha.** [...] Já a fórmula do licor, que é segredo de família, utiliza uma receita que remonta ao ano de 1912, [...] um aperitivo não só apreciado pelos paraguaçuenses, mas também admirado e comercializado para outras cidades e regiões.<sup>36</sup> [Grifo Nosso]

A exposição, que leva o mesmo título do projeto, é composta por fotografias e textos retratando o fruto e as relações, fazeres e costumes a ele vinculados. Tal exposição já circulou em vários municípios da região. Outro fator que muito orgulha os “maroleiros”, como os paraguaçuenses preferem dizer, foi a conquista junto à Prefeitura da 1ª Festa do Marolo<sup>37</sup>, com o objetivo de englobar diversos setores da comunidade paraguaçuense, promovendo atividades educacionais, esportivas, gastronômicas, ambientais, culturais, técnicas e de lazer. A festa ainda contou com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa de Minas Gerais – Fapemig e do Sebrae. Para os “maroleiros”:

Essa iniciativa é um prenúncio para que a festa torne-se um acontecimento tradicional no calendário de eventos da cidade, que assim passará a orgulhar-se ainda mais de seu Brasão de Armas, que sustenta em seu escudo, ao lado da haste do café, uma haste da árvore do marolo, o “maroleiro”.

Aí está o grande potencial do patrimônio, **quando ele é percebido e assumido pelos seus verdadeiros herdeiros: a sociedade e/ou comunidade para quem este patrimônio realmente significa.** Baseada nessa premissa, podemos afirmar que esta relação se dá, através dos sentidos e da emoção, com a “face intangível do Patrimônio” (SCHEINER, 2004, cap. 02), presente em todas as suas formas e manifestações. Esta relação configura um diálogo que legitima a capacidade comunicacional do patrimônio, que abrange o conjunto de processos integrados de invenção, difusão, aculturação e devolução de experiências humanas (Ibidem, p. 270).

### **Considerações finais – A (re) construção da narrativa do Patrimônio**

Quem decide então o que deve ser preservado ou não? Quem decide o que é patrimônio? Se pararmos para ouvir, poderemos perceber, nas múltiplas falas dos diferentes povos que compõem a América Latina, suas necessidades e escolhas – o que realmente lhes é importante preservar... Portanto, seria fundamental **apreender o patrimônio não como discurso** – movimento este que se esgota no ato da enunciação, **mas como instância narrativa**, que por sua vez é capaz de dizer, em continuidade, as relações entre o humano e seus mundos. Não apenas isto: é necessário apreendê-lo ainda para além da linguagem, em direção aos diferentes mundos perceptuais que configuram o universo do imaginário (SCHEINER, 2004, p. 272-273). O que é necessário entender é que cada indivíduo ou comunidade pode identificar, valorizar e nomear o que é o seu Patrimônio. Talvez a nossa função – como profissionais desta área – seria a de gerar subsídios para uma melhor compreensão, através de um conjunto de dispositivos que incluiria até mesmo os documentos produzidos pelo discurso oficial.

Voltando ao ponto de partida, como ficaria então esta relação com o patrimônio, numa sociedade onde até mesmo os relacionamentos são descartáveis? Acreditamos que a chave esteja em nós mesmos: como em qualquer momento da História, o homem contemporâneo anseia por um porto seguro, algo que o defina para si mesmo e com relação a sua origem; e aponte algumas alternativas de caminhada futura. O patrimônio poderia ser este porto de chegada – ou melhor, uma breve parada para reflexão sobre a natureza humana, sobre a nossa relação com a natureza, a cultura, a identidade. Se estamos neste mundo de passagem, desejamos deixar algum legado para as gerações futuras - não algo parado no tempo, mas algo que esteja tão impregnado de nós, que através de sua manifestação as gerações futuras possam, de alguma forma, nos ver e nos perceber. O patrimônio poderia ser uma instância narrativa da nossa história, da nossa passagem pelo planeta.

## REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001. 258p.
- CARTA de Brasília. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=265> >. Acesso em: 29 dez. 2006.
- CARTA de Fortaleza. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268>>. Acesso em: 29 dez. 2006.
- CASTORIADIS, Cornelius. As Encruzilhadas do Labirinto I. In: **Coleção Rumos da Cultura Moderna**. v. 53. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade. Ed. UNESP, 2001.
- CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/constituicao/artigosconstit.htm> >. Acesso em 18 dez. 2006.
- COSTA, Igor Fernando Rodrigues da; LIMA, Diana Farjalla Correia. Patrimônio, Herança, Bem e Monumento: Termos, usos e significados no campo museológico. In: **ISS: ICOFOM STUDY SERIES**, Córdoba, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 35, p. 243-250, Sept. 2006.
- CURY, I. **Cartas patrimoniais**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2001. 384p. DECRETO-LEI n.º 25 de 30 de novembro de 1937. Disponível em: < <http://www.antt.gov.br/legislacao/Regulacao/suerg/Dec-lei25-37.pdf> >. Acesso em; 18 dez. 2006.
- DOCUMENTO do MERCOSUL. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=269> >. Acesso em: 29 dez. 2006.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. 426p.
- GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995. 555p.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1998. 385p.
- ICOFOM LAM. Carta de Coro. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (8). Coro [Venezuela]. In: **El pensamiento museológico latinoamericano** – los documentos del ICOFOM LAM. Córdoba: ICOFOM LAM, 2006. p. 49-52.
- \_\_\_\_\_. Carta de Cuenca. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (6). Cuenca [Ecuador]. In: **El pensamiento museológico latinoamericano** – los documentos del ICOFOM LAM. Córdoba: ICOFOM LAM, 2006. p. 38-44.
- \_\_\_\_\_. Conclusiones y Recomendaciones. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (1). Buenos Aires [Argentina]. In: **El pensamiento museológico latinoamericano** – los documentos del ICOFOM LAM. Córdoba: ICOFOM LAM, 2006. p. 17-19.
- \_\_\_\_\_. Conclusiones y Recomendaciones. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (2). Quito [Ecuador]. In: **El pensamiento**

**museológico latinoamericano** – los documentos del ICOFOM LAM. Córdoba: ICOFOM LAM, 2006. p. 20-26.

\_\_\_\_\_. Declaración de Barquisimeto. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (4). Barquisimeto [Venezuela]. In: **El pensamiento museológico latinoamericano** – los documentos del ICOFOM LAM. Córdoba: ICOFOM LAM, 2006. p. 30-35.

NORMAS de Quito. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=238> >. Acesso em 28 nov. 2006.

PATRIMÔNIO. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Patrim%C3%B4nio> >. Acesso em: 29 dez. 2006.

PATRIMÔNIO histórico. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Patrim%C3%B3nio\\_hist%C3%B3rico](http://pt.wikipedia.org/wiki/Patrim%C3%B3nio_hist%C3%B3rico)>. Acesso em: 29 dez. 2006.

SOCIEDADE das Nações. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sociedade\\_das\\_Na%C3%A7%C3%B5es](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sociedade_das_Na%C3%A7%C3%B5es)>. Acesso em: 29 dez. 2006.

SCHEINER, Tereza. **Imagens do não-lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

UNESCO. Disponível em: <[http://portal.unesco.org/es/ev.php\\_URL\\_ID=6207&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php_URL_ID=6207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: 29 dez. 2006.

<sup>1</sup> Bens de família.

<sup>2</sup> Criada após a Primeira Guerra Mundial, com o objetivo de reunir todas as nações, visando a mediação entre elas e manter a paz mundial. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/liga-das-nacoes/>>. Acesso em: 11 ago. 2010.

<sup>3</sup> DECRETO-LEI n.º 25 de 30 de novembro de 1937. Disponível em: <<http://www.antt.gov.br/legislacao/Regulacao/suerg/Dec-lei25-37.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2006.

<sup>4</sup> NORMAS de Quito. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=238>>. Acesso em: 28 nov. 2006.

<sup>5</sup> DECLARAÇÃO do México. Conferência mundial sobre políticas culturais. México, 1985. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=255>>. Acesso em: 29 dez. 2006.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Encontro de civilizações nas Américas. Cabo Frio, 1989.

<sup>8</sup> CONSTITUIÇÃO da República dos Estados Unidos do Brasil (16 de julho de 1934). Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/Constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao34.htm)>. Acesso em 05 dez. 2010.

<sup>9</sup> CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/constituicao/artigosconstit.htm>>. Acesso em 18 dez. 2006.

<sup>10</sup> Documento Regional do Cone Sul sobre autenticidade. Brasília, 1995.

<sup>11</sup> CARTA de Brasília. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=265> >. Acesso em: 29 dez. 2006.

<sup>12</sup> DOCUMENTO do MERCOSUL. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=269> >. Acesso em: 29 dez. 2006.

<sup>13</sup> CARTA de Fortaleza. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268> >. Acesso em: 29 dez. 2006.

<sup>14</sup> DECRETO n.º 3551 de 04 de agosto de 2000. Disponível em: <[http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/arquivos/benstombados/File/Leis\\_e\\_Dcretos/DECF3551IMA.pdf](http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/arquivos/benstombados/File/Leis_e_Dcretos/DECF3551IMA.pdf)>. Acesso em: 18 dez. 2006.

<sup>15</sup> ICOFOM LAM. Conclusiones y Recomendaciones. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (1). Buenos Aires [Argentina]. In: **El pensamiento museológico latinoamericano – los documentos del ICOFOM LAM**. Córdoba: ICOFOM LAM, 2006. p. 18.

<sup>16</sup> Esta visão de patrimônio integral baseia-se numa visão holista de mundo, onde o patrimônio está profundamente interligado com o que está a sua volta, ou como alguns preferem, com o seu entorno. Porém este termo é criticado por alguns teóricos que o consideram redundante. Neste trabalho consideraremos a existência deste termo.

<sup>17</sup> ICOFOM LAM, op. cit., p. 19.

<sup>18</sup> O II Encontro Regional do ICOFOM LAM intitulado “Museologia, Museus, espaço e poder na América Latina e Caribe”, ocorreu em Quito, no Equador, em 1993.

<sup>19</sup> ICOFOM LAM. Conclusiones y Recomendaciones. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (2). Quito [Ecuador]. In: op. cit., p. 25.

<sup>21</sup> O tema do IV ICOFOM LAM foi: “Patrimônio, Museus e Turismo na América Latina e Caribe: um desafio inquietante”.

<sup>22</sup> ICOFOM LAM. Declaración de Barquisimeto. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (4). Barquisimeto [Venezuela]. In: op. cit., p. 30.

<sup>23</sup> ICOFOM LAM. Carta de Cuenca. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (6). Cuenca [Ecuador]. In: op. cit., p. 40.

<sup>24</sup> ICOFOM LAM. Carta de Coro. ENCUENTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (8). Coro [Venezuela]. In: op. cit., p. 51.

<sup>25</sup> O décimo encontro intitulou-se "Museus, Museologia e Patrimônio intangível na América Latina e Caribe".

<sup>26</sup> ICOFOM LAM. Carta de Montevideo. ENCUESTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (10). Montevideo [Uruguay]. In: op. cit., p. 59-60.

<sup>27</sup> Ocorrido na cidade de Salvador, na Bahia, em dezembro de 2003. O tema foi "Museus e Patrimônio Regional na América Latina e Caribe".

<sup>28</sup> ICOFOM LAM. Declaración de Bahía. ENCUESTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (12). Salvador, Bahía [Brasil]. In: op. cit., p. 76.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>30</sup> XIII Encontro Regional do ICOFOM LAM. O tema foi: "Museus, Museologia e Patrimônio Intangível na América Latina e Caribe: uma visão integrada".

<sup>31</sup> ICOFOM LAM. Carta de Antigua. ENCUESTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (4). Antigua [Guatemala]. In: op. cit., p. 83.

<sup>32</sup> ICOFOM LAM. Carta de Lima. ENCUESTRO DEL COMITÉ REGIONAL PARA A AMÉRICA LATINA Y CARIBE / ICOFOM LAM (14). Lima [Peru]. In: op. cit., p. 90-91.

<sup>33</sup> IPC – Instituto de Patrimônio Cultural, equivalente ao IPHAN no Brasil.

<sup>34</sup> "[...] Associação sem fins lucrativos, destinada à defesa, preservação e conservação do patrimônio do Estado Falcón e da Venezuela. Um dos objetivos do Centro é atuar na formação de uma consciência pública sobre todos os aspectos relacionados ao patrimônio - divulgando, defendendo e conscientizando a população local sobre os princípios básicos da UNESCO relativos aos valores éticos e ao desenvolvimento sociocultural." SCHEINER, op. cit., p. 63.

<sup>35</sup> Fruta típica do cerrado brasileiro.

<sup>36</sup> Entre os quais destacamos a Historiadora Gilmara de Carvalho e o Bacharel em Administração Sandro Palhão. Naquele momento trabalhavam no Museu Municipal de Paraguaçu.

<sup>37</sup> FOLHA ARTE & CULTURA, 2ª Edição, abril de 2010.

<sup>38</sup> Em parceria com a Universidade Federal de Alfenas e o Escritório Local da Emater.

# MABAIA MANZUNGU TRATADO DE DEVERES E DIREITOS

**María Arminda Miranda e María del Rosario Martins**

Museu da História Natural e CIAS  
Centro de Investigação em Antropologia e Saúde  
Universidade da Coimbra - Portugal

## Resumo

*Mabaia manzungu* (*libaia linzungu*, sing.), Esta colecção, recolhida durante dez anos a partir de 1948 pelo missionário José Martins Vaz, encontra-se actualmente em depósito no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

Para explicar o conceito desta tradicional forma de comunicação na sociedade e cultura Woyo, torna-se essencial compreender a organização que lhe está subjacente, ou seja, não só avaliar quais os significados utilizados e as convenções do seu funcionamento enquanto práticas de representação mas, também, o sistema de permuta inter-familiar, elemento estruturante das ligações sociais do grupo.

As circunstâncias de oferta mais comuns inscreviam-se nas relações de parentesco:

- durante o ritual de casamento
- ao filho ou filha, sobretudo antes do casamento
- no seio do casamento, entre cônjuges
- mais raros, exemplares que traduzem a harmonia do casal.

Para conhecer o uso das *Mabaia Manzungu* enquanto corpo de um *Tratado de Deveres e Direitos*, importou definir o discurso e inventariar os motivos que funcionavam como símbolos num diálogo sem palavras que lança desafios à tradição oral. O cruzamento entre aspectos socioculturais e transdisciplinares levam-nos a interrogar sobre questões de identidade local, global e diversidade cultural.

**Palavras-chave:** Tampas de panela. Cultura material e imaterial. Comunicação. Simbolismo. Angola

## MABAIA MANZUNGU TRATADO DE DEBERES Y DERECHOS

### Resumen

Entre grupos del Congo existió en Cabinda, al noroeste de Angola, una tradición gráfica ancestral observada en los artefactos de uso cotidiano o ritual sobre la cual se han realizado muchísimas investigaciones interdisciplinarias. Se propone aquí un análisis de estas prácticas, tomando como soporte de estudio una notable colección de *Tapas de Cacerolas - mabaia manzungu (libaia linzungu, sing.)* donde se inscriben algunos de los aspectos más relevantes de la cultura material y la tradición oral del pueblo Woyo.

Esta colección, recogida durante diez años a partir de 1948 por el misionero José Martins Vaz, se encuentra actualmente en el depósito del *Museo Antropológico de la Universidad de Coimbra*. Los motivos esculpidos en la superficie de los objetos representan referentes de palabras clave, traducidas en locuciones verbales que constituyen el núcleo de la cultura inmaterial. Proverbios, sentencias, cuentos e historias establecen la grilla que permite seleccionar el valor simbólico correspondiente al contexto de cada mensaje.

Para explicar esta forma tradicional de comunicación existente en la cultura Woyo, se torna esencial comprender la organización subyacente. No sólo se deben evaluar los significados utilizados o las convenciones de su funcionamiento como práctica de representación, sino el sistema de intercambio entre familias como elemento estructurante de las conexiones sociales del grupo.

La mayoría de las ofrendas se inscriben en las relaciones de parentesco, a saber:

- *durante el ritual del casamiento;*
- *al hijo o a la hija, generalmente antes del casamiento;*
- *entre cónyuges, en el momento del casamiento;*
- *menos comunes, los ejemplares que traducen la armonía de la pareja.*

Para conocer el uso de las *Mabaia Manzungu* como cuerpo de un *Tratado de Deberes y Derechos*, es importante definir el discurso e inventariar los motivos que funcionaban como símbolos en un diálogo sin palabras que lanza desafíos a la tradición oral. El entrecruzamiento entre aspectos socioculturales y transdisciplinarios lleva a interrogarse sobre cuestiones referentes a la identidad local y global y a la diversidad cultural.

**Palabras clave:** Tapa de cacerola. Cultura material e inmaterial. Comunicación; simbolismo. Angola.

## MABAIA MANZUNGU TREATY OF RIGHTS AND DUTIES

### Abstract

An ancient tradition existed between the Congo group from Cabinda (North-Western Angola), founded in everyday and ritual artifacts, on which extensive and multidisciplinary research has been produced.

In this paper this practice will be examined, supported by the study of a remarkable collection of pot lids called *Mabaia Manzungu* (or *Libaia Linzungu*, in singular), which shows some of the most important aspects of material culture and oral tradition of the Woyo people. This collection, gathered from 1948 over ten years by the missionary José Martins Vaz, is currently in storage in the Anthropological Museum at the University of Coimbra.

The sculpted designs on the surface of these objects represent keyword phrases which translate into verbal expressions the core of immaterial culture: proverbs, sentences or stories, setting the grid to select their symbolic value and contextualize each message. To explain this traditional way of communication within the Woyo culture, it is essential to understand the organization behind it, not only used to evaluate the meanings and the conventions of its functioning, but also the system of familiar exchanges as structural elements of the social connections of the group.

The most common offerings inscribed within the kinship bonds were:

*-During the marriage ritual*

*-To the son or daughter before marriage*

*-Within marriage, between the married couple*

*-Less common, examples of harmony within the couple*

To understand the use of *Mabaia Manzungu* as a *Treaty of Rights and Duties*, it is necessary to define the arguments and to identify the motivations that functioned as symbols in a dialogue without words, challenging the oral tradition. The crossroad between social, cultural and transdisciplinary aspects leads us to question local identity and global cultural diversity.

**Key words:** Pot lids. Material and immaterial culture. Communication. Symbolism. Angola.

# MABAIA MANZUNGU TRATADO DE DEVERES E DIREITOS

**Maria Arminda Miranda e Maria do Rosário Martins**

Museu da História Natural e CIAS  
Centro de Investigação em Antropologia e Saúde  
Universidade da Coimbra - Portugal

## Introdução

Existiu, entre grupos Congo, Cabinda (Noroeste de Angola), uma ancestral tradição gráfica observada em artefactos do quotidiano ou rituais, acerca da qual se têm produzido inúmeras pesquisas em domínios multidisciplinares.

O tema da presente comunicação remete para uma das possíveis reflexões em torno de um grupo específico de objectos – testos ou tampas de panela, outrora incorporados nos saberes tradicionais da cultura Woyo, enquanto veículos transmissores de ideias expressas por formas e símbolos intrinsecamente associados ao riquíssimo acervo da oralidade africana.

Propõe-se a análise desta prática tomando por suporte de estudo uma notável colecção de Tampas de Panela - *Mabaia Manzungu Libaia Linzungu*, (sing.), onde se inscrevem alguns dos aspectos mais relevantes da cultura material e da tradição oral daquele povo, recolhida a partir de 1948 por José Martins Vaz, actualmente em depósito no Museu Antropológico/ Museu de História Natural da Universidade de Coimbra.

Os motivos plásticos esculpidos na superfície representam referentes de palavras-chave traduzidas em locuções verbais que constituem o cerne da cultura imaterial – provérbios, sentenças, contos, narrativas históricas – e estabelecem a grelha que permite seleccionar o valor metafórico preciso e adequado ao contexto da mensagem.

De facto, o interesse pela estrutura subjacente aos citados padrões plásticos leva-nos a nunca perder de vista que tradicionalmente em África, além do discurso trivial de todos os dias, a comunicação praticava-se sob a forma da palavra, normalmente designada literatura oral e a destacar dois aspectos fundamentais:

- a recorrência do uso de motivos plásticos para dar corpo a tradições verbais;
- a importância de precisar que a descrição dos testemunhos gráficos, em qualquer circunstância ou tipo de suporte, se desenvolvia com a precisão de identificar quem escrevia a quem, para transmitir o quê e em que contextos, muito embora quanto à questão da identidade do emissor e do receptor J. M. Vaz aponte algumas excepções (Vaz, 1969: 743-773).

Para chegarmos a estas formas de representação gráfica será necessário recorrer ao modo como está estruturado o universo espiritual do homem africano no seu cosmos tradicional e depois relacioná-lo com o imaginário social e suas criações artísticas (Serrano, 2001: 19).



## Caracterização das *Mabaia Manzungu*

Eram normalmente esculpidas por homens, a partir de uma única peça de madeira da árvore “*sa-sanga*” (*Ricinodendron africanum* Muell-Arg.), cuja simples pega ou saliência funcional viria a ser substituída por um número variável de figuras esculpidas susceptíveis de leitura ideográfica, e respectiva interpretação aforística, isto é, de alocações sintéticas de grande densidade semântica (Martins, 1968: 16-17).

J. Martins não localiza o início do que considera ser uma prática estruturante das relações sociais do grupo em estudo, mas descreve alguns dos aspectos mais relevantes da cultura material que lhe está associada. A troca de mensagens entre cônjuges e demais familiares, embora pudesse ocorrer sobre utensílios domésticos e objectos do quotidiano - cabaças de vinho de palma, potes para água e pentes, efectuava-se, normalmente, através de dois suportes privilegiados: em esteiras e testos ou tampas que cobriam os recipientes destinados à preparação de alimentos.

As circunstâncias de oferta mais comuns inscreviam-se na vida doméstica, numa estreita rede de ligações de parentesco, entre marido ou mulher ou entre pais e filho ou filha contendo, fundamentalmente, a mensagem implícita dos princípios inerentes a uma boa relação conjugal:

- a) durante o ritual de casamento a família dos nubentes permutava a oferta de testos colocados sobre a respectiva troca de alimentos para deixar explícito o tratamento que a cada um deles correspondia;
- b) era comum a oferta daqueles artefactos ao filho ou filha, sobretudo antes do casamento, antecipando os problemas mais comuns e a resolução dos mesmos, ou ministrando conselhos;
- c) no seio do casamento ocorria, com frequência, a oferta entre cônjuges quando um deles considerava, relativamente ao outro, ser necessário chamar a atenção de comportamentos tidos por impróprios, ofensivos ou negligentes;
- d) mais raros, mas existentes, são os exemplares que traduzem o bem-estar e harmonia do casal (Vaz, 1969: 177-179).

A maioria das tampas esculpidas foi oferecida pela mulher ao marido, talvez pela importância e proeminente posição que esta tinha no seio do grupo, marcadamente matrilinear, independente e não inferior ao homem material e socialmente. Neste tecido de relações evidencia-se a figura feminina designada por *makunda*, espécie de juiz, protector das mulheres face às eventuais arbitrariedades masculinas (Gerbrands, 1957: 116). (Fig. 1).



Fig. 1 - Testo oferecido pela mulher ao marido. MAUC. D.84.1.390

Para explicar e definir o conceito desta forma de correspondência na sociedade e cultura Woyo tradicional tornou-se essencial compreender o paradigma subjacente àquela prática de representação, ou seja, avaliar quais os símbolos utilizados e as convenções do seu funcionamento enquanto sistemas de comunicação. Um facto se destacava recorrentemente: a utilização sistemática de motivos plásticos seguidos da respectiva associação ao provérbio ou provérbios que estabeleciam a interpretação dos conceitos.

Na perspectiva de Serrano (2002-2005: 164) os provérbios expressam em si mesmos uma forma de reter a experiência humana, com fins moralizadores, sendo possível categorizá-los como um saber baseado na memória. O recurso àquelas práticas, comum a quase toda a África tradicional, fixa o saber ancestral.

Organizar a estrutura que suporta o discurso equivaleu a inventariar uma enorme panóplia de motivos, zoomórficos, fitomórficos, astrológicos, antropomórficos, que funcionavam como sinais ou símbolos ideográficos, e esclarecer as convenções que definiam as suas propriedades enquanto representações simbólicas.

As tampas de panela decoradas em relevo eram previamente encomendadas por alguém da família a um artesão e substituídas na hora da refeição, na casa dos homens, tradicionalmente ao fim do dia (Mcguire, 1980: 55). Como os cônjuges comiam separadamente, quando a mulher pretendia arguir o marido por qualquer motivo da sua conduta e censurá-lo, cobria a panela com a nova tampa que incluía um provérbio apropriado à situação, escolhendo a presença de amigos do cônjuge. Cabendo ao homem a qualidade de ofertante, depois de ter comido guardava a tampa que cobria a panela e substituí-a pela nova sendo, contudo, costume socorrer-se de um mediador para entregá-la à esposa, predispondo-se este a dar as explicações necessárias. Assim, o que antes era restrito a marido e mulher agora passaria ao conhecimento e envolvimento da comunidade (Gerbrands, 1957: 115).

Para as diversas ocasiões de fricção entre marido e mulher, esta deveria ter prontos vários tipos de tampas esculpidas, transmitidas de mães para filhas ou pela avó quando as jovens se casavam, tanto com o fim de aconselhamento como pela antevisão da necessidade de utilização.

Se não existisse uma adequada a um caso particular era feita por encomenda, ouvido o *nkotikuanda*, sábio da aldeia, versado na tradição e no imaginário dos provérbios, o qual dava as instruções convenientes ao escultor e quando tinham dificuldades em interpretá-las recorriam aos conselhos de um ancião (Mcguire, 1980: 56). Gerbrands (1957: 115) retoma a perspectiva de que entre os povos do baixo Kongo o divórcio devia ser evitado e o casamento preservado uma vez que envolvia troca de presentes entre as duas famílias e alguns deles já não podiam ser restituídos sob pena de originar sérios problemas. A troca de presentes refere-se ao alambamento (dote de casamento) que, segundo Vaz (1970a: 261) materializava os sacrifícios do noivo mostrando o desejo de casar, embora associado a interesses materiais.

As tampas de panela eram, na maioria dos casos, cuidadosamente preservadas pelas mulheres, não só para poderem ser usadas em diversas ocasiões mas porque as mais idosas as conservavam como “uma parte da sua vida, um evento que lembrava uma ocasião triste ou feliz na vida de casada” (Gerbrands, 1957: 115).

### **História da colecção**

Em 1948 José Martins Vaz iniciou, em Cabinda, um percurso de 10 anos dedicado à actividade missionária a que associou, tal como outros seus confrades, uma particular atenção ao carácter metonímico comum às fórmulas da oralidade, provérbios, adivinhas e fábulas, praticadas pelos Woyo, com um interesse específico pela decifração dos conteúdos simbólicos inscritos nos testos de panela.

Na introdução da obra *Filosofia Tradicional dos Cabindas*, Estermann (Vaz, 1969: 11) analisa: *o que caracteriza essencialmente os testos não é o facto de serem esculpidos e terem um certo valor artístico, mas sim a particularidade de, por meio deles, se transmitirem mensagens, se assim podemos dizer. São como que cartas dirigidas a alguém, segundo a expressão do autor da obra.*

As circunstâncias de uma relevante e decisiva proximidade aos indivíduos mais idosos e mais conhecedores dos tradicionais preceitos de comunicação permitiu a realização de um trabalho de campo profícuo, alicerçado na observação directa e na recolha de um notável conjunto patrimonial expressivo da cultura material e espiritual daquele povo.

O projecto foi iniciado com a progressiva obtenção de exemplares, alguns dos quais se encontravam deteriorados em diferenciados graus, sendo que os mais danificados e incompletos foram desde logo repetidos e substituídos pela mão de quem antes, a pedido expresso, os havia executado.

A colecção cresceria na sequência de novas aquisições e da continuada reprodução de modelos originais cedidos pelos proprietários, ou seus descendentes, que não os desejavam vender, e por europeus que, tendo-se igualmente interessado pelo tema, os haviam adquirido.

Martins Vaz adverte que a imitação foi levada ao limite pelo uso artificial do objecto: *Esses 101 testos – dos 276 que formam a nossa colecção – não são originais, mas são exactos. Verdadeiros e autênticos “fac-simile”*

dos que tivemos ou vimos. Para facilidade de identificação indicamo-los, no presente estudo, com “R” (Representativo), logo a seguir ao seu número de ordem... Para se “parecerem” com os originais entregámo-los às cabindas, e também aos alunos da Missão. Mas não foram tão cuidadosos como as suas avós, nem estavam acostumados a usá-los; por isso alguns sofreram os efeitos do calor e do fogo. Depois a pressa em os tornar “parecidos” com os originais deu, como resultado, ficarem alguns um pouco queimados (Vaz, 1969: 27). (Fig. 2).



Fig. 2 – Testo oferecido pelo homem à mulher, parcialmente queimado. “R” MAUC. D.84.1.224

Desde 1984, na sequência de um acordo estabelecido com o Museu do Instituto Superior Missionário do Espírito Santo, Carcavelos, tornou-se um privilégio e acrescida responsabilidade para o Museu Antropológico da Universidade de Coimbra acolher, a título de depósito, 267 artefactos dos 276 divulgados pelo P.<sup>o</sup> José Martins Vaz que, concluída a fase de recolha, os havia confiado à congregação religiosa de que era membro.

### A pesquisa

O metódico processo colecionista, finalizado em 1954, foi coordenado com a pesquisa no terreno, e reforçamos, caracterizada por uma grande proximidade aos grupos informantes. Tornava-se fundamental conhecer a exacta relação entre o signifiante, figura traduzida em provérbio, e o respectivo significado, tal como era indispensável saber tecer a articulação sequencial dos ideogramas.

Os testos ainda existentes pareciam estar nas mãos e na lembrança dos mais velhos, essenciais para a compreensão dos artefactos em estudo. Segundo Estermann, foi praticamente *impossível conseguir tal decifração, sem recorrer aos velhos do povo Woyo, uma vez que são os únicos depositários válidos e orais da sua cultura. Foi graças ao seu auxílio que Martins Vaz pôde reunir uma colecção de 276 peças e, o que é mais importante, interpretá-las. Tal auxílio dos anciãos torna-se ainda mais indispensável, quando se sabe que, há cerca de 70 anos, caiu em desuso a oferta mútua de testos* (Vaz, 1969: 12-13).

Sustentando a inexistência de sinais gráficos e de que a troca de palavras enquanto fórmula de comunicação se revela insuficiente “por as levar o vento” (Vaz, 1969: 28), e com base no pressuposto de que a figuração de motivos humanos, animais, objectos ou elementos da natureza “constituem os

elementos de uma transmissão de ideias” (Vaz, 1969:12), se constrói a tese que dá lugar à interpretação teórica da pesquisa.

Os elementos esculpidos nos testos ou tampas de panela traduzem locuções proverbiais operando-se a explicação da mensagem por analogia directa ou com recurso à versão metafórica. Por exemplo, a figura de um cogumelo indica a presença de uma rapariga que os colheu, interpretando-se por extensão, o papel da mulher, enquanto agente produtivo (Vaz, 1969:13); de igual forma, a representação agrupada do “esquilo, árvore e toca” significa que, quando chove, o esquilo tem onde se abrigar (analogia directa), mas por via de uma interpretação metafórica poder-se-á dizer que, tal como quando chove o esquilo tem onde se abrigar, também a mulher maltratada pelo marido encontra protecção junto da família. (Fig. 3).

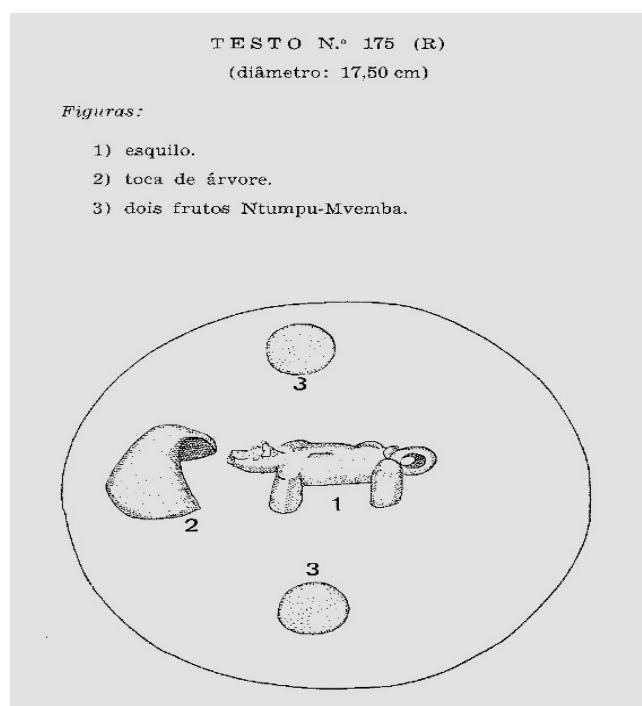


Fig. 3 - Testo oferecido pela mulher ao marido (Vaz, 1969: 497).

No primeiro volume da obra *Filosofia Tradicional dos Cabindas através dos seus Testos de Panela*, Vaz expressa as motivações e processos que conduziram à constituição da colecção, esclarece acerca dos conceitos orientadores da pesquisa e sobre a metodologia adoptada na estrutura da publicação.

O segundo volume retoma o mote de dar a conhecer a *Filosofia Tradicional dos Cabindas*, que também denomina *Sabedoria Popular*, com a compilação de três grandes categorias da oralidade Cabinda: 569 provérbios (*zi nongo*), 110 adivinhas (*bi nkamba*) e 20 fábulas (*bi savu*).

A investigação foi desenvolvida, escalonados os contextos operativos, associando os artefactos em cinco categorias de acordo com a identidade de quem desejava dar e a quem competia receber:

- 1 -Testos oferecidos pela família ao filho antes e depois do casamento.
- 2 -Testos oferecidos pela família à filha antes e depois do casamento.

3 -Testos oferecidos à mulher pelo homem.

4 -Testos oferecidos ao homem pela mulher.

5 -Testos oferecidos entre cônjuges, relativamente aos quais a falta de informação o impediu de estabelecer o género do cônjuge oferente e recebedor.

A este plano organizativo seguiu-se a numeração individual da colecção, aposta no anverso do artefacto, bem como uma atribuição numérica aos motivos esculpidos no verso, prevalecente no decurso da subsequente interpretação delineada nos seguintes termos:

- em cada testo era identificada a figura, ou figuras, e conferida a respectiva representação associada a um provérbio expresso em “fiote” ou “oio” (língua da região) seguido da versão em português, cuja correspondência surge, por vezes, explicitada;
- o passo seguinte consistiu na explicação do referido provérbio cujo sentido certamente se procurava esclarecer pelo recurso à comparação com um análogo provérbio português.

Estes são os dados e recursos que elucidam os fundamentos da oferta de testos ou tampas de panela na sociedade Cabinda: *Explicamos o testo. Fazemos a sua leitura, ligando entre si os vários provérbios, à semelhança de uma carta com introdução, parágrafos e saudação final* (Vaz, 1969:32).



Fig. 4. Testo oferecido pela família à filha. MAUC. D. 84.1.209.

Os símbolos numerados têm o seguinte significado e remetem para os provérbios correspondentes encerrando a mensagem: **O casamento tem as suas dificuldades.** (Fig. 4).

1 – Tartaruga

*Nkuvu ui natina muanza.*

A tartaruga leva a casa às costas.

Sentido: **Fica fiel ao teu marido. Não ligués aos outros homens.**

2 – Cogumelo

*Vana bi lia buku, va ké muana nchientu.*

Onde se comem cogumelos sinal que nessa casa há uma rapariga.

Sentido: **Sê boa dona de casa tendo sempre a comida pronta.**

3-4 – Ladra<sup>1</sup> e mão

*Vana vissi baka lu kondo, ngeie koko?*

Onde a ladra não chega, tu mão queres chegar?

Sentido: **Nunca queiras impor-te na vida familiar.**

5 – Garrafão

*Teku chi ienda ku mazi chi mana búlika.*

O garrafão de ir buscar água ficou partido. Acabou a questão.

Sentido: **Não liques a certas coisas que acontecem na vida de casados.**

6-7 – Sementes de macoba e de amendoim.

*Mbongo mpinda i au i launduka, kaza nkongo i landukanga kó.*

A semente do amendoim passa de um ano para o outro, mas a semente de macoba só dá durante um ano.

Sentido: **Não te consideres sem valor pois tens e muito.**

### Tampas de panela noutros museus

Artefactos similares aos existentes no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, provenientes da mesma região, integram colecções de diversos museus tais como: Museu Nacional de Etnologia, Lisboa (Oliveira, 1972), Musée Royal de l’Afrique, Tervuren e National Museum of Ethnology, Leiden (Gerbrands, 1957), Museum of African Art, Washington D. C. (Mcguire, 1980), Museum of Primitive Art e Museum of Natural History de New York (Vaz, 1972) ou no Afrika Museum, Holanda (Vissers, 1987).

Apesar desta extensa produção, Lehuard (1989: 323) destaca o facto de que os Woyo representam uma ínfima parte do reino do Kongo, vinte vezes mais pequeno do que os povos Vili ou Yombe e Martins (1968: 17) explica que os melhores artistas se encontravam na aldeia de Kinzazi, junto à fronteira com o Kongo. No entanto, não conseguiu responder às interrogações que se colocaram quanto à originalidade destes artefactos ou se tinham sido inspirados em outros povos africanos afirmando que, de acordo com o que lhe foi dado observar e investigar, o simbolismo das tampas de panela estava circunscrito quase exclusivamente aos Congo e Woyo, ainda que com influência sobre outros povos ligados por fronteiras étnicas, os Vili, Lingue e Sundi (Martins, 1968: 21).

### Conclusão

Para conhecer o uso das *Mabaia Manzungu* enquanto corpo de um *Tratado de Deveres e Direitos*, importou definir o discurso e inventariar os motivos que funcionavam como símbolos num diálogo sem palavras que lança

---

<sup>1</sup> Vara ou cana para apanhar fruta.

desafios ao conhecimento preciso da tradição oral, mais concretamente das locuções verbais que constituem o cerne das mesmas.

Sublinha-se de que forma provérbios, sentenças, contos e narrativas históricas estabelecem a grelha que permite aos iniciados, por si próprios ou com a ajuda do *nkotikuanda*, seleccionar o valor simbólico exacto que se adequa ao contexto da comunicação, apesar da extrema complexidade de conexões simbólicas representadas graficamente e das repetidas alusões aos costumes, à história e à cosmogonia.

A pesquisa de sobrevivências contemporâneas, a análise das instituições sociais cuja hierarquia se fundamentava sobre relações de parentesco, as colaborações, testemunhos e colecções de missionários e comerciantes, bem como o conhecimento de intérpretes e informadores, forneceram às fontes abordadas os princípios que transformavam as figuras num sistema de comunicação.

As tampas, como garantes do sistema tradicional familiar matrilinear, onde o chefe é o tio materno, remetem em sentido figurativo para desavenças, conflitos, rivalidades, ciúmes, conselhos ou advertências através de provérbios e adivinhas (Martins; Miranda, 2010).

A linguagem proverbial impressa nas tampas esculpidas, tal como acontece noutras sociedades de tradição oral com figurações concretas, sugere-nos uma analogia com o estudo efectuado por Chirinos (2004) sobre os pesos Ashanti, considerando que apesar da palavra ser silenciosa está sempre presente, materializada em objectos, formas e representações gráficas. Silenciosa, mas não menos eficaz ao incorporar em si as ideias-força que se tornam símbolos mais importantes do que a palavra enunciada (Serrano, 2001:19).

Nas fábulas recolhidas e nos contos populares dos Cabinda notam-se afinidades com narrativas doutras etnias de Angola e de outros países. O binómio antagónico de animais, uns espertos ou tolos, corpulentos e valentes e outros pequenos e fracos, são também temas recorrentes nas fábulas universais (Martins; Miranda, 2010).

O cruzamento entre aspectos socioculturais e transdisciplinares levam-nos a interrogar sobre questões de identidade local, global e diversidade cultural. Descodificada a face material e espiritual e quando a mensagem é alcançada, ter-se-á cumprido a função social e ritual que estivera na origem da sua concepção.

**Créditos fotográficos:** Carlos Caniçares Barata

## REFERÊNCIAS:

. Chirinos, Lucia H. Borba. 2004. Arte e oralidade entre os Ashanti: classificação e interpretação dos pesos de ouro. *In: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP.)* [[http://www.casadasafricas.org.br/site/index.php?id=banco\\_de\\_textos&sub=01&id\\_texto=201](http://www.casadasafricas.org.br/site/index.php?id=banco_de_textos&sub=01&id_texto=201), acedido em 20.7.2009]



- . Gerbrands, A. A. 1957. *Art as an element of culture, especially in Negro-Africa*. Leiden, E. J. Brill.
- . Lehuard, Raoul. 1989. *Art Bakongo. Les centres de style*. Arnouville, Arts d' Afrique Noire. Volume 1-2.
- . Mcguire, Harriet. 1980. Woyo pot lids. *In: African Arts*, Vol. XIII, nº 2, p. 54-56.
- . Martins, Joaquim. 1968. *Sabedoria Cabinda, Símbolos e Provérbios*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- . Martins, Maria do Rosário; Miranda, Maria Arminda. 2010. *Histórias de bichos contadas na madeira*. Coimbra, Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. (comunicação oral apresentada em 27.5.2010).
- . Oliveira, Ernesto Veiga (Coord.). 1972. *Povos e Culturas*. Lisboa, Museu de Etnologia do ultramar. Junta de Investigações do Ultramar.
- . Serrano, Carlos. 2000. O imaginário e o sentido do apotropaico no simbolismo gráfico da arte africana. *In: Perspectivas sobre Angola*. Coimbra, Departamento de Antropologia. Publ. Centro de Estudos Africanos, nº 18, p. 19-24.
- . Serrano, Carlos. 2002-2005. A dimensão ritual na solução de conflitos na justiça tradicional de sociedades africanas. *In: Revista do Centro de Estudos Africanos*. S. Paulo, USP, nºs 24, 25-26, P. 163-173.
- . Vaz, José Martins. 1969. *Filosofia Tradicional dos Cabindas*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, I Volume.
- . Vaz, José Martins. 1970. *Filosofia Tradicional dos Cabindas através dos seus textos de panela, provérbios, adivinhas e fábulas*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, Volume 1-2.
- . Vaz, José Martins. 1970a. *No mundo dos Cabindas*. Lisboa, Editorial LIAM. I Volume.
- . Vaz, José Martins. 1972. *Testos de panela dos Cabindas em Museus Americanos*. Lisboa, Editorial LIAM. Separata da Revista Portugal em África.
- . Vissers, Jan. 1987. *Spreekwoorden in Beeld : een aparte Kunst uit Cabinda*. Berg en Dal, Afrika Museum.

# LA RAIZ PREHISPÁNICA DE LA CULINARIA EN LA REGIÓN CORIANA

Ana María Montero N.

Universidad Francisco de Miranda  
Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular - Coro. Estado Falcón  
Venezuela

## Resumen

El siguiente trabajo fue producto de una investigación que buscó establecer elementos aborígenes significativos que aún persisten de la culinaria (alimentos y objetos) en el área que hoy comprende el actual Estado Falcón, denominada antiguamente Coriana. El objetivo fue proponer una muestra expositiva que valorara, a partir de un elemento cotidiano como la comida y los objetos utilizados para su elaboración, resguardo y servicio, el aporte que pervive en nuestra cultura de las etnias aborígenes que poblaron el actual territorio, destacando su capacidad de adaptación y creatividad ante el medio ambiente semi-árido que domina la región.

Para ello el trabajo se apoyó en la labor del *Centro de Investigaciones Antropológicas, Arqueológicas y Paleontológicas (CIAAP)* de la *Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM)* que, desde su creación en 1977, ha logrado recopilar una vasta información sobre las poblamientos aborígenes asentados en la región falconiana que dan referencia sobre el desarrollo de los cultivos de maíz y de algunas gramíneas, tubérculos y cucurbitáceas, de los cuales no sólo aprovechaban los frutos, sino también otros componentes tales como hojas, flores y raíces. Para lograr su conservación, fue necesario desarrollar espacios para el almacenamiento (trojas) y también aplicar técnicas como el tostado, el ahumado o el secado. La recopilación de textos y crónicas de la época informan sobre muchas preparaciones culinarias que aún se conservan en algunas localidades falconianas.

Un aporte fundamental para completar la propuesta fue la colección de cerámica y lítica prehispánica que se encuentra en el *CIAAP*, ente al cual está adscrito el *Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular (MCHLP)* que brinda una valiosa información, la cual explica las características y posibles usos de los artefactos creados y utilizados en las diferentes épocas de desarrollo de los grupos étnicos que poblaron este territorio y -en especial- aquéllos destinados al uso culinario. Con tales referencias fue posible aproximarse a la forma de vida que caracterizó a los ancestros prehispánicos que habitaron la región centro-norte de Venezuela que aún se puede apreciar en la cotidianidad actual.

**Palabras clave:** Nueva Museología. Museo integral. Gastronomía. Autótrofo. Ajuar. Estética culinaria. Patrimonio alimentario.

## A RAIZ PRÉ-HISPÂNICA DA CULINÁRIA NA REGIÃO COREANA

### Resumo

O presente trabalho é produto de uma pesquisa que buscou estabelecer elementos aborígenes significativos, que ainda persistem na culinária (alimentos e objetos) na área hoje compreendida pelo atual Estado Falcón, antes denominada Coriana. O objetivo foi propor uma exposição que valorizasse, a partir de um elemento cotidiano como a comida e os objetos utilizados para a sua elaboração, resguardo e serviço, a contribuição, ainda persistente em nossa cultura, das etnias aborígenes que povoaram nosso território - destacando sua capacidade de adaptação e criatividade diante do meio-ambiente árido que domina a região. Para tanto, o trabalho apoiou-se nas realizações do Centro de Pesquisas Antropológicas e Paleontológicas (*Centro de Investigaciones Antropológicas, Arqueológicas y Paleontológicas - CIAAP*), da Universidade Nacional Experimental Francisco de Miranda (*Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda - UNEFM*), que, desde a sua criação em 1977, vem logrando compilar uma vasta informação sobre os povoados autóctones assentados na região falconiana. Este material fornece informações sobre o desenvolvimento do cultivo do milho e de algumas gramíneas, tubérculos e cucurbitáceas - dos quais eram aproveitados não somente os frutos, mas também outros componentes, como folhas, flores e raízes. Para obter sua conservação, foi necessário desenvolver espaços para o armazenamento e também aplicar técnicas como a torrefação, a defumação e a secagem. A compilação de textos e de crônicas de época informa sobre muitas preparações culinárias que ainda se conservam em algumas localidades falconianas. Um aporte fundamental para completar a proposta foi a coleção pré-hispânica de cerâmica e líticos que se encontra no CIAAP, ao qual está vinculado o Museu de Cerâmica Histórica e Louça Popular (*Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular - MCHLP*), o qual fornece valiosa informação, que explica as características e usos possíveis dos artefatos criados e utilizados nas diferentes épocas de desenvolvimento dos grupos étnicos que povoaram este território e - em especial - aqueles destinados ao uso culinário. Com tais referências, foi possível aproximar-se do modo de vida que caracterizou os ancestrais pré-hispânicos que habitaram a região centro-oeste da Venezuela, e que ainda se pode apreciar na cotidianidade atual.

**Palavras-chave:** Nova Museología. Museu integral. Gastronomia. Autótrofo. Enxoval. Estética culinária. Patrimônio alimentar.

## THE PREHISPANIC ROOTS OF CULINARY ARTS IN THE CORIANA REGION

### Abstract

The following presentation is the result of a research that sought to establish significant aboriginal elements remaining in the culinary arts of the area now considered the current Falcon State, formerly called Coriana.

The objective was to propose an exhibition from everyday items still surviving in our culture -such as food and utensils used for its preparation, protection and service- that value the contribution of Indian ethnic populations who inhabited the present territory, highlighting their adaptability and creativity in the semi-arid environment that dominates the region.

To achieve this goal, this work required the research support from the *Anthropological, Archaeological and Paleontological Research Center (CIAAP)* of the *National Experimental University Francisco de Miranda (UNEFM)*, created in 1977. The Centre has been able to gather a vast information on aboriginal settlements of the Falconian region which refer to the development of corn crops, some grasses, tubers and squash among others. Not only do they use the fruits of these products, but also other components of the plants such as leaves, flowers and roots. To conserve them, they developed storage spaces (silos) and used techniques such as roasting, smoking or drying.

Texts have been compiled with information on many preparations that have been preserved in some Falcon localities. An essential contribution to this proposal was the collection of pre-Columbian ceramics and stone found in CIAAP, associated with the *Historical Museum of Ceramics and Popular Earthenware (MCHLP)* which also provide valuable information explaining the features and possible uses of the artifacts created in different development periods of the ethnic groups that inhabited the territory, in particular, those artifacts intended for culinary use. With such material of reference it was possible to envisage the lifestyle led by our prehispanic ancestors, who inhabited the north-central region of Venezuela and also to what extent it can be appreciated in everyday life today.

**Key words:** New Museology. Integral museum. Gastronomy. Autotrophic. Household goods. Culinary aesthetics. Alimentary heritage.

## LA RAIZ PREHISPÁNICA DE LA CULINARIA EN LA REGIÓN CORIANA

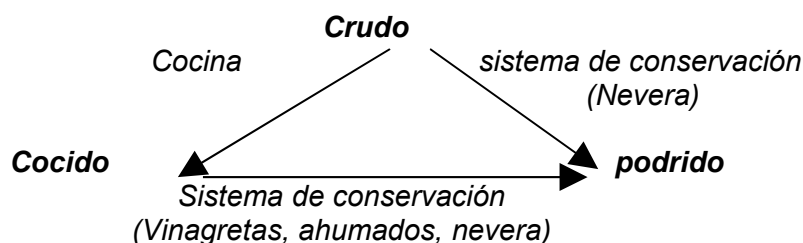
Ana María Montero N.

Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular.  
Coro. Venezuela

Las investigaciones realizadas por el Centro de Investigaciones Antropológicas, Arqueológicas y Paleontológicas (CIAAP) de la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM) desde su creación, en 1977, han permitido recopilar una vasta información sobre los poblamientos aborígenes asentados en la región falconiana (antiguamente denominada Región Coriana), ubicada en la zona centro norte del territorio Venezolano, de otras partes del país y Latinoamérica.

Las mismas dan referencia del desarrollo de cultivos de maíz, algunas gramíneas, tubérculos y cucurbitáceas, entre otros, productos de los cuales no solo aprovechaban sus frutos, sino otros componentes de las plantas tales como hojas, flores y raíces, les llevaron a desarrollar espacios para el almacenamiento (trojas) y también aplicar el tostado y secado de granos para su conservación. Un aspecto importante es que, aun conociendo la existencia y uso de aceites derivados de algunos animales como la tortuga, las boas (*Constrictor constrictor*) cuyas carnes consumían y otros vegetales oleaginosos, desconocían la fritura de alimentos. Estas grasas tenían y aun conservan un fin curativo. Los tipos de alimentos que cultivaron y recopilaban así como sus técnicas de cocción les llevaron a desarrollar los objetos requeridos para el procesamiento e ingesta que les garantizó su existencia. Objetos-documentos que ilustran la forma de ser de una cultura de la cual queda poca referencia.

La colección cerámica y lítica prehispánica que se encuentra en el CIAAP, ente al cual se encuentra adscrito el Museo de Cerámica Histórica y Loza Popular (MCHLP) brinda una información valiosa que en general explica las características y posibles usos de los artefactos utilizados en diferentes épocas de desarrollo de los grupos étnicos que poblaron nuestro territorio y de las relaciones que establecieron los grupos amerindios entre sí, las cuales tienen una gran similitud a la desarrollada por otros pueblos ubicados en otras regiones del planeta y que explica el antropólogo francés Claude Levi-Strauss, citado por Lidia Samar en su ensayo (s/f) *La Evolución de la Cocina*, al igual que otros investigadores, plantea que a partir del descubrimiento del fuego los seres humanos desarrollaron todo un conocimiento para garantizar la conservación de sus alimentos, que les permitió determinar la existencia de tres estados en los cuales estos se le brindan. El siguiente gráfico ilustra las etapas de todo un proceso, donde es lo cocido lo que le ha inducido a la creatividad:



Levi-Straus, refiere que en el tiempo la técnica de cocinar ha motorizado la tecnología para estimular la elaboración de los artefactos que faciliten la preparación de los alimentos y su conservación con el fin de retardar el proceso natural que lleva a los productos al último estado del triángulo culinario, vale decir, podrirse.

La comunidades amerindias de la región coriana, al igual que todos los pueblos del planeta, una vez descubierto el fuego elaboraron sus técnicas culinarias entre las cuales destacan el ahumado en barbacoas; el asado indirecto, envolviendo en hojas el alimento. y el directo sobre el fuego principalmente las carnes y pescados; también desarrollaron el hervido; el secado al sol y el horneado.

En los procesos de cocción y conservación de alimentos nuestros pueblos prehispánicos crearon instrumentos que les sirvieron a ese propósito: ollas, vasijas, vasos, tinajas, botellas y otros objetos elaborados con arcilla y adicionalmente dieron uso a fibras vegetales para elaboración de canastos, cestas, madera, conchas marinas y especialmente la piedra o lítica pulida, con las cuales se apoyaron para el raspado, corte, trituración y desmembramiento de los productos a consumir. Muchos de estos artefactos se han localizado en yacimientos explorados a lo largo del territorio que ocupó la región coriana.

Matheus (1991) explica en el informe de avance del proyecto *Survey arqueológico de la región nororiental del estado Falcón*, inédito que:

... en todos los demás sitios neo-indios, el material cerámico se presentó asociado con instrumentos líticos (hachas pulidas, yunques, manos de moler, metates cóncavos, percutores, lascas retocadas por presión, raederas, majadores...) y de concha (hachas, cuentas...); restos osteológicos y malacológicos, evidencias de comida y de un patrón alimenticio basado en actividades de recolección, de caza y pesca. (Ob. cit:19).

El investigador expresó en el texto citado sobre los objetos encontrados en el estudio arqueológico, que encontraron dos grupos de cerámica de acuerdo al grosor de la pasta “con una división muy clara, evidente entre “loza fina” (menos de 6mm de espesor y de “loza ordinaria” (con espesor superior a los 7mm.)”

En el primer grupo se encuentran los tiestos decorados en donde se incluyen cuencos o escudillas de base anular sencillas y caladas, altas o bajas; botellas; tazas; micro vasijas con patas múltipodas que pudieron tener un uso para servicio “de mesa” y/o prácticas funerarias, y tinajas entre otros instrumentos. Matheus expresa que estos objetos decorados con base tendrían como objetivo funcional, además de lo estético: el “liberar las manos en el acto de ingerencia alimentaria, cuestión que no podría suceder con una vasija de base convexa, de escaso equilibrio y estabilidad y que, necesariamente debía asirse”. (Idem)

Por su parte, las piezas “utilitarias” de mayor grosor, estaban destinadas a retener líquidos y sólidos (ollas, platones y tinajas), así como a soportar el calor del fuego directo. Un factor importante para determinar el uso y una aproximación a la estética culinaria de nuestros aborígenes la aportan

sus métodos de manufactura, el acabado de las superficies, el reforzamiento de los fondos, la decoración y la morfología de las piezas.

La manufactura tiene que ver con el método de elaboración de las piezas, en la cual aplicaban el método de unión y superposición de “rollos”, determinado en los restos de material; en la cocción realizada en una atmósfera oxidante en hogueras abiertas al aire libre y al tipo de pasta utilizada.

Las cerámicas encontradas en los diferentes yacimientos neoindios de la región presentan una característica determinante que especifica su uso y es la presencia de los antiplásticos: arena, utilizada en la loza que Matheus califica de “fina” y otra que es utilizada para los objetos para la cocción de alimentos: la concha fósil del caracol *Strombus Gigas*, de la ostra de mangle *Cassosticea linee, sp* y también del caracol *melongena melongena*, cuya constitución básica es el carbonato de calcio. En la actualidad estas ostras y caracoles fósiles reciben, aun en el presente, el popular nombre de “guarataro”.

Eso es determinante. Las vasijas hechas con fines utilitarios necesitan ser porosas, blandas y no duras para garantizar una mejor cocción, garantiza una mejor penetración del fuego y a la vez son hidroceramos, con fines de retención del líquido. El agua penetra la pieza y forma una capa de humedad y esto hace que el viento enfríe el agua. Para eso utilizan agregarles guarataro, conchas fosilizadas (Duran, 2008).

En el Museo se encuentran muestras bastante conservadas de loza “fina” y “ordinaria”, sin embargo, en las colecciones observadas es posible ubicar además, algunas “finas” con restos de humo y grasas que pueden ser efecto de la cocción de alimentos las cuales pueden ser calificadas por Matheus como de “servicio de mesa”, lo cual indica, que los mismos tenían doble uso: servir, pero también cocinar. Las mismas poseen el componente arriba indicado: Carbonato de calcio. Este hecho destaca que no solo las piezas “ordinarias” tenían un uso exclusivo para cocción de alimentos. Por otra parte, dibujos realizados por personajes que visitaron estos territorios en el período de encuentro, constituyen una fuente de información que describe este tipo de objetos decorados para uso culinario. Sobre el acabado de superficie, refiere Matheus, la presencia del carbonato de calcio puede apreciarse como puntos blanquecinos, “en algunos casos con evidencias de descarrilamiento (cuando hay exceso) y pequeñas toteaduras del engobe y pseudo-engobe” (Matheus, Ob. Cit)

También se aprecia en la “loza fina” la pulituras o el bruñido, mientras que en la loza ordinaria el alisado es horizontal, evidente por sus estrías, imperfecto, tosco y de textura rugosa. Otra característica es el engobe o pintura, blanco o rojizo, aplicados en la “loza fina” tanto en el anverso como en el reverso. Las piezas se pintaban, básicamente apoyándose en óxidos que muestran una gama de rojos, negros, cremas y blancos, apreciándose dibujos que repiten formas geométricas o de figuras humanas o animales.

Es significativa la presencia de una especie de “cataplasma” de barro que eran adheridas al fondo exterior de las vasijas u ollas destinadas a la cocción, para reforzarlas y protegerlas del efecto del fuego directo o del roce

de las piedras de sostén del fogón (topias). Su fijación se lograba al presionar con “tusa” (mazorca desgranada del maíz), redes de pesca o tejidos vegetales, el barro, para compactarlas y soportar el calor del fuego o también, su posible arrastre al bajarla del fuego.

También debe destacarse la presencia de pequeños orificios en los bordes o patas huecas de vasijas mono o múltipodas, los cuales sirven para eliminar gases que, por efecto del fuego pueden hacer explotar las piezas e igualmente, servir de apoyo para colocarle cuerdas, especialmente en los bordes, y cocinar o calentar la comida sobre el fuego, evitando el contacto directo y su destrucción.

Desde el plano morfológico, la mayoría de las formas se inspiran en la esfera, aun cuando se encuentren objetos ovoides, antropomorfos u otras morfologías animales. Estas formas geométricas se encuentran en los cuencos (grandes y pequeños) ollas, tinajas, botellas y budares. Es escasa la presencia de platos llanos en las colecciones, lo cual es indicativo del uso práctico de los cuencos o vasijas podálicas, ya que servían para depositar en ellas los alimentos asopados o secos, indistintamente. También, botellas con o sin formas antropomorfas, para portar líquido o semillas.

Un aspecto importante a señalar es el uso de la lítica, desconocedores del uso de metales fuertes: hierro u otros similares. Los aborígenes en la región coriana utilizaron la piedra o lítica para elaborar instrumentos de apoyo a sus actividades diarias.

Trabajar el material lítico requería de un mayor esfuerzo para su adecuación a las labores cotidianas de corte, despellejamiento y manejo de los productos alimenticios. Los aborígenes habían logrado desarrollar un equipo que se aprecia, era utilizado tanto para el uso cotidiano: doméstico y para la caza (y posiblemente para la guerra)

Durante el período Neoindio (100mil a. C a 1500 d.C), los instrumentos líticos reducen su tamaño en comparación con períodos anteriores (Paleoindio -20mil a.C a 5.000 a.C- y Mesioindio -5mil a.C a 1000 a.C-), pero mejoran su efectividad. Al pulir la piedra, ésta se hace más certera en su uso y es posible encontrarla agrupada entre sí formando, aparte de hachuelas individuales, en una especie de “cuchillos” de diferentes tamaños, asociadas a otros elementos como maderas para una mejor sujeción o manejo. Los cortes para enmangamiento o amarre de las piedras trabajadas, lo confirman. Los metates o piedras de moler maíz, presentan también formas ovoides o ligeramente triangulares, también con pulituras en sus bordes que indican un refinamiento estético que se aprecia también en los yunques o piedras destinadas a triturar conchas o huesos, y especialmente en mazos o majaderos, algunos decorados con figuras mas acabadas de animales, todo lo cual complementa el ajuar culinario aborígen, aun cuando también pudieron ser utilizados ceremonialmente o como arma.

Otros instrumentos que se ubican son conchas de caracoles y ostras con las cuales se forman también cuchillos y raspadores, asociados a restos óseos marinos utilizados, presumiblemente, para descamar peces o cortarlos para su secado, ahumado y posterior consumo.

La presencia de objetos cerámicos decorados con pintura y con aplicaciones e incisiones en cuencos con bases anulares, con “patas”



(envases trípodes o múltipodas) y de ollas reforzadas para la cocción decoradas, dan luces de una búsqueda por la belleza, relacionada con la función primordial de cocinar, esto indica como “Importante, la representación de la cotidianidad en su sentido estético, por ejemplo cuando se aprecia la reproducción de la forma de la yuca en la elaboración de estos envases múltipodes”. (Duran, 2008).

La representación de la fauna, la flora y la figura humana, en general, del cosmos que les rodeaba, apreciado también en la elaboración de algunos majaderos considerados como ceremoniales, no niegan un doble uso en las actividades cotidianas, dada la practicidad reflejada en la elaboración de sus piezas de cerámica, estos majaderos bien pudieron servir para triturar huesos, conchas marinas, de tortuga, tallos y otros tipos de alimentos para el consumo diario y para ceremonias de celebración comunitaria o funeraria.

El cuidado en los procesos de elaboración de los objetos tanto cerámicos como líticos reflejan la organización de las sociedades aborígenes de la región, mostrando la estructura jerárquica de los cacicazgos, que es apreciada a través de la presencia de objetos profusamente decorados y de dimensiones algo mayores a los cotidianos.

Los instrumentos creados por los grupos amerindios en esta región del país y sus modos de alimentación, sin cubiertos, solo con las manos y boca, lamiendo o aspirando los alimentos directamente de los cuencos, permite determinar que el acto de alimentarse fue un proceso de socialización, situación que describe despectivamente el florentino Galeotto Cey en sus *Relatos de Viajes*: “...comen en el suelo con las manos chupan y hozan como puercos” (Lovera, 1995), no reconociendo, ante las diferencias culturales, el referido proceso social de degustación de los alimentos.

El conocimiento de la cultura aborígen se reconstruye de los restos de material cerámico, lítico y de otros instrumentos creados por los aborígenes que se asentaron en la región y de su interpretación, así como de las reseñas y dibujos aportados por los cronistas europeos que arribaron a la región en el siglo XVI.

Son pocos los instrumentos que se conservan completos para ilustrar todo el proceso de vida de estos pueblos prehispánicos venezolanos. Sin embargo, el trabajo de los arqueólogos y antropólogos del CIAAP han permitido determinar, gracias los restos y las pocas pero significativas piezas encontradas, formas de ser de las organizaciones humanas asentadas en la región coriana antes del arribo de la civilización europea y medir el alcance y permanencia de nuestros aborígenes, a pesar de las acciones que se impusieron sobre ellos luego de la conquista y la colonización.

La reconstrucción de objetos se ha realizado no sólo a través de la restauración sino también mediante la graficación que brinda, aproximadamente, una imagen integral de lo que pudo ser el objeto y su significación originaria. Entre las piezas seleccionadas para una posible muestra museológica destacan cuencos o vasijas, boles, ollas, tinajas, pimpinas, vasos, entre otros; que han sido trabajados para ilustrar sus formas y con ello, los usos que hubieron en su tiempo.

La practicidad y el goce estético en las comunidades aborígenes en la elaboración de sus instrumentos para la cocción debió ser también, como lo

es en tiempos recientes, estímulo para la preparación de alimentos como la arepa, hallacas o bollos, tal cual se conocen actualmente; los asopados como la “pira verde” plato a base de brotes tiernos de y granos; las carnes asadas en barbacoas aderezadas con hierbas y especialmente ajíes picantes a manera de guiso o secos, los cuales, según refiere Warner (1972) pudieron ser servidos en pequeñas vasijas múltipodas, profusamente adornadas con aplicaciones y pintura, en cuyo diseño se observan salidas que parecen acondicionar la salida de líquido o la salsa en pequeñas porciones. Esto era necesario para controlar el uso de picantes en la comida aborígen, la cual tuvo una intensidad similar a la europea con la pimienta y otros condimentos para “ocultar” el hedor de las carnes descompuestas, a pesar del ahumado o el secado.

Se agrega a la ingesta aborígen los granos tostados, estos últimos para las salidas de cacería o guerra, que se consumían enteros o molidos, de esta forma se preparaban en agua a manera de atoles (“gachas”o “piras”) a los cuales se les endulzaba con miel y la ingesta de raíces cocidas y trituradas. También se elaboraba el “masato” a base de maíz, que se consumía fermentado. (González Batista, Carlos. 2007).

Un elemento que fue notable en la alimentación aborígen fue la práctica de la geofagia, consumo de tierra, la cual explica Duran (2008) “mezclan el barro con conchas marinas, también molida y luego tostaban en el fuego para llevárselas y alimentarse mientras cazaban, marchando así ligeros de equipaje. Lo que llevaban era calcio”.

El consumo de la raíz del cocuy, que era horneada en un hoyo cubierto de piedras, leños y hojas, era fundamental en esta región semiárida para enfrentar el verano, especialmente si este se alargaba en el tiempo.

### **El cuenco aborígen, hoy**

En Falcón hay presencia aun de la caza como fin de sobrevivencia como en tiempos prehispánicos: se cazan y consumen conejos, iguanas, boas, venados, aves y otros animales autóctonos para buscar proteínas y se ingieren en sopas o guisos aderezado con hierbas, ajíes dulces y picantes en salsas y con otros condimentos traídos del continente euroasiático y con el acompañamiento de verduras y tubérculos como la yuca, el apio o el ñame integrándose en un caldero intercultural. Los alimentos cocidos en ollas, primero de barro, luego de hierro y ahora en acero o aluminio, algunas de las cuales presentan decoraciones seriadas, propias de nuestro sistema de producción actual, refieren los gustos estéticos del momento, como en el pasado los trabajos en relieve, pintura o incisiones de las ollas representaron los gustos estéticos de los pueblos aborígenes de la región.

También se ingiere el maíz, pelado con cal para elaborar arepas o el bollo (hallaca) envuelto en las hojas de la mazorca. La cal juega un papel importante para debilitar la concha dura que protege al grano que, una vez cocido, puede ser triturado, antiguamente en metates piedra, luego en molinos manuales o mecánicos. En la actualidad el maíz se presenta en forma de harina precocida. Una preparación que se mantiene como derivado del maíz es el “fororo”, elaborado con maíz tostado y molido, endulzado y al cual se le agrega leche, cuya preparación parece remontarse a tiempos prehispánicos según refiere en el análisis que, del relato de Cey, realiza José Rafael Lovera (Ob. cit)

Las “piras”, nombre que identifica a las sopas o guisos de granos, es tradición en los hogares falconianos en su ingesta semanal. La preparación de la “pira verde” en algunos hogares serranos para su consumo en ocasiones especiales, se mantienen en la cocina tradicional, elaborada con los brotes, el fruto y la flor de la auyama o calabaza, hojas tiernas de yuca dulce (*Manihot esculenta*), apio (*arracacia kanthorhiza*), batata (*Ipomea batatas*) otros vegetales y granos de maíz tierno molido para espesar y es aderezado con especias y hojas aromáticas. En ocasiones lleva tocino, báquiros o “cochino de monte” (*Tayassu tajacu*), preparándolas en grandes ollas para compartir.

La preparación de pescados y cerdos a la vinagreta, (el escabeche y el selce o Celse) y la costumbre de “agriar” las sopas o preparados de vísceras (mondongo o mutes) y los pescados, principalmente, con jugo de limón, puede ser interpretado como una reminiscencia de la costumbre para comer alimentos acidificados como consecuencia de la fermentación. (González Batista. 2007)

El gusto por las carnes asadas a las brasas, cuyo máximo representante en la actualidad es el chivo, acompañado con yuca salcochada, “picantes” u otras salsas para aderezarlo al servirse, forma parte de una costumbre que pervive en la comida tradicional criolla.

Los sistemas para “hornear” en tierra, apoyados en el calor que ofrece la piedra para cocer raíces está presente en la elaboración del cocuy, lo cual en la actualidad forma parte de un proceso para la destilación del licor de igual nombre, pero que es utilizado también para consumir como alimento, sólo o mezclado con maíz en la tradicional arepa, así como también las flores de la planta que se preparan como encurtidos para el consumo directo o acompañamiento y aderezo de otros guisos actuales a base de carne. Adicionalmente se encuentra que en algunos lugares en el curso medio y bajo del río Pedregal y cerca de la población de Mitare, hay lugares donde no se consiguen ni tunas:

Pero hay algún Cují (*Prosotis Julisflora*) en ese paisaje, del cual la gente colecta las vainas cuando fructifica, y la llevan a las arcillas cauliniticas, las mejores donde hacen sus vasijas. Si les queda un poquito de agua, la mezclan con la tierra y con la mano de moler, en el metate, a unen junto a la arcilla y fabrican un dulce. Esa pasta las recogen en vasijas y en momentos de carencia las consumen. Esa es una práctica de geofagia y que informa sobre la existencia de hechos pasados, pero también, del abandono al cual tienen sometida a mucha gente en este país. (Duran, 2008).

Esta practica fue recogida en un video desarrollado por el Instituto de Cultura del Estado Falcón en las cercanías de la población de Mitare (2007) donde se observa y explica la preparación a base de barro “dulce” (rico en calcio), que se tritura y mezcla con los frutos frescos del cují, para elaborar una especie de pasta o pequeñas bolas, antiguamente para ser consumidos en tiempos de escasez o en veranos pero en la actualidad se le da uso medicinal.

La esencia del patrimonio culinario aborígen: la comida, ha mantenido una lucha de resistencia a pesar del tiempo, aun cuando gran parte de la

vajilla aborígen se ha perdido, ha quedado relegada en algunos poblados del interior del estado. Sobreviven las tinajas, las ollas pintadas y con ligeras incisiones en los bordes, jarras, pimpinas y vasos, elaboradas por artesanos para uso doméstico.

Se mantiene el budare o aripo. Otros materiales han sustituido al barro original, ahora vemos el hierro, el aluminio y la mica, pero la función como instrumento se ha mantenido: preparar la arepa. Adicionalmente, han surgido equipos eléctricos para procesar este alimento que es, en la actualidad un símbolo de la idiosincrasia venezolana de la cual muchos hemos olvidado su origen e importancia, negando así un auténtico reconocimiento a sus creadores y usuarios ancestrales.

Podemos apreciar, mediante los objetos que reposan en el MCHLP de la UNEFM, la técnica desarrollada por los pueblos aborígenes de la región para recopilar, procesar e ingerir sus alimentos, demostrando a través de ella, su capacidad de adaptación a un ambiente semiárido en la cual demostró su creatividad, sentido de la belleza y las relaciones que desarrollaron para la integración y organización de la estructura social que le permitió existir por más de un milenio.

## REFERENCIA

Acosta Saignes, Miguel. (1986) **Las culturas prehispánicas de Venezuela.** Colección "Conocer Venezuela" Tomo I Historia. Salvat Editores Venezolana S.A. Caracas.

Aikawa, Noriko (1999) **Patrimonio cultural intangible: nuevos planteamientos respecto a su salvaguardia.** Documentos del Director. Mimeografiado. Departamento de Patrimonio Intangible. UNESCO.

Arcila Farías, Eduardo (1979) **El régimen de la encomienda en Venezuela.** UCV. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Instituto de Investigaciones. 3ra edición. Caracas.

Arvelo, Lilian y José Oliver (1999) **La realidad Arqueológica. El noroccidente de Venezuela.** Texto desarrollado para *El Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional. Caracas.

Blanco, Luís. (Relator) (1986) **Caliebirri Nae Cudeido. Literatura Jivi.** (Goajiba). Editorial Tinta, papel y vida. C.A. Caracas. 4ta Edición.

Cartay, Rafael (1995) **El pan nuestro de cada día.** Ediciones Fundación Bigott. Caracas.

\_\_\_\_\_ (1999) **Revista Bigott.Nº 49.** (Abril-may-jun) "*Urupagua, cardón, breva, tuna, cachinare, casigua...chivo*". Pags.:77-89.

**Constitución de la República Bolivariana de Venezuela.** Gaceta Oficial Extraordinaria N° 5.453 de la República Bolivariana de Venezuela. Caracas, viernes 24 de marzo de 2000.  
[www.tsj.gov.ve/legislacion/constitucion1999.htm](http://www.tsj.gov.ve/legislacion/constitucion1999.htm).

**Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, cultural y Natural.** (1972). [www.unesco.org/convencion/patrimoniomundial](http://www.unesco.org/convencion/patrimoniomundial).

Cruxent, José María, Durán, Emiro y Matheus, Nelson (1988) **Loza popular Falconiana.** Grupo UNIVENSA. Caracas.

Cruxent, J.M y Emiro Durán. (1983) **Tecnología Tradicional para el Desarrollo.** Ponencia. Seminarios de Ciencias Sociales ICSE-100 e ICSE-101/ III y IV Semestres. Programa de Ingeniería Civil/Area Tecnología/ UNEFM.

Cruxent J.M y Claude Ochsenius (1979) Informe presentado al Consejo Universitario para la Creación de Museo de Cerámica y Loza de la UNEFM. Documento mimeografiado.

Cruxent J.M. y C. Rouse (2002) En **Enciclopedia Océano** Volumen 4. Barcelona, España.

De Carli, Georgina (2003) **Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos.** Instituto Latinoamericano de Museos. ILAM. Versión electrónica. [www.ilam.org](http://www.ilam.org). También publicado en Revista ABRA, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional. Editorial EUNA. Costa Rica. Julio-Diciembre.

Decarolis. Nelly (2001) **Lo tangible y lo intangible: un delicado equilibrio.** Ponencia. IX Encuentro de ICOFOM-LAM. Montevideo. Uruguay.

De Lima, Blanca (1999) **Coriana.** Catálogo de la exposición “Caquetío. Cerámica y Piedra”. Museo Diocesano “Lucas Guillermo Castillo” – Centro de Investigaciones Históricas “Pedro Manuel Arcaya” – Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda.

Delgado, Lelia (1999) **Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela.** Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Caracas.

Devallés, André (2004) **La museología y las categorías del patrimonio inmaterial. Cuestiones de terminología a propósito de patrimonio inmaterial y patrimonio intangible.** Texto provocativo al XI encuentro de ICOFOM –LAM. Antigua. Guatemala.

Dituri, Rosanna (2003) **Revista Dominical del Diario El Nacional.** “Sabores para sentirse a gusto”. Entrevistas a Rafael Lovera, Armando Scannone y Rafael Cartay.

Duran, Francisco Emiro. (2008) Entrevista realizada para el presente trabajo de grado por la autora. Coro.

Espeitx, Elena. (2004). **Patrimonio alimentario y Turismo: una relación singular.** En [www.pasoline.org](http://www.pasoline.org). Vol 2 pág: 193-213.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (1963). **Sumario de la Natural Historia de las Indias.** Edición, prólogo y notas de Juan Bautista Avallé-ARCE. Ediciones Anaya. S.A. Salamanca. España.

García Canclini, Néstor (1989) **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Grijalbo. México.

\_\_\_\_\_ (1993) **Cultura y Sociedad. Homogeneización y pluralidad cultural, universalismos y particularismos.** Ponencia central. XIX Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología. Caracas. Venezuela.

González Batista, Carlos (2001) **Revista Croizatía. Vol 2, N° 3 enero-junio UNEFM** Noticia histórica sobre el cocuy (*agave cocui* trealase) en Falcón.

\_\_\_\_\_ (1994) **Coro, donde empieza Venezuela.** Ediciones de la Fundación Museo de las Ventanas de Hierro/ CAPACO, Caracas Paper Company. S.A. Maracay, Venezuela.

Hernández Hernández, Francisca. (2006) **El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia.** En Boletín virtual del sistema nacional demuseos del estado (Peru). Número 12 Octubre- noviembre. digesnamu@inc.gob.pe.

Lovera, José Rafael (1986) **La cocina venezolana.** (Con recetas de Armando Scannone) Colección "Conocer Venezuela. Tomo 6. Cultura y Folklore. Salvat Editores Venezolana S.A. Caracas.

\_\_\_\_\_ (1995) **Relación de viajes de Galeotto Cey 1539 – 1553.** Biblioteca Nacional, Fundación Banco Venezolano de Crédito, Embajada de Italia. Edición especial para celebrar el V centenario del encuentro de dos mundos. Caracas.

Rusconi, Norma (S/F) **Museología, Nacionalismos y Globalización.** Documentos de ICOFOM-LAM. Argentina. Mimeografiado.

Matheus T, Nelson J. (1991) **Arqueología Distrito Zamora.** Informe avance del survey arqueológico de la region nororiental del estado Falcon. Proyecto de Investigación CIAAP-Fundacite Centro Occidente. Coro.

----- (1992) **El Manglar y Mirimirito. Dos estaciones arqueológicas en la region nororiental falconiana. Venezuela.** Informe de avance Survey arqueológico de la region nororiental del estado Falcón. Proyecto de investigación CIAAP- Fundacite Centro Occidente.

Montero, Ana María (2005) **El Fogón de una región. Esencia de un Patrimonio Integral.** Ponencia. 8vo Coloquio de Ciudades Patrimonio. Cusco. Perú.

Núñez Quiñónez, Deyanira del Carmen (1993) **Patrimonio Cultural y Natural de la Península de Paraguaná. Base del desarrollo turístico de la región.** Trabajo de Grado. Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda. Coro.

Pereira, Gustavo (2004) **El legado indígena.** Biblioteca Básica Temática. Ministerio de Educación Cultura y Deportes. Viceministerio de la Cultura. Consejo Nacional de Cultura. Caracas.

Revista Exceso. Cocina y Vino. Número 52. "**Cocina amazónica. Selva con barandas**" Artículo de Leopoldo Hernández. Pgs: 44-51. Caracas. Venezuela.

\_\_\_\_\_ Número 53. "**Alex Atala. Dominio Absoluto**".  
Artículo de Sasha Correa. Pgs. 20-31. Caracas. Venezuela

Ríos, Josefina y Gastón Carvallo (1990) **Análisis de la organización del espacio en Venezuela**. UCV. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Caracas.

Rouse, Irving y J.M. Cruixent. (1963) **Arqueología Venezolana** Traducción Cap, 6. "Época Neoindia: Venezuela occidental", pp 73-97. IVIC. Mimeografiado.

Samas, Lidia (2005) **La evolución de la cocina**. Publicación de La ciencia y la tecnología en la vida cotidiana. II Seminario –Taller latinoamericano. Córdoba. Argentina.

Sanoja O, Mario. (S/F) **El desarrollo de los sistemas de producción en la Venezuela prehispánica**. Universidad Central de Venezuela. Documento mimeografiado.

Sanoja Obediente, Mario e Iraida Vargas A (2002) **Visión histórica de la gastronomía y culinaria en Venezuela**. Boletín antropológico. Año 20. N° 56 septiembre-diciembre. Universidad de los Andes. Pg: 753-774.

Szabadics Roka, Miklos (1997) **Arqueología de la prehistoria de Venezuela**. Publicaciones de la Gobernación del Estado Aragua, Maracay.

Vazquez Montalban, Manuel (1997) **Contra los gourmets**. Editorial Grijalbo Nondadori. Barcelona. España.

Wagner, Erika (1991) **Más de quinientos años de legado americano al mundo**. Cuadernos LAGOVEN. Caracas.

----- (1972). **Vasijas múltipodas y sus posibles usos en la arqueología venezolana**. Separata del Anuario del Instituto de Antropología e Historia. Tomos VII-VIII, Años 1970-71. Caracas

[www.unesco.org/culture/heritage/intangible](http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible). **Recomendaciones sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular**.

# O PROGRAMA DE ACELERAÇÃO DO CRESCIMENTO E O MUSEU DE FAVELA MUSEUS, POLÍTICAS PÚBLICAS E INCLUSÃO SOCIAL

Camila Maria dos Santos Moraes  
PPCIS / UERJ - Brasil

## Resumo

Este trabalho versa sobre o Museu de Favela (MUF), museu fundado em 2008, nas comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. O MUF nasce da união de um grupo de moradores mobilizados em mudar sua realidade e em resposta a identificação das favelas exclusivamente à territórios de segregação, pobreza e violência. Seus principais objetivos são: transformar o morro em um monumento turístico carioca da história de formação de favelas; apresentar a cultura de favela e suas memórias, possibilitando aos visitantes um conhecimento sobre a favela que em geral não é apresentado na grande mídia. Este grupo de moradores contou com o apoio do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), um conjunto de políticas públicas planejadas com o objetivo acelerarem o crescimento econômico do Brasil. Na cidade do Rio de Janeiro os PAC's foram realizados nas favelas. No caso analisado neste artigo o PAC teve como principal ação de Inserção Social e Urbana um museu – o MUF – com apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e mais tarde do recém criado Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Meu objetivo neste trabalho é apresentar um pouco da história e atuação de um grupo de moradores que participou da fundação do museu, bem como a contribuição do museu para a mudança de uma imagem deteriorada da favela, bem como uma política pública de inclusão social.

**Palavras-chave:** Museu. Favela. Políticas públicas. Inclusão social

## EL PROGRAMA DE ACELERACIÓN DEL CRECIMIENTO Y EL MUSEO DE FAVELA MUSEOS, POLÍTICAS PÚBLICAS E INCLUSIÓN SOCIAL

## Resumen

Este trabajo se refiere al *Museo de la Favela (MUF)*, fundado en 2008 en las comunidades de Pavão, Pavãozinho y Cantagalo, situadas en la zona sur de la ciudad de Río de Janeiro. El MUF nace de la unión de un grupo de moradores movilizados por el deseo de cambiar su realidad en respuesta a la identificación de las favelas exclusivamente en territorios de segregación, pobreza y violencia. Sus principales objetivos son transformar el morro en un monumento turístico carioca de la historia de la formación de las favelas y presentar sus memorias, a fin de posibilitar a los visitantes el conocimiento al que no se suele acceder a través de los medios de comunicación. Este grupo



de moradores contó con el apoyo del *Programa de Aceleración del Crecimiento (PAC)*, conjunto de políticas públicas planeadas con la finalidad de acelerar el crecimiento económico de Brasil. En la ciudad de Río de Janeiro los PAC's se llevaron a cabo en las favelas. En el caso analizado en este artículo, el PAC tiene como principal acción de inserción social y urbana de un museo (el MUF) con el apoyo del *Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAM)* y más tarde, del recién creado *Instituto Brasileño de Museos (IBRAM)*. El objetivo de este trabajo es presentar algo de la historia y de la actuación de un grupo de moradores que participó en la fundación del museo, procurando cambiar una imagen deteriorada de la favela tanto con una contribución para el museo como con el apoyo de políticas públicas de inclusión social.

**Palabras clave:** Museo. Favela. Políticas públicas. Inclusión social.

## THE PROGRAM OF GROWTH ACCELERATION AND THE MUSEUM OF THE FAVELA MUSEUMS, PUBLIC POLICIES AND SOCIAL INCLUSION

### Abstract

This work deals with the *Museum of the Favela (MUF)*, founded in 2008 in the communities of Pavão, Pavãozinho and Cantagalo, located in the Southern area of the city of Río de Janeiro. The MUF is born from the union of a group of villagers motivated by the desire to change their reality in response to the identification of the favelas solely in areas of segregation, poverty and violence. Their main goals are to turn the "morro" into a "carioca" touristic monument about the history of the creation of the "favelas" and to present its culture and its memories, in order to facilitate the visitors the knowledge that, in general, is not presented through the means of communication. This group of villagers was supported by the *Program of Growth Acceleration (PGA)*, a set of public policies designed with the purpose of accelerating the economic growth of Brazil. In the city of Río de Janeiro, the PGA's were carried out in the favelas. In the specific case analyzed in this article, the main action of social and urban insertion of the PGA is a museum (the MUF) sponsored by the *Institute of Historical and Artistic National Heritage (IPHAM)* and later, by the recently created *Brazilian Institute of Museums (IBRAM)*. The objective of this study is to present a bit of history and the performance of a group of villagers who participated at the foundation of the Museum, intending to change the spoilt image of the favela as a contribution to the museum and with the support of public policies of social inclusion.

**Key words:** Museum. Favela. Public policies. Social inclusion.

# O PROGRAMA DE ACELERAÇÃO DO CRESCIMENTO E O MUSEU DE FAVELA: MUSEUS, POLÍTICAS PÚBLICAS E INCLUSÃO SOCIAL

**Camila Maria dos Santos Moraes**

Departamento de Turismo e Patrimônio / UNIRIO - Brasil

O Museu de Favela (MUF) é apresentado pela sua diretoria como o primeiro “museu territorial integral do Brasil” (Museu de Favela, 2009). Instalado no complexo de favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, o MUF pretende ao mesmo tempo voltar-se para dentro e para fora, ou seja, desenvolver um trabalho de mobilização da comunidade e ao mesmo tempo tornar-se uma atração turística.

A diretoria do MUF apresenta o museu como do tipo territorial, a partir da definição apresentada no material didático sobre a Nova Museologia elaborado e utilizado por Mario Chagas em curso oferecido pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) na comunidade.

Segundo Chagas (2008), os Museus de Território podem ser de três tipos, a saber: museus comunitários ou ecomuseus, parques naturais; e cidades monumentos.

Os Museus Comunitários ou Ecomuseus são aqueles baseados na musealização de um território, ênfase dada as relações culturais e sociais homem / território; valoriza processos naturais e culturais e não os objetos enquanto produtos da cultura; baseado no tempo social; pode conter exposições tradicionais, baseadas em objetos.

Deste modo, o Museu de Favela pode ser classificado como um Museu de Território do tipo comunitário ou ecomuseu, já que pretende desenvolver um trabalho de mobilização da comunidade, e ainda, tornar-se uma atração turística, aproveitando uma articulação entre paisagem e comunidade, que atrai tantos turistas às favelas do Rio de Janeiro. Seu conselho diretor pretende voltar o museu para os públicos interno e externo. Internamente mobilizando a comunidade e externamente atraindo turistas.

Assim, neste artigo pretendo apresentar o Museu de Favela a partir de parte de sua diretoria, para ser mais exata das quatro pessoas que participaram do início deste projeto.

## **Museu de Favela**

Museu de Favela é virtude de atitude sincera  
Museu de Favela é galeria à céu aberto no beco e na viela  
Museu de Favela é virtude de atitude sincera  
Pra agregar e acabar com todas as painelas  
Trazendo a tona o que estava omissa  
Juntos meus amigos esse é o MUF, tá ligado?  
Vou dizer o que eu sinto é muito mais que um nome  
parede ou uma ONG

Um sentimento, um desejo dos que respiram esse  
vento  
Pavão, Galo, Pavãozinho em contraste com o rio do  
turismo  
Mas que bagulho é isso aqui seu luxo é lixo  
Seu canapé nem se compara ao churrasco do vizinho  
Daqui de cima que sai a cultura que faz o povo mais  
rico  
(Trecho do Rap do MUF, ACME)

O trecho supracitado é parte da Rap do Museu de Favela, este rap é cantado em diversos eventos organizados pelo MUF ou com sua participação; é de autoria do presidente do museu chamado por todos de Acme.

Ativista, *rapper* e grafiteiro, não que isso o resuma, mas são estas as qualidades que Acme imprimiu ao Museu de Favela, pois além de autor do rap, também é o artista que coordena a primeiro acervo de obras de arte do Museu de Favela – As Casas-Tela. Este acervo é composto por grafites pintados em vinte casas da comunidade e Acme é o idealizador do projeto e responsável pelas pinturas que são feitas por ele e sua equipe.

Juntamente com Rita, Valdete e Sidney, Acme formou o grupo inicial do Museu de Favela, eles foram convidados pela direção da Base de Inserção Social e Urbana para a realização de um trabalho de pesquisa e resgate da memória das três comunidades – Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Acme e Valdete eram os moradores representantes do Pavão e Pavãozinho e Rita e Sidney moradores do Cantagalo.

Este grupo reuniu material para a primeira exposição do Museu de Favela denominada “Despertar de Alma e de Sonhos – Pavão, Pavãozinho e Cantagalo”, composta por treze totens, cujo conteúdo foi produzido por este grupo responsável pelas entrevistas e pelo levantamento de projetos culturais das comunidades para que fossem reunidos no museu. Este grupo convidou também outras lideranças e ativistas das comunidades para compor a primeira diretoria do Museu de Favela.

Segundo o jornal de apresentação do MUF (2009), o museu foi formado com a integração de moradores das comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo e trabalha pela realização de um “plano cívico comum”. Traz uma visão de futuro “transformadora das condições de vida na favela”, através da valorização da memória cultural coletiva e do desenvolvimento territorial e turístico.

Assim surgiu a visão de futuro que se tornou o macro-objetivo do MUF:

Transformar o morro em um Monumento Turístico Carioca da História de Formação de Favelas, das Origens Culturais do Samba, da Cultura do Migrante Nordestino, da Cultura Negra, de Artes Visuais e de Danças – Um grande roteiro de visita turística nacional e internacional da Cidade do Rio de Janeiro (MUSEU DE FAVELA, 2009).

Foi em meio a tantas idéias que o MUF constituiu-se enquanto ONG com estatuto, diretoria, sócios fundadores e um Conselho Comunitário aberto

para a participação de todos os projetos e trabalhos realizados na comunidade.

No jornal de apresentação do Museu de Favela (2009) há um depoimento de Rita de Cássia, contando por que o MUF foi formado:

O Rio de Janeiro oferece ao turista beleza natural e pontos turísticos reconhecidos internacionalmente, mas em meio a este cenário estão as favelas, consideradas por muitos como guetos, associados só a violência e a miséria. Contudo aos olhos de seus moradores, as favelas são locais com uma riqueza histórica e cultural a ser descoberta por aqueles que nunca se permitiram conhecê-la de perto. É pensando nisto que as comunidades do Cantagalo, Pavão e Pavãozinho tem a meta de se tornar um dos principais destinos de visitação turística do Rio, aproveitando que estão entre os bairros de Ipanema e Copacabana, muito valorizados economicamente e onde se hospedam grande parte dos turistas que freqüentam o Rio de Janeiro (MUSEU DE FAVELA, 2009).

Em entrevista Rita de Cássia, jornalista, nascida e criada no Cantagalo nos contou um pouco de sua história e sua atuação no MUF. Como disse Rita fez parte do grupo inicial do Museu de Favela, e foi convidada para a estruturação do museu por conta de suas idéias e ideais. A moradora anda pela comunidade com uma pasta repleta de documentos, de recortes de jornais e registros que ela guarda sobre sua comunidade. Podemos dizer que Rita já era um acervo “móvel”, e por isso, hoje é diretora de patrimônio do museu.

Também do Cantagalo temos Sidney, capoeirista e guia local. Sidney é professor de capoeira e mantém um projeto com crianças e jovens da comunidade. Há cerca de 13 anos começou trabalhar como guia local, com Silvia Perrone, guia turística que também participou da fundação do Museu de Favela. Juntos começaram a realizar vistas turísticas as comunidades e formaram uma parceria, onde o jovem capoeirista apresentava os projetos sociais, a escola de samba e as favelas aos turistas estrangeiros. Sidney é hoje vice-presidente do museu e em suas atuações destaca o samba, marca da cidade do Rio de Janeiro e do Cantagalo, local onde morou seu pai sambista famoso dentro e fora da comunidade. Outra frente de atuação do MUF trazida por Sidney foi o Ecoartesanato produzido uma jovem artesã do morro do Cantagalo, Ana. Seus belos trabalhos e sua técnica foram ensinados a comunidade juntamente com outras duas artesãs diretoras da Rede MUF de artesanato, Marli e Antônia.

Por último, a quarta pessoa que compôs este grupo inicial foi Valdete, funcionária pública formada em letras e líder comunitária, apesar de não se considerar como tal. Nascida e criada no Pavão, desde que comecei a fazer a pesquisa sobre o Museu de Favela foi sempre ela quem me explicou que Pavão, Pavãozinho e Cantagalo são três comunidades distintas, com identidades e culturas diferentes que ocupam a mesma pedra, o mesmo morro. Por isso Valdete é sempre a voz que não generaliza e que explica as particularidades de cada favela, sua visão é enriquecedora para o grupo de museu.

Cada um desses quatro teve importância fundamental na constituição do Museu de Favela como este se encontra e é reconhecido hoje.

Acme com o rap e o grafite contribui para valorizar a cultura da favela relacionada a pintura e a musica, em seguida Sidney entra com a capoeira, o samba de seu pai e o artesanato de sua esposa, Rita apoio e trabalha no resgate da memória e Valdete está sempre presente para destacar a especificidade das favelas.

### **Museu de Favela e o Programa de Aceleração do Crescimento**

Na falta de alternativa cê precisa  
Saber os porquês do que não se realiza  
Planos mal acabados, mal administrados  
Endureceu meu coração calejado  
Pressão da policia, plantação de malícia  
Nem dá pra confiar no que vem de política  
Almas sebosas são venenosas e roubam  
As riquezas de almas esperançosas  
Tem que usufruir da condição de cidadão  
Ir e vir, interagir de livre expressão  
Trazer á tona o que estava anônimo  
História quilombola agora é patrimônio  
Valor biográfico em bilhares  
Estilos capilares, festas populares, nossos bailes  
Emoções, canções, pensões, bares  
Construção, tradições que dão identidade  
(Trecho do Rap do MUF, ACME)

Segundo relatos dos fundadores do Museu de Favela, sua organização e estruturação contou com o apoio da Kal, empresa responsável pela Base de Inserção Social e Urbana, popularmente conhecida como BISU. A Kal recebe um repasse de verba, que foi estipulado pelo governo federal, de três a sete por cento do valor do total das obras do PAC da comunidade para a realização das ações de inserção social. Dentre as ações planejadas para as comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, uma delas foi a estruturação da ONG Museu de Favela. Para isso, a Kal buscou o Professor Mario Chagas (UNIRIO / Ibram) para o oferecimento de um Curso sobre Museologia para os moradores.

Leite (2008) nos fala sobre a mudança e renovação dos discursos sobre pobreza, e sobre as áreas faveladas, bem como das políticas públicas e projetos de organizações não-governamentais. Podemos perceber esta mudança nas ações de inserção social do PAC do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, quando estas estão deixando o Museu de Favela como legado social do PAC para as comunidades.

Percebe-se ainda a renovação dos museus e das políticas culturais do governo federal, que valorizam e apóiam os museus territoriais como o Museu de Favela e comunitários como o da Maré e o da Rocinha, valorizando a cultura de favela. Além disso, hoje estes museus são políticas públicas de inclusão social como foi o Museu da Providência e é hoje o Museu de Favela.

Enfim, o PAC e o Museu de Favela são também novas formas de operação do Estado em territórios e grupos específicos, que no caso são as favelas e seus moradores.

Arjun Appadurai, antropólogo indiano, analisa a produção da localidade, ou melhor, analisa a produção global da localidade no mundo contemporâneo; e os problemas da produção da localidade em um mundo desterritorializado, de diásporas e transnacionalidades. Para Appadurai (1996) estamos vivendo em um mundo onde o Estado-Nação luta para manter o controle da população diante de movimentos e organizações subnacionais e transnacionais. Diante deste quadro o Estado-Nação foca então na legitimidade pela intensidade da presença em uma parte contínua do território. Amplia o policiamento nas fronteiras e trabalha na produção de pessoas, construindo cidadãos, monumentos, cidades, locais de memória, museus etc.

O antropólogo indiano nos traz esta importante chave de análise para o caso do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Estas favelas, no coração da Zona Sul do Rio de Janeiro, entre os bairros de Copacabana e Ipanema, segundo relatos de moradores e dados dos jornais em dezembro de 2009 (durante a ocupação para instalação da UPP), eram dominadas pelo tráfico do grupo do Comando Vermelho, e sua boca de fumo rendia altos valores aos que dominavam aquela área.

No início de 2008 teve início o PAC destas favelas e a Kal assumiu a coordenação dos projetos sociais financiados pelo governo. Estes projetos são feitos para melhorias urbanas e desenvolvimento social, mas também para mostrar que através destas melhorias o Estado está “presente”. Por isso, uma série de reportagens em todos os jornais televisivos e impressos do país apresentaram as obras e os projetos do PAC, como o retorno dessas comunidades para o controle do Estado.

Vale ressaltar que o Estado nunca esteve ausente nas favelas, esta imagem de afastamento do Estado é propagada pela mídia. No entanto, as ações do PAC pretendem uma “presença diferente” da que havia anteriormente. Podemos dizer que uma presença diferente do Estado nas favelas são as Unidades de Polícia Pacificadora, o Programa de Aceleração do Crescimento e o Museu de Favela, por exemplo.

Como bem nos fala Benedict Anderson (2008), em seu *livro Comunidade imaginadas*, os museus são aparelhos do Estado para formação de uma identidade, de cidadãos e de pessoas. Por isso, o Museu de Favela torna-se estratégico para o Estado, bem como se torna uma política pública.

Além disso, não podemos negar que para o Estado, o PAC e o MUF nas favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo anunciaram para os moradores e para o tráfico local a ocupação que viria em seguida com a UPP.

Desde o início de meu trabalho de campo nessas favelas, os moradores me falavam que haveria a ocupação, e por conta disso, várias atividades do Museu de Favela eram adiadas; pois o tráfico estava mais arredio em função desta “sombra da ocupação”, que rondava as favelas. Vale lembrar que outras favelas vizinhas da Zona Sul, a saber: Santa Marta, Babilônia e Chapéu Mangueira, já haviam sido “ocupadas” e “pacificadas”.

De fato os moradores não estavam errados. Em dezembro de 2009, os morros do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo foram ocupados pelo Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE). A Unidade da Polícia Pacificadora (UPP), por sua vez, foi inaugurada no dia 23 de dezembro de 2009. Entre a

ocupação e a inauguração da UPP, os jornais noticiaram o Museu de Favela, os projetos de turismo na favela e o “réveillon na laje”, este último também chamado nos jornais de “réveillon da paz” em uma laje do Pavão, como ações possíveis graças à ocupação das favelas.

Percebemos que, como Appadurai (1996) argumenta, o Estado cria uma rede formal e informal de tecnologias para a nacionalização do espaço considerado sob sua autoridade. Trazendo esta questão de Appadurai para o PAC das favelas cariocas e o próprio caso do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, percebemos como o Estado criou esta rede de que esse autor fala, de modo a garantir que este espaço na Zona Sul do Rio de Janeiro fosse entendido como sob sua autoridade e não mais sob a autoridade do tráfico.

No entanto, todo o aparato do museu aliado ao aparato do PAC foi apropriado pelos moradores para entre outras coisas mostrar uma favela “diferente”

### **O Museu de Favela como contra-estigma**

No ensaio de Witz (2006) “Transforming museums on postapartheid tourist routes” (Transformando museus em rotas turísticas no pós-Apartheid), são levantadas questões referentes aos museus e centros culturais que receberam incentivos do governo de Mandela, pós-Apartheid. Estes museus funcionam como importantes signos no desenvolvimento do discurso de redescoberta de uma herança, uma identidade, de reconciliação e construção de uma nação igualitária, com o objetivo de se tornarem também novas rotas turísticas no país.

No entanto, o modo como se apresentavam estes museus conflitava com as campanhas de divulgação que, desde a década de 20, estavam voltadas para a visita a uma África Primitiva. O caso da África do Sul pode servir de inspiração para pensar o turismo em favelas, que apesar de não possuírem um histórico de campanhas turísticas oficiais como a África Primitiva, convivem com outro tipo de campanha na mídia, uma divulgação da violência e do tráfico.

Esta divulgação da violência nas favelas é conhecida pelos turistas, e é em oposição a estas campanhas deterioradoras da imagem das favelas que o MUF quer apresentar e representar as favelas. O Museu de Favela tem uma proposta semelhante aos Museus do pós-Apartheid, na medida em que busca um distanciamento de signos deterioradores. No caso da favela trata-se dos signos da violência e do tráfico de drogas.

Na última década, o tema violência tornou-se central na cidade do Rio de Janeiro. Violência e tráfico de drogas são os elementos que configuram hoje a imagem da cidade outrora “maravilhosa”, definem os cuidados de seus habitantes no cotidiano a circulação dos visitantes por seus territórios, repercutindo sobre os atores, as pautas e as modalidades de ação presentes no espaço público (LEITE, 2008).

É neste contexto de violência e estigmatização das favelas que os quatro moradores do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo se uniram formando o grupo inicial que deu origem ao Museu de favela (MUF).

Lícia Valladares, em seu artigo “Que favelas são essas?” (1999), argumenta à época em que escreveu, às vésperas do século XXI, que a representação da favela nos jornais, na TV e nos cinemas ainda era resumida a “pó, tristeza, camaradagem, miséria e realidade”; e explicou que as imagens das favelas ainda são chocantes, belas e ultrapassadas e insistem em apresentar barracos de madeira, biroschas vendendo fiado, porcos e galinhas soltos pelas vielas, terreiros de umbanda e a preparação das escolas de samba para os desfiles de carnaval. Podemos notar que em 2010, a imagem da favela não mudou muito.

Sobre este tema a autora indicou alguns dogmas que inspiram os pensamentos dos que olham de fora a favela, os quais trago para uma análise neste trabalho, pois o turismo na favela existe baseado nos mesmos dogmas, que fazem parte do imaginário dos turistas que visitam as favelas cariocas.

O primeiro dogma indicado por Valladares (1999) se refere à especificidade da favela. Segundo a pesquisadora, desde sempre a favela foi considerada “diferente”. Os geógrafos chamam a atenção para o diferencial da ocupação irregular do território, os arquitetos ressaltam as construções e o urbanismo que foge à racionalidade arquitetônica, os órgãos oficiais destacam as irregularidades e ilegalidades. Por último Valladares traz ainda o diferencial apropriado pelo Museu de Favela, o diferencial que se tornou objeto de estudo de sociólogos e antropólogos – a cultura de favela.

O segundo dogma a autora se refere é a categorização de favela como “lôcus da pobreza”, ou seja, é o território por excelência onde residem os pobres. Como território de pobreza a favela passa à categoria de símbolo do território dos problemas sociais, do espaço físico e tecido social precários. Este signo acompanha a idéia de favela como um enclave, um “gueto”, sendo por isto eleito pela academia para estudos, e pelos projetos sociais governamentais e não-governamentais para investimentos. Dentre estes o Programa de Aceleração do Crescimento, que reúne projetos sociais e urbanos como o Museu de Favela, que, ironicamente, tem como objetivo afastar a favela de seus estigmas de violência e miséria.

O terceiro dogma trabalhado por Valladares se refere a “unicidade”, ao tratamento único analítico e político dado à favela, ou seja, o termo favela é pouco relativizado, politicamente e analiticamente caímos no erro de tratar de *favela* e não de *favelas*.

Sobre este último dogma, vale a pena considerar que um dos objetivos do MUF é representar a “cultura de favela”, por isso mesmo seu nome é Museu *de* Favela e não *da* favela ou *das* favelas.

É mister ainda destacar o uso do termo favela pela diretoria do MUF faz parte da reafirmação da favela diante destes estigmas.

A antropóloga Patrícia Birman (2008) trabalhou em seu artigo “Favela é comunidade?” quatro razões para identificação da favela enquanto comunidade. Ater-me-ei a apenas duas razões que se aproximam do Museu de Favela.

Chamo a atenção dos leitores para o nome do museu: *Museu de Favela*; este nome não tem nada de casual e é repleto de significados, dentre eles a reafirmação do termo *favela*. Chamar o museu simplesmente de Museu



de Favela é uma reação à palavra comunidade e busca reafirmar o termo *favela*, distanciando-o do que o estigmatizou.

Birman (2008) afirma que uma das razões para a identificação de favela enquanto comunidade seria o *eufemismo*, ou seja, uma tentativa de suavização da mensagem, sendo por isso empregado pela mídia, governo, associações locais, ONGs. No entanto, como explicado pela autora, o termo comunidade muitas vezes explicita a dificuldade dessa operação de levar em conta o que pensam os que se vêem nomeados de uma forma negativa. Se este uso eufemístico torna-se recorrente, em muitas circunstâncias, do ponto de vista dos moradores, torna-se uma não-identificação, ou seja, uma anulação de qualquer referencial identitário em trocas sociais diversas. É por isso que a direção do MUF fez questão do nome e orgulha-se de dizer que é um Museu de Favela.

A segunda razão, trabalhada por Birman, na identificação da favela enquanto comunidade se refere aos movimentos de patrimonialização de manifestações culturais que ocorrem em favelas como maneiras de preservar o que nestas seria mais autêntico. Para ela, este é um uso romântico do termo comunidade, que se mantém nas tentativas de valorizar as “tradições comunitárias” que aliam moradores com movimentos voltados para o incentivo à cultura local, à recuperação de atividades tradicionais como estratégia para salvar a comunidade da “destruição” de tais tradições. A cultura, seja material ou imaterial, é constantemente acionada como modo de contrapor a favela, lugar miserável e violento, à “comunidade”, lugar de harmonia e de projetos civilizacionais associados às raízes culturais e étnicas da nação: a capoeira, o samba, o forró, a arte de origem africana.

Esta identificação é utilizada pelos próprios diretores do Museu de Favela, faz parte das políticas de tombamentos, de preservação cultural, dos novos projetos do Ministério da Cultura, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que tornaram possível a fundação e o reconhecimento do próprio Museu de Favela envolvendo a “comunidade” da favela.

Márcia Leite (2008) também analisa o uso do termo comunidade, porém sua análise se refere ao uso do termo pelos próprios moradores das favelas. Segundo a socióloga, os termos comunidade, favela e morro são acionados em diferentes situações e relatos dos moradores.

Soares (1996 apud LEITE 2008), afirma que na atualidade o recurso à idéia de comunidade nas narrativas dos moradores seria uma estratégia de reconstrução de um espaço, conferindo-lhe um sentido positivo para o território e seus moradores.

No entanto, foi escolha do MUF conferir um sentido positivo ao termo favela. Isto porque, no dia-a-dia em relatos dos próprios integrantes do MUF quando se fala em tráfico ou violência, os termos usados são favela e morro. Já quando se fala de histórias boas, do passado, como era antigamente a vida na comunidade, este é o termo predominante, confirmando a tese de Leite (2008). Deste modo, percebemos que mesmo os diretores do Museu de Favela, que têm a clara intenção de reafirmar o termo favela, utilizam muitas vezes o termo comunidade.

## **Museu de Favela: Uma política pública para a inclusão social.**

Fundado em 2008, o Museu de Favela foi o primeiro Ponto de Memória do Brasil, este último é um projeto resultado de uma parceria entre o Programa Mais Cultura, do Ministério da Cultura, por meio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci), do Ministério da Justiça, com apoio da Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI).

Com o objetivo de reconstruir a memória social e coletiva de comunidades, a partir do cidadão, suas origens, histórias e valores; a meta dos Pontos de Memória segundo Nascimento Júnior (Demu/lphan), é implantar museus em regiões metropolitanas caracterizadas pelo alto índice de violência. (SOTTILI, 2009)

Os pontos de memória localizam-se em favelas ou regiões periféricas e seus moradores relatam projetos e cursos que estão promovendo a inclusão social em suas comunidades.

No Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, o Museu de Favela estabeleceu uma parceria com a grande maioria dos projetos sociais em andamento na comunidade. Nas visitas realizadas ao museu os projetos são apresentados.

Segundo relatos de alguns dos diretores do MUF, o museu é uma possibilidade de inclusão social e um espaço para abrigar as lutas históricas das comunidades. Com a assessoria do Ibram o MUF concorre a diversos editais no Brasil e fora para aquisição de equipamentos e construção de sua sede.

Assim podemos notar que os museus estão se tornando um espaço de intervenção para o cidadão comum, com a possibilidade de desenvolver uma nova plataforma de lutas relacionadas à cultura. O museu dá a oportunidade dos moradores das favelas construir sua própria história, a invés de pesquisadores como ocorre na maioria das vezes.

O “vento de idéias” dos moradores do pavão, Pavãozinho e Cantagalo está hoje se tornando realidade.

## **REFERÊNCIAS**

CHAGAS, M. “Módulo I: Museus, Memória e Cidadania”. In: Curso Nova Museologia. Projeto de Trabalho Social e Reurbanização do Complexo Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. PAC – RIO. 2008.

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas - Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. São Paulo: edições 70. 2005.

APPADURAI, A. “The production of locality”. In: \_\_\_\_\_. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996

BIRMAN, P. "Favela é Comunidade?" In: MACHADO DA SILVA, L. A. (org.). *Vida sob cerco. Violência e rotina em favelas do Rio de Janeiro*: FAPERJ/Nova Fronteira, 2008

FREIRE-MEDEIROS, B. *Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 38. 2006.

LEITE, Márcia Pereira . Violência, sociabilidade e risco nas margens da cidade: percepções e formas de ação de moradores de favelas cariocas. In: Luiz Antonio Machado da Silva. (Org.). Machado da Silva, Luiz Antonio (org.). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nova Fronteira, 2008, v. , p. 115-141. MENEZES, P. *Interseções entre novos sentidos de patrimônio, turismo e políticas públicas: Um estudo de caso sobre o Museu a céu aberto do Morro da Providência*. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas: Sociologia – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro. 2008

MUSEU DE FAVELA. *Primeiro Jornal Informativo do Museu de Favela*. Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobre Nós*. Disponível em: <http://www.museudefavela.com.br>  
Acessado em: 30/01/2009

SOTTILI, T. *Pontos de Memória*. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/02/03/cultura/> Acessado em: 13/01/2010

VALLADARES, L. P. *Que favelas são essas?* Insight Inteligência. Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, ago/out, 1999, pp. 62-68.

WITZ, L. "Transforming Museums on Postapartheid Tourist Routes". In: Karp, I., Kratz, C., Szwaja, L. and Ybarra-Frausto, T. (eds). *Museum Frictions: Public Cultures/Global transformations*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006.

# MUSEUS, ARTISTAS E AFINS

Elisa Noronha Nascimento

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Portugal

## Resumo

O artigo a ser apresentado parte do interesse em refletir sobre as implicações do processo de musealização da arte contemporânea tanto para a prática museológica, quanto para a prática artística; práticas essas compreendidas em suas dimensões poéticas (enquanto produtoras de conhecimentos e significados) e políticas (enquanto resultados de escolhas e ações).

Entre os muitos aspectos possíveis de serem analisados, o que se pretende é explorar a já histórica relação de amor e ódio entre o museu e o artista contemporâneo, pontuando as distintas características que essa relação assume durante a existência desses museus. Características essas desenvolvidas a partir de (ou em torno de) discussões sobre:

- a questão existencial/motivadora de todo um investimento e exploração de “procedimentos comunicacionais” que permitam a ambos, museu e artista, intensificarem seus diálogos com seus públicos, ou seja, a *missão* do museu e do artista contemporâneo no contexto político e sócio-cultural em que participam e se inserem;
- o processo de reflexividade pelo qual passa a instituição museológica nas últimas décadas, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que seu discurso muitas vezes ocupa;
- a própria noção de *comunicação* que pode ser entendida como uma *negociação de significados*, como construtora de valores e subjetividades, como uma ação mais alargada, parte de uma política cultural (Hooper-Greenhill).
- a consciência de que os museus são instituições com poder de construção de histórias, memórias, mas são também potenciais locais de mudança;
- a problematização de todas essas implicações pelos artistas, principalmente, ao assumir como prática artística a apropriação da linguagem museológica e o desvelar das estruturas discursivas museológicas.
- exemplos de proposta desenvolvidas entre museus e artistas consideradas pertinentes para essa reflexão

**Palavras-chave:** Museu de Arte Contemporânea. Artistas vivos. Moderno. Contemporâneo. Contestação. Colaboração.

## MUSEO, ARTISTA Y AFINES

### Resumen

El presente artículo parte del interés en la reflexión acerca de las implicancias del proceso de musealización del arte contemporáneo, tanto en la práctica museológica como en la práctica artística, ambas comprendidas en sus dimensiones poéticas (en cuanto productoras de conocimientos y significados) y políticas (en cuanto a resultados de escuelas y acciones).

Entre los numerosos aspectos pasibles de ser analizados, lo que se pretende es explorar la ya histórica relación del amor y del odio entre el museo y el artista contemporáneo, poniendo énfasis en las distintas características que dicha relación asume durante la primera mitad del siglo XX.

En un segundo momento, se pretende reflexionar sobre una característica específica de ese encuentro entre el museo y el artista contemporáneo, desarrollada en las últimas décadas y mucho más próxima a la cooperación que a una dinámica contestataria. Se trata de la inversión y la exploración de los *procesos de comunicación* que permiten a ambos -museo y artista- intensificar el diálogo con sus públicos.

Entre las posibles implicancias a ser analizadas se destacan:

- la cuestión existencial, motivadora de toda inversión y exploración de “procedimientos comunicacionales” que permitan a ambos, museo y artista, a intensificar sus diálogos con los diferentes públicos. Vale decir, la *misión* del museo y del artista contemporáneo en el contexto político y socio-cultural en el que participan y están insertos;
- el proceso de reflexión que atraviesa la institución museológica en las últimas décadas y su apertura hacia acciones que tensionan el lugar privilegiado que muchas veces ocupa su discurso;
- la noción misma de *comunicación* que puede ser entendida como una *negociación de significados*, como constructora de valores y subjetividades, como el desarrollo de una acción que forma parte de una política cultural. (Hooper-Greenhill);
- la conciencia de que los museos son instituciones con el poder de construir historias y memorias, pero también potenciales locales de cambio;
- el cuestionamiento de todas esas implicancias por parte de los artistas, sobre todo al asumir como práctica artística la apropiación del lenguaje museológico y develar sus estructuras discursivas;
- ejemplos de propuestas desarrolladas entre los museos y los artistas, se consideran pertinentes para esta reflexión.

**Palabras clave:** Museu de Arte Contemporânea – Artistas Vivos. Moderno – Contemporâneo. Contestação – Colaboração.

## MUSEUM, ARTIST AND RELATED ISSUES

### Abstract

The following article originates from the interest in reflecting upon the implications of the process of musealization of contemporary art, not only in the museological but also in the artistic practice, both of them comprehended in their poetic practices (as producers of knowledge and meanings) and political practices (as regards results, schools and actions).

Among the various aspects deserving to be analysed, firstly is the claim to explore the already historical relationship of love and hate between the museum and the contemporary artist, highlighting the different characteristics that such a relationship assumes during the existence of these museums.

In a second moment, it is attempted to reflect upon the specific characteristic developed during the last decades that this encounter assumes between the museum and the contemporary artist, which is closer to cooperation than to an argumentative process. It is about the inversion and the exploration of the *processes of communication* that let both, the museum and the artist intensify the dialogue with their audiences.

Among the possible implications to be analysed we highlight:

- The existential question that motivates any inversion, that is to say, the *mission* of the museum and the contemporary artist within the political and socio-cultural context in which they participate and are immersed;
- The process of reflection undergone by the museological institution in the last decades and its opening up to actions that tense that privileged space frequently occupied by its discourse.
- The very notion of *communication* which can be understood as a *negotiation of meanings*, as a builder of values and subjectivities, like the development of an action that is part of a cultural policy. (Hooper-Greenhill);
- The awareness that the museums are not only institutions with the power of building stories and memories, but also local potentials of change;
- The questioning of all those implications on the artists side, especially when assuming as an art practice the appropriation of the museological language trying to revealing its discourse structures;
- Examples of proposals developed between the museums and the artists, relevant to this reflection.

**Key words:** Museum of Contemporary Art. Living artists. Modern. Contemporary. Contestation. Colaboration.

## MUSEUS, ARTISTAS E AFINS

**Elisa Noronha Nascimento**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Portugal

Ainda que grandes investimentos na criação e ampliação de museus de arte contemporânea marquem o cenário cultural, político e econômico principalmente dos últimos sessenta anos, a discussão sobre o desenvolvimento e realização da missão social e cultural dessas instituições continua a despertar pouca atenção dos estudos museológicos. E mesmo apresentados como uns dos objetos prediletos da Museologia Crítica (Lorente, 2006), reacendendo assim o debate morno proposto pela Nova Museologia<sup>1</sup> (Bal, 2006), os estudos dedicados aos museus de arte contemporânea ainda estão muito aquém da crescente expectativa que esses museus tem incitado em políticos, imprensa e público.

Talvez por serem considerados demasiado elitistas, o que supostamente frustraria a possibilidade de realização de uma política museal democrática; talvez pelo pouco interesse em sua intricada história (nem tudo começou com o MOMA!), dificultando a contextualização e/ou revisão das questões que os fundamentam; ou talvez por permanecer ainda em nossos dias um espírito próprio do Romantismo, quando se estabelece a distinção entre o objeto histórico – apto para o entendimento e as tarefas do raciocínio – e o objeto artístico – destinado à contemplação estética e à estimulação da sensibilidade – (Balerdi; Iraola, 2003: 194), comprometendo a compreensão do museu de arte contemporânea também como um espaço de representação e construção de conhecimento.

No entanto, se por um lado a constituição da identidade, da natureza do museu de arte contemporânea tem despertado pouca atenção dos *museum studies*, por outro lado seu surgimento e consolidação foi e tem sido acompanhado por uma grande agitação que o converteu em alvo de duras críticas, implacáveis ataques e também de apaixonadas defesas. Agitação própria de uma época que percebeu que muito de suas certezas e garantias estavam construídas sobre solo movediço e que desde então confia a solução para suas incontáveis crises na promoção de novas instituições, novas redes de comunicação e de informação, novos interlocutores, novos públicos.

Pode-se dizer que a agitação que acompanha os quase duzentos anos de existência do museu de arte contemporânea<sup>2</sup> deve-se, em parte, à natureza paradoxal dessa instituição. Como conseqüente à subdivisão do museu de arte e complementar ao museu de arte antiga, o museu de arte contemporânea carrega, ao mesmo tempo, o fardo de sua herança e o

---

<sup>1</sup> Se o compararmos, por exemplo, com o debate sobre os museus de etnologia. Mieke Bal (1996) chama atenção para o facto de existir apenas um artigo explicitamente dedicado ao museu de arte na coletânea de Peter Vergo (1989), e de o mesmo ser um estudo empírico e não analítico: *The Quality of Visitors' Experiences in Art Museum*, de Philip Wright.

<sup>2</sup> O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, oficialmente chamado de *Musée des Artistes Vivants*, abriu ao público em 24 de Abril de 1818, no Palácio de Luxembourg em Paris. (Lorente, 1998).

comprometimento com a atualidade, com a renovação. E é precisamente o seu modo de manejar o embate principalmente entre esses dois tempos, passado e presente (o futuro, uma consequência!?), que provocará tantas reações desde os primeiros anos de sua história.

Entre as inúmeras reações, destacam-se genericamente as dos artistas vivos, contemporâneos aos museus de arte contemporânea, que apesar de não serem considerados os responsáveis pelo surgimento dessas instituições<sup>3</sup>, podem ser considerados responsáveis por desestabilizar a inércia própria das mesmas (Bolaños, 2002: 19). Tais reações, distinguidas predominantemente como verbais (cartas, entrevistas, manifestos, declarações) e como propostas artísticas, embora assumam características distintas nesses quase duzentos anos, são aqui sistematicamente divididas como reações a dois períodos/fase do museu de arte contemporânea.

A primeira fase, que compreende os primeiros cento e cinquenta anos do museu, está marcada pelo seu processo de institucionalização, ou seja, de incorporação e acumulação de um conjunto de conquistas históricas, normas e valores que tendiam a gerar as condições de sua própria reprodução (Bourdieu, 1989: 100). Impulsionado por ideais nacionalistas e pedagógicos, o museu de arte contemporânea é considerado, inicialmente, o mais prestigioso espaço de exposição para a arte atual. Seus tradicionais objetivos (coleccionar, preservar, expor) não eram questionados, e sim o que era legitimado como a arte do seu tempo. Torna-se, portanto, objeto de disputa entre as duas divergências artísticas da época, melhores definidas como *acadêmicos* e *modernos*.

As primeiras reações são incitadas pela sua predileção pelas obras acadêmicas, dotadas de valor didático, e sua aversão às inovações propostas pelos artistas modernos que apesar de não serem consideradas também reações diretas ao museu, tensionavam o sistema de valores que o mesmo representava. Entretanto, é no momento em que as obras modernas são incorporadas à sua coleção que emerge o que pode ser considerada uma das consequências mais significativas desse encontro: a distinção entre as denominações *moderno(a)* e *contemporâneo(a)*. Se durante o século XIX, as

---

<sup>3</sup> Bazin (1967) apresenta os *Salões de Arte* de Paris como os principais responsáveis pelo nascimento do *Musée des Artistes Vivants* e o surgimento das galerias de arte moderna da Alemanha, como consequência do animado movimento romântico alemão. No entanto, Lorente (1998: 33) refuta essa hipótese ao observar que Roma também foi uma importante capital cultural na época e que a realização de exposições de arte contemporânea era uma tradição anterior a realização do primeiro Salão de Paris. O Romantismo, por sua vez, não foi um movimento artístico exclusivo da Alemanha. A Grã-Bretanha, por exemplo, teve grandes representantes como Turner, Blake e Lawrence. Segundo as explicações da Bazin, a Itália e o Reino Unido deveriam ter sido uns dos primeiros países a construir galerias nacionais de arte moderna, ao passo que, de acordo com Lorente, eles estiveram entre os últimos. Ainda segundo Lorente (1998), o Estado – por meio de seu patrocínio e de suas políticas governamentais e culturais – e a elite social – encorajada a ser benfeitora e consumidora cultural pelas lições recebidas do Iluminismo – foram os principais responsáveis pela criação do *Musée des Artistes Vivants*. Hoje em dia, segundo o autor (Lorente, 2008), museus de arte contemporânea não são criados onde existam necessariamente muitos e bons artistas contemporâneos: são implantados em cidades e bairros decadentes, onde se pretenda desencadear um processo de revitalização urbana que, em torno da nova instituição, geram-se retornos econômicos e uma progressiva reabilitação física.



denominações “museu de artistas vivos”, “museu de arte contemporânea” e “museu de arte moderna” poderiam ser empregadas como sinônimos, e como antônimos de “museu de arte antiga”, a partir do século XX serão muitas vezes utilizados para designarem instituições com tipologias diferentes. Esta distinção se intensificará durante a primeira metade do século XX com o surgimento dos auto-intitulados museus de arte moderna e dos movimentos artísticos modernistas.

Com os movimentos modernistas, onde a arte deveria “refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas” (Argan, 1987: 49), um ódio feroz se propaga por manifestos artísticos:

Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!.. Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!

Marinetti in Harrison; Wood, 1992: 148

Acusado de estar escondido por detrás de uma falsa fachada de modernidade e emaranhado pela tradição, pelo academicismo e por uma nauseante preguiça mental, o museu de arte contemporânea pouco a pouco perde sua suposta neutralidade. A habilidade própria de seus antecessores de controlar e interpretar o passado mostra-se eficaz também no controle do presente. Controle que equivale à autoridade; autoridade que o converte em instrumento de poder para alterar, manipular, incluir, excluir (Balerdi; Iraola, 2003: 189-90). Mas concomitante ao estabelecimento de seu poder, há que se observar a formação do *campo artístico* que embora não possuísse inicialmente meios especializados que sustentassem um alto grau de autonomia, materializava-se por meio de dois princípios: a contestação das normas vigentes e a capacidade de definir e impor seus próprios critérios de avaliação, consagração e exclusão de agentes<sup>4</sup>, instituições, obras e comportamentos; de engendrar, internamente, seus próprios significados e hierarquias (BOURDIEU, 1989). Associações e grupos de artistas, revistas, exposições, galerias proliferam-se como nunca.

No entanto, as reações dos artistas modernos não estavam restritas à contestação. Chama-se atenção às reações colaborativas, como por exemplo, os *Gabinetes Abstratos* do artista construtivista El Lissitzky, instalados no Museu de Hannover, à convite de seu diretor Alexander Dorner, em 1927, para expor as obras de artistas modernos como Mondrian, Malevich, etc. Com o intuito de estimular a atividade do espectador, Lissitzky utilizou diversos recursos dinamizadores. A parede não era considerada neutra, e sim um fundo óptico para as pinturas: cada vez que o espectador se movia pela sala, a cor das paredes mudava, o que era branco se tornava preto e vice-versa.

---

<sup>4</sup> Artistas, críticos, historiadores, marchands, curadores profissionais, etc.

Os quadros eram fixados em expositores verticais e horizontais, sobre os quais deslizava um painel negro manipulado pelo próprio espectador, refazendo em cada movimento seu próprio museu (Bolaños, 2003: 209).

Nessa primeira fase do museu de arte contemporânea, seu comprometimento com a atualidade e renovação surge de uma intensa relação entre o espaço expositivo e a obra de arte (Fernández, 2006: 118). E isso de certa forma explica o porquê das transformações mais perceptíveis serem as formas/formatos expositivos. E embora algumas experiências incluíssem o próprio visitante na concepção desse espaço, o modelo de museu que predomina é o museu conservacionista, que privilegia a conservação dos objetos expostos para sua contemplação. Pode-se dizer um *museu moderno* (Hooper-Greenhill: 2000), onde a exposição era concebida como um produto final, usada para transmitir leis universais a um público indiferenciado.

Consolidada a mística da conservação, que se materializava em recursos e técnicas cada vez mais sofisticados para evitar a degradação dos objetos, o museu começa a questionar-se sobre o destinatário último de todo esse processo: deveria abrir-se ao exterior, atrair o público, seduzi-lo, buscar sua cumplicidade e articular com ele um espaço de participação e protagonismo compartilhado (Balerdi; Iraola, 2003: 187). Concomitantemente, por parte de muitos artistas, intensificam-se os questionamentos sobre a capacidade do museu se fazer compreender, sobre sua finalidade social e sua projeção pública; seu funcionamento interno e sua legitimidade histórica, sua autenticidade até a necessidade mesma de sua existência. Qualquer lugar poderia ser o lugar da arte, qualquer lugar menos o museu (Bolaños, 2003: 211)!

O segundo período, os últimos cinquenta anos do museu de arte contemporânea, tem sido então marcado por uma profunda crise e por um necessário processo de reflexividade, ou seja, de por em causa de modo radical suas próprias práticas e seus próprios instrumentos de consolidação, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que seu discurso ocupa no contexto político e sócio-cultural em que se insere (Nascimento, 2010: 122). E muitas dessas ações serão propostas pelos próprios artistas, os quais contribuirão para que o museu se torne, para além de contestável, um espaço de contestação.

Há sem dúvida uma linha de continuidade entre os questionamentos empreendidos pelos artistas modernistas do início do Século XX e a *crítica institucional* empreendida pelos artistas a partir dos anos 60 (Putnam, 2001). O que entretanto é percebido como reações distintas, próprias dessa segunda fase do museu de arte contemporânea, são as estratégias que muitos artistas encontraram/encontram de problematizar as estruturas e os discursos museológicos. Sublinham-se aqui duas dessas estratégias: a apropriação da prática museológica (coleccionar, catalogar, inventariar, expor, etc) e o desvelar das estruturas discursivas como poéticas artísticas.

Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar

explicitamente a influência dessa estrutura sobre si mesmo, cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo.

Buren apud Kwon, 1997: 88.

Dentre os muitos artistas possíveis de serem citados<sup>5</sup> estão Hans Haacke e suas investigações sobre as conexões entre o mercado, os museus e a política; Fred Wilson, preocupado por revelar relatos ocultos e vozes silenciadas; Mark Dion e sua releitura dos museus de história natural como espaços civilizatórios (Padró, 2003: 63). Duas importantes exposições merecem também destaque: a *5º Documenta de Kassel* (1972), comissariada por Harald Szeeman, onde pela primeira vez Szeeman utilizará o termo *museu de artistas*, referindo-se a relação entre a criação artística e o princípio de administração museística; e a exposição *The Museum as Muse: Artists Reflect*, organizada por Kynaston McShine, no Museu de Arte Moderna de New York, em 1999, onde mais de 200 obras participaram apresentando diferentes graus de envolvimento com a idéia de museu.

Pode-se dizer que nesta segunda fase do museu de arte contemporânea, seu comprometimento com a atualidade e renovação situa-se na realização de um papel político por meio de uma conversação cultural entre muitos participantes e por meio da promoção de um espaço para onde confluem uma série de dilemas, contradições e tensões em relação aos processos de seleção e produção de conhecimento (Padro; 2003: 58). Trata-se de um investimento e exploração de procedimentos comunicacionais, de negociações de significados, que permitem tanto o museu quanto o artista intensificarem os diálogos com seus públicos e contextos.

Reações contestatórias ou colaborativas<sup>6</sup>, toda essa agitação constitui uma dimensão identitária do museu de arte contemporânea e, portanto, um contraponto a ser considerado ao examinarmos os processos pelos quais cada museu à contextualiza. Atualmente, torna-se mais do que nunca necessária para nos lembrarmos que os museus são instituições com poder de construção de histórias, memórias e saberes, mas também são potenciais locais de dúvida, reflexão e transformação.

## REFERÊNCIAS

Argan, G. C. (1987), *As fontes da arte moderna*, Novos estud. – CEBRAP, São Paulo, nº 18, pp. 49-56, set.

Bazin, G. (1967), *Lé temps des musées*, Liège: Desoer Editions.

Balerdi, I. D.; Iraola, A. U. (2003), “La mirada que construye. Competências y extravios”, in Lorente, J. et al. (org.), *Museologia crítica y arte contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza, pp. 185-201.

<sup>5</sup> Putnam (2001) propõe uma interessante sistematização dessa estratégias artísticas apresentando um grande número de propostas.

<sup>6</sup> Ambas coexistem assim como podem coexistir as distintas fases dos museus de arte contemporânea sistematicamente apresentadas aqui em épocas distintas.

Bolaños, M. (2003), “La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares”, in Lorente, J. et al. (org.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 203-216.

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

Bourdieu, P. (1989), *O poder simbólico*, Lisboa: Difel.

Bal, M. (2006), “The discourse of the museum”, in Greenberg, R.; Ferguson, B. W.; Nairne, S., *Thinking about exhibitions*, London and New York: Routledge, pp. 201-218.

Hooper-Greenhill, E. (2000), *Museums and the interpretation of visual culture*, London: Routledge.

Fernández, L. A. (2006), *Museología y museografía*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Kwon, M., (1997) “One Place After Another: Notes on Site Specificity”, in *October*. Número 80. Spring, pp. 85-110.

Lorente, J. (2008), *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón: Trea.

Lorente, J. (2006), “Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica”, in *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, Nº. 2, pp. 24-33.

Lorente, J. (2003), “La «nueva museología» ha muerto, ¡viva la «museología crítica»!”, in Lorente, J. et al. (org.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.13-25.

Lorente, J. (1998), *Cathedrals of urban modernity. The first museums of contemporary art, 1800-1930*, Londres: Ashgate.

Marinetti, F. T. (1992), “The Foundation and Manifesto of Futurism (1909)”, in Harrison, C.; Wood, P., *Art in theory, 1900-1990 : an anthology of changing ideas*, Oxford: Blackwell Publishers.

Nascimento, E. N., (2010), “Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem”, in Semedo, A.; Nascimento, E. N., *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital, pp.116-125.

Padró, Carla (2003), “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, in *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.51-70.

Putnam, J. (2001), *Art and artifact : the museum as medium*, London : Thames and Hudson.

# LAS CASAS MUSEO COMO SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO INMATERIAL: EL MOBILIARIO COMO EXPONENTE DE UNA CULTURA YA DESAPARECIDA

Soledad Pérez Mateo

Museo Nacional de Arqueología Subacuática - Cartagena (Murcia) España

## Resumen

Las casas-museo ejercen una importante labor de conservación y difusión del patrimonio inmaterial, en mayor medida que otras tipologías museísticas conocidas. Custodian un patrimonio inmaterial que se hace visible a través de la exposición de una serie de objetos que no adquieren sentido en su contemplación individual, sino cuando configuran un sistema cultural en el que unos y otros interactúan y exteriorizan la existencia humana en su dimensión privada. El montaje expositivo de las casas- museo hace visible, mediante la recuperación o la evocación de ambientes, una serie de aspectos inherentes a una cultura pasada, entre los que el mobiliario ocupa un papel de primer orden porque constituye la expresión viviente de determinados valores inmateriales ya desaparecidos pero que pueden ser revividos, evocados o imaginados en cada uno de los ámbitos de los que consta la casa-museo. Por ello, se estudia el mobiliario como una obra de arte que va más allá de su dimensión estética, analizando cómo, además de ser un bien material *per se* -de la misma manera que la pintura o la escultura- posee un valor añadido que trasciende su corporalidad. La obra de mobiliario, como bien patrimonial, posee dos vertientes: la material y la inmaterial. La material deriva de unos sistemas constructivos y decorativos que una determinada sociedad diseñó como exponente de su cultura. La inmaterial reside en el hecho de ser un objeto transmisor de funciones y de significados propios de una sociedad concreta. Su valor fundamental reside en su capacidad de simbolizar, porque es instrumento, medio y soporte de múltiples significaciones. El mobiliario, en este contexto expositivo, revela las ceremonias y los modos de comportamiento asociados al ciclo vital, la bipolaridad de espacios (lo público y lo privado) y de géneros (lo masculino frente a lo femenino), así como la etiqueta y las convenciones, pero también es un exponente de la libertad y de la fantasía creativas. Al ser testigo de formas de vida pasadas, es en el contexto de una casa-museo donde adquiere su verdadero sentido. Esta idea se explicará a través de algunos ejemplos destacados de montajes de casas-museo existentes en España, de titularidad estatal y gestión exclusiva del Ministerio de Cultura.

**Palabras clave:** Casa museo. Patrimonio inmaterial. Conservación. Difusión. Montaje expositivo. Recuperación. Evocación. Mobiliario. España. Ministerio de Cultura.

## AS CASAS-MUSEU COMO SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL: O MOBILIÁRIO COMO EXPONENTE DE UMA CULTURA JÁ DESAPARECIDA

### Resumo

As casas-museu realizam um importante trabalho de conservação e difusão do patrimônio imaterial, em maior grau do que outros tipos de museus já conhecidos. Têm a custódia de um patrimônio imaterial que se faz visível através da exposição de uma série de objetos que não adquirem sentido em sua contemplação individual, senão quando configuram um sistema cultural em que uns e outros interagem e exteriorizam a existência humana em sua dimensão privada. A montagem expositiva das casas-museu torna visível, mediante a recuperação ou evocação de ambientes, uma série de aspectos inerentes a uma cultura passada, entre os quais o mobiliário ocupa um papel de primeira ordem, porque constitui a expressão vivente de determinados valores imateriais já desaparecidos, mas que podem ser revividos, evocados ou imaginados em cada um dos aspectos ligados à casa-museu. Por isso, estuda-se o mobiliário como uma obra de arte que vai além de sua dimensão estética, analisando como, além de ser um bem material *per se* - do mesmo modo que a pintura ou a escultura - possui um valor agregado que transcende sua corporeidade. A obra de mobiliário, como bem patrimonial, possui duas vertentes: a material e a imaterial. A material deriva de sistemas construtivos e decorativos que uma determinada sociedade desenhou como expoente de sua cultura. A imaterial reside no fato de ser um objeto transmissor de funções e de significados próprios de uma sociedade concreta. Seu valor fundamental reside em sua capacidade de simbolizar, porque é instrumento, meio e suporte de múltiplas significações. O mobiliário, neste contexto expositivo, revela as cerimônias e os modos de comportamento associados ao ciclo vital, a bipolaridade de espaços (o público e o privado) e de gêneros (o masculino frente ao feminino), assim como a etiqueta e as convenções, mas também é um expoente da liberdade e da fantasia criativas. Ao ser testemunho de formas de vida passadas, é no contexto de uma casa-museu que adquire seu verdadeiro sentido. Esta idéia se explicará através de alguns exemplos destacados de montagem de casas-museu existentes na Espanha, de titularidade estatal e gestão exclusiva do Ministério da Cultura.

**Palavras-chave:** Casa-museu. Patrimônio imaterial. Conservação. Difusão. Montagem expositiva. recuperação; evocação; mobiliário; Espanha; Ministério da Cultura.

## HOUSE-MUSEUMS AS A SAFEGUARD OF INTANGIBLE HERITAGE: THE FURNITURE AS AN EXPONENT OF AN ALREADY DISAPPEARED CULTURE

### Abstract

The house museums play an important role in the conservation and promotion of intangible heritage, to a greater extent than other types of museums. They are custodians of intangible heritage that is visible through the exhibition of a series of objects that do not acquire sense in their individual contemplation, but as part of a cultural system in which they interact and reveal human existence in its private dimension. The exhibitions mounted in the house museums make visible, through the recovery or the evocation of areas, a number of aspects relating to a past culture, including furniture which plays a major role because it is the living expression of certain intangible values that have disappeared and can be revived, evoked or imagined in each of the areas of the house museum. Hence, furniture is studied as a work of art that goes beyond its aesthetic dimension analyzing how, apart from being material *per se*, just as a painting or sculpture, it has an added value that transcends their corporality. The furniture, as heritage, has a material and immaterial aspect. The material aspect was derived from construction and decorative systems that a specific society designed as an exponent of their culture. The immaterial one lies in the fact that an object transmits functions and meanings of a particular society. Its fundamental value lies in its ability to symbolize, because it is an instrument, media and support for multiple meanings. The furniture, in the context of an exhibition, reveals the ceremonies and behaviour associated with the life cycle, the bipolarity of spaces (public and private) and gender (masculine versus feminine) and the etiquette and conventions, but it is also an exponent of freedom and creative imagination. By witnessing past ways of life, it is in the context of a house museum that it acquires its true meaning. This idea is explained by some outstanding examples of installations in house museums in Spain, state-owned and exclusively managed by the Ministry of Culture.

**Key words:** House-museum. Intangible heritage. Conservation. Dissemination. Exhibition installation. Recovery. Evocation. Furniture. Spain. Ministry of Culture.

# LAS CASAS MUSEO COMO SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO INMATERIAL: EL MOBILIARIO COMO EXPONENTE DE UNA CULTURA YA DESAPARECIDA

**Soledad Pérez Mateo**

Museo Nacional de Arqueología Subacuática - Cartagena (Murcia) España

## 1.- El concepto de casa museo

La casa museo es una de las tipologías museísticas que, con mayor claridad, transmite unos valores inmateriales que se hacen visibles a través de la exposición de una serie de objetos íntimamente ligados a su propietario. Atendiendo a la naturaleza de sus colecciones, según la definición del ICOM, las casas museo se podrían considerar museos históricos, que contemplan una serie de categorías similares: museos bibliográficos referidos a grupos de individuos, por categorías profesionales; museos biográficos (dedicados a un único personaje); museos de época (objetos y recuerdos de una época); museos conmemorativos de acontecimientos; museos de la historia de una ciudad; museos históricos y arqueológicos; museos de guerra y del ejército y museos de la marina. La casa museo custodia colecciones de signo diverso, que se convierten en símbolos de la historia, en testimonios de unos modos de vida, en recuerdos de un personaje concreto y se vinculan de una manera especial a la localidad donde se ubican. En cualquier caso, es indudable su identificación como generadoras de identidad cultural y procuran a los individuos y grupos un sentimiento de continuidad. En ese sentido, la casa museo ejerce una importante labor de conservación y de difusión del patrimonio, tanto material como inmaterial, construido históricamente como resultado de las interacciones sociales.

En una casa museo el público revive, evoca, imagina o identifica cómo sería la vida cotidiana en su interior, mediante la contemplación de unos objetos que fueron utilizados por sus habitantes. Estos objetos se convierten en elementos identificadores de una determinada forma de vida, materializada a través de una serie de prácticas, expresiones, conocimientos y técnicas heredadas y transmitidas de individuo a individuo y de generación a generación. Se trata de un itinerario mnemotécnico que permite que el público comprenda el discurrir cotidiano en una época concreta o de una clase social determinada y llegue a identificarse como parte de su cultura. El valor inmaterial que transmiten los objetos expuestos confiere a las casas museo un “aura”, que es definida por Deloche como la “fuerza inmaterial de la presencia que impacta y subyuga al visitante cuando entra en contacto con la obra original, una fuerza que parece emanar del objeto y que resulta de sus diferentes estados, su historia, su trayectoria en el tiempo y espacio y el rol de culto que se le asocia” (Deloche, 1999). El espacio de la casa museo se transforma en un lugar que refleja cierto fetichismo por la vida privada –revela signos de ocupación o evidencias explícitas de lo cotidiano-, y, a la vez, es una proyección pública del personaje o acontecimiento. La información que tenemos de los modos de vida en el interior de una casa museo es prácticamente desconocida, a pesar de la existencia de fuentes documentales que mencionan la actividad de sus moradores dentro de la vivienda o la relación de objetos que contenían.



En España hay una importante laguna sobre la realidad de las casas museo. Aunque existen algunos estudios sobre el tema en revistas o artículos especializados, no deja de ser algo excepcional en la museología española, a diferencia de lo que sucede en el ámbito francés o anglosajón, donde ha sido investigada de manera pormenorizada. Es necesario un análisis que estudie en profundidad este tipo de museo que refleja, por su propia naturaleza, el significado y la concepción de un espacio doméstico habitado por una clase social concreta, con sus valores y necesidades. Además, la relación de las casas museo con el patrimonio inmaterial forma parte de una historia de la cultura que requiere la atención de otras disciplinas como la Antropología o la Sociología. Cabe señalar que en la actualidad, la Fundación de Casas Históricas y Singulares, en colaboración con el Ministerio de Cultura, está realizando un estudio sobre la realidad de las casas museo en España.

Se considera que la introducción en España de la casa museo se debe a la figura de Benigno de la Vega-Inclán, II Marqués de la Vega-Inclán (Valladolid 1858–Madrid 1942) y a su creación de la Casa Museo del Greco (Toledo) (Menéndez Robles, 2008). Vega-Inclán, con la ayuda del arquitecto Eladio Laredo, convierte la casa en la primera recreación de un ambiente histórico realizado en España, tomando como referencia la figura del Greco, hasta entonces poco conocido, y de la época en la que vivió dentro del Siglo de Oro español. Vega-Inclán “quería que la casa adquiriese vida, que no fuera sólo el recuerdo de un pasado sino el testimonio real de su época que sólo las obras del artista inmortal podrían aportar” (Ordieres, 1992:104). Este montaje obedecía a una interpretación romántica del pintor que invitaba a sentir y a pensar que el Greco podía haber vivido de forma similar a la que se mostraba.

Las casas museo que tomaremos como ejemplo se encuentran ubicadas en edificios que, en su origen fueron casas o palacios y, tanto el inmueble como los objetos, mantienen una estrecha vinculación, derivada de su relación con un personaje, un hecho o un acontecimiento. Son el Museo del Greco (Toledo), el Museo Casa Cervantes (Valladolid), el Museo del Romanticismo (Madrid) y el Museo Cerralbo (Madrid), de titularidad estatal y gestión exclusiva del Ministerio de Cultura.

## **2.- Los montajes de casas museo y su papel en la transmisión de significados simbólicos**

El montaje de una casa museo obedece a un reagrupamiento contextual (Montpetit, 1995: 44), definido como un principio expositivo en el que los objetos exhibidos se combinan de manera que simulan espacios reales y reconocibles, como si estuvieran en su contexto original. Esto implica la pérdida de individualidad del objeto frente a su revalorización como parte de un conjunto. Cada uno de los espacios de una casa museo, con su disposición estratégicamente calculada de objetos, revela un valor subyacente, que va más allá de su materialidad y que indica una historia pasada, revivida, evocada, imaginada o identificada en el presente y reinterpretada por las sucesivas generaciones. En ocasiones, algunas casas museo custodian un valioso fondo documental reunido por el personaje vinculado a dicha institución desde sus orígenes, como por ejemplo el Museo del Romanticismo o el Cerralbo, que contienen un importante archivo reunido por el marqués de la Vega-Inclán y por el marqués de Cerralbo, respectivamente. Lo que permite el estudio de ambas personalidades, así como todo lo relacionado con sus múltiples actividades.

Este tipo de montajes, excepto en el del Museo Cerralbo, se articula en torno al concepto de recreación. Dicho concepto implica una libertad interpretativa sobre cómo debía desarrollarse la vida cotidiana en el interior de una vivienda, libertad a menudo condicionada por la ausencia de fuentes escritas o de documentación visual que ayude a comprender la disposición original de los objetos. A este tipo de casas se les suele denominar “reconstituidas” (Luca de Tena, 2007: 103-104). Uno de sus problemas subyacentes es la consideración de su autenticidad, es decir, de sus diferentes niveles de verdad o de ficción. Con la recreación de ambientes se pretende que el visitante respire la presencia de una determinada figura, grupo social o época y nos acerca a su intimidad. En ese sentido, siempre ha existido el riesgo de crear “falsos históricos”, como el montaje que el Museo del Greco (Toledo) conoció a partir de 1960, que mostraba al visitante de manera explícita que estaba ante la casa del Greco, lo que se consiguió a través de una escenografía de diferentes estancias del siglo XVI (el estrado, el oratorio, el comedor, la habitación) y que contribuyó a crear el mito de que el Greco realmente vivió allí. En la actualidad el museo se encuentra cerrado por obras de renovación museográfica. Su proyecto expositivo contempla un decidido alejamiento de la idea de falso histórico, de forma que el visitante deje de identificar la casa como la casa del Greco y explica el papel de Vega-Inclán en la recuperación de la figura del pintor. De manera paralela se le relaciona con la fundación del Museo del Greco y se presenta una serie de ambientes como la cocina o el estudio, que nos permiten entender su visión romántica de la vida cotidiana del Greco (Lavín y Caballero, 2007).

El Museo Casa de Cervantes (Valladolid), también impulsado por Vega-Inclán, obedece a un propósito similar al anterior ya que sus respectivos montajes se insertaban dentro de la pretendida recuperación de un pasado glorioso a través de figuras míticas como el Greco y Cervantes, culminando en una ideología histórica propia de un momento de auge nacionalista dentro del propio Estado (Doménech, 2007: 184-186). Su montaje evocaba el ambiente de austeridad en el que pudo vivir Cervantes, del que se tiene constancia documental que habitó allí, aunque no se conservan objetos pertenecientes al escritor o a su época.

El Museo del Romanticismo (Madrid) subraya su condición de casa museo como recreador de ambientes, ya que se carece de testigos auténticos de lo que había sido durante la época romántica (Torres González, 2009: 14). Sus orígenes se remontan a la colección personal que el marqués de la Vega-Inclán reunió a lo largo de su vida. Por lo tanto, el actual montaje, precedido por una labor de estudio y de documentación exhaustivas, que abarcaba desde aspectos relativos al inmueble hasta cuestiones decorativas, reconstruye unos interiores que no fueron habitados realmente en la época romántica, sino que éstos recrean el desarrollo de la vida cotidiana de la nobleza de viejo cuño y de la nueva burguesía e informan sobre una etapa histórica concreta, el Romanticismo, desarrollado en España durante el reinado de Isabel II. Esta casa museo, lejos de ser una réplica de una casa impersonal o un ambiente ordenado, pretende “recrear un ambiente que logre dar la sensación de estar habitado y vivido, evitando que la elegancia de los elementos o la formalidad del entorno creen un aire de artificiosidad” (Torres González, 2009: 15).

En el caso del Museo Cerralbo (Madrid), a diferencia de lo que sucede con las casas museo antes citadas, estamos ante un palacio que fue habitado por su propietario. En él vivieron el marqués de Cerralbo y su familia hasta su

muerte. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo (Madrid, 1845 -1922), personaje inquieto y de múltiples facetas intelectuales (Granados: 2009, 91), dispuso sus colecciones en la zona pública de su casa como si se tratase de un museo. En este sentido, más que una recreación de ambientes, se debe hablar de una recuperación de la disposición original de las colecciones del piso principal. Este proceso de recuperación de los ambientes originales, con la ubicación exacta de las piezas, se inició en el año 2002 y actualmente está en curso (Vaquero Argüelles y Acosta Martín, 2006). Cuando estos trabajos finalicen, cada uno de los ambientes podrá contemplarse en su estado natural y convertirá a este museo en testigo privilegiado de una época. En este trabajo de recuperación ha sido valiosa la existencia de una fuente documental de primer orden: los libros de inventario que el primer director del museo, Juan Cabré realiza en 1924, a la muerte del marqués, labor que continúa hasta 1929. Dichos inventarios recogían minuciosamente la disposición de los objetos y la descripción de las salas del piso principal y, de una forma más somera, el entresuelo. Además de los inventarios se conservaba documentación fotográfica y, con el conocimiento de las tendencias decorativas imperantes, se ha presentado un montaje que defiende una museografía basada en una vuelta a sus orígenes.

En estos montajes el visitante evoca, revive, imagina o identifica unos modos de vida que constituyen la expresión de una cultura desaparecida, formando parte del nivel que Barthes denominaba de *studium* o participación, con la emoción que le suscita la contemplación de los objetos expuestos. El concepto de recreación presenta diversos matices según el montaje de cada casa museo, que ha ido cambiando a lo largo del tiempo y evita, en la medida de lo posible, el falso histórico, dentro de espacios que permiten acercarse de una forma lo más fidedigna posible al ambiente de la época, a la manera de los *period rooms*. Esta escenografía de ambientes siempre ha gozado de mayor predilección en Estados Unidos que en Europa, hecho ya señalado por Bazin en 1967, debido a la imperiosa necesidad de contar con un pasado en un país de historia reciente, a diferencia de Europa. La exposición de una forma de vida dentro de una época concreta a través de una serie de objetos es una labor compleja que requiere una metodología de investigación exhaustiva y rigurosa, que comprende no solamente estudios de carácter histórico y artístico, sino también de la vida privada. A lo que se añade la mayor o menor dificultad de interpretación de las fuentes documentales o de carácter visual, si se conservan, así como los numerosos cambios que experimentan las habitaciones cuando los propietarios vivían en ellas.

### **3.- El significado del mobiliario en las casas museo. Sus valores materiales e inmateriales.**

En las casas museo el mobiliario contribuye en mayor medida que el resto de objetos a la creación de un ambiente determinado. Es uno de los dispositivos visuales que permite entender con mayor claridad, dentro de un espacio concreto, una serie de convenciones sociales a través de las cuales una clase social, un grupo, una determinada élite, elige y comparte con otros, en cada período de la historia, unos elementos que le representan como exponente de su cultura. Al valor que tiene la casa museo en relación a un personaje, un acontecimiento o un hecho histórico, el mobiliario contribuye a la materialización de unos valores intangibles (usos, modos de vida, diferenciación y jerarquización de sexos, estilos, creencias, ciclos vitales, entre otros). La capacidad que el mobiliario posee de retrotraer al espectador a épocas pasadas le otorga una poderosa evocación de lo inmaterial. Por ello

se debe considerar algo más que una pieza útil y decorativa. Es uno de los objetos culturales que más se encuentra unido a una memoria sentimental que remite a escenarios nostálgicos de un pasado y, por lo tanto, el que posee una mayor carga comunicativa.

La materialidad del mueble se revela en su consideración como obra de arte que refleja unos sistemas constructivos y decorativos propios de una época concreta. El aspecto constructivo y decorativo indica el grado y la realidad del desarrollo artesanal o tecnológico de la época en cuestión. Es importante conocer la concepción del mueble, ya que es una obra en la que intervienen diversos oficios como el del ebanista, del dibujante, del dorador, del escultor, del pintor, del herrero, del grabador, del tapicero, entre otros, oficios que no han sido lo suficientemente conocidos ni valorados. Antes de la mecanización de la producción, los muebles eran elaborados por artesanos, cuyo trabajo regulaban los gremios, hasta el primer cuarto del siglo XIX. Las investigaciones realizadas sobre los gremios constituyen un valioso documento histórico que nos da una idea sobre cómo debía desarrollarse su actividad, la mayor parte de las veces en el anonimato. Cuando se conocen los nombres de algunos de ellos, como por ejemplo los ebanistas mallorquines Corró o Ferrà o talleres (Mobles Llabrés, Ca'n Juncosa, Mobles Oliver), esta información adquiere un valor de primer orden ya que, además de superar el tradicional anonimato, se puede conseguir atribuir a uno u otro una serie de características que le hacen distintivo. Este hecho permite rastrear su ámbito geográfico de incidencia y su repercusión a lo largo del tiempo debido a que la movilidad geográfica que conocen algunos de ellos permite dejar su impronta en una región, perpetuándose sus conocimientos de generación en generación. El Museo del Romanticismo expone en el Gabinete de Larra una pareja de cómodas pertenecientes al taller de "L'Adrià".

Existen muebles realizados en materiales nobles o que evocan una apariencia de suntuosidad, como el arca de influencia italiana o la papelera de palosanto, hueso y bronce del Museo del Greco, la mesa de billar del Museo Cerralbo, el *bonheur du jour* de *papier maché* del Museo del Romanticismo. El gusto por la apariencia también se manifiesta en la decoración de la madera con combinaciones de maderas de otros colores y texturas y con otros materiales. Se ha querido ver en la utilización de unos materiales u otros alusiones de carácter simbólico, es decir, exponentes de creencias que a menudo rozan la superstición. Por ejemplo, dentro de las propias maderas (Chevalier y Gheerbrant, 1988), el cedro era el emblema de la incorruptibilidad, grandeza y fuerza; el fresno, símbolo de inmortalidad y el ébano ahuyentaba el miedo. El nácar protegía contra el mal de ojo, las piedras preciosas simbolizaban la sabiduría. Es posible que algunos elementos decorativos del mobiliario presentaran algún tipo de significado que para nosotros se ha perdido y que ahora se hayan convertido en simples adornos. Esto es especialmente visible en los motivos geométricos (rombos, círculos), mientras que los vegetales (laurel, flor de lis) y zoomórficos (concha, garra de león, águila, abeja) estarían asociados a un deseo de ostentación, de riqueza, de estatus. Un ejemplo lo tenemos en el mobiliario expuesto en el Antosalón del Museo del Romanticismo, cuya deuda con los modelos imperio franceses es evidente. El análisis de sus motivos decorativos obedece más a un ideal basado en las gestas imperiales que a una realidad. El mueble podía ser una pieza refinada o bien pobre en materiales o técnicas, lo que está unido a la condición social del propietario. La consideración de "popular" no está reñida con su pretensión artística.

Se suele subrayar que el mobiliario refleja de forma tardía la influencia de un estilo respecto al resto de artes, cuando esto no ha sido siempre así. Por ejemplo, la influencia del estilo Imperio francés se acusa primero y de una manera más explícita en el mobiliario. Un estilo se extiende a todas las artes sin distinciones ni jerarquías y en su mayor o menor repercusión se encuentra la predilección de su propietario quien, en ocasiones, acentúa la presencia de uno o varios estilos frente a su funcionalidad o bien, el sentido práctico prima ante consideraciones de tipo estético. En uno u otro caso, el mobiliario llega a identificarse con una época concreta. La austeridad, la apariencia, el embellecimiento, la ostentación, el eclecticismo presentes en un mueble se convierten en una seña de identidad que caracteriza el espacio en el que se ubica. En los montajes del Museo del Greco y del Museo Casa de Cervantes encontramos un mobiliario austero, que da una idea del aspecto sobrio y, en ocasiones, poco acogedor de los interiores, subrayando los valores de jerarquía y severidad de actitudes y gestos (Pérez Mateo, 2007: 336). En el caso del segundo, aunque los muebles y espacios en los que se exponen no son de la época del escritor sino posteriores, el mobiliario da una idea de la austeridad que caracteriza al mueble de estilo español. Su montaje actual ha querido respetar el original por cuanto correspondía al espíritu del lugar (Luca de Tena, 2007: 106). Ambas casas museo nos hablan de ambientes en los que había pocos muebles y los existentes eran sencillos y funcionales. Su carácter macizo y tosco se tamizaba con la presencia de arabescos de madera taraceada, incrustaciones de marfil, decoraciones talladas o herrajes de forja. Por el contrario, el mobiliario del Museo Cerralbo encarna el espíritu de ostentación de una época concreta (la vida en un palacio madrileño de finales del siglo XIX-principios del XX), a través de las tendencias de la moda en la decoración de sus salas de confianza, salones de aparato o comedores. En una línea similar se encuentran los muebles expuestos en el Museo del Romanticismo, cuya tipología refleja el ideal burgués del lujo propio de la España isabelina, que aumenta si se encuentra en ámbitos de representación social como los dos Antesalones y el Salón de Baile.

Siguiendo a Pinna, el mobiliario se puede incluir dentro de una de las tres categorías que se establecen en el patrimonio inmaterial, basándose en las conclusiones de la reunión de marzo de 2001 (Pinna, 2003). La primera categoría incluye las expresiones encarnadas en una forma física de la cultura o de modos tradicionales de vida. La segunda categoría alude a las expresiones individuales o colectivas que no tienen una forma física. La tercera categoría, a la que pertenece el mobiliario, se refiere a los significados simbólicos que portan los objetos materiales. El mueble así entendido posee dos vertientes diferenciadas y complementarias: la material, encarnada en su aspecto físico, y la inmaterial, derivada de su significado, que suele cambiar con el paso del tiempo, y de su imbricación con un grupo social o un acontecimiento. En este sentido resulta difícil disociar lo material de lo inmaterial ya que el objeto es un producto cultural total, en el sentido que lo entiende Marcel Mauss, porque es testimonio del sentimiento de una sociedad. En el patrimonio material descansa, en buena medida, la cultura inmaterial. Esta idea ya la señalaron importantes etnógrafos españoles como Luis de Hoyos, Aranzadi o Amades. Aunque no siempre ha sido una constante, años después sigue vigente la constatación de no disociar ambas categorías aplicadas al bien cultural, con la consecuente pérdida de significado que esta separación representaría. Lo reflejaba la 14 Conferencia General del ICOMOS, celebrada en Zimbabwe (octubre 2003), en la que se decía que “la distinción entre patrimonio material e inmaterial nos parece ahora artificial. El patrimonio material sólo puede alcanzar su verdadero

significado cuando arroja luz sobre los valores que le sirven de fundamento. Y a la inversa, el patrimonio inmaterial debe encarnarse en manifestaciones materiales” (Munjeri, 2008). La materialidad del patrimonio, en este caso, el mobiliario, sirve de soporte a cualquier discurso que sobre él se construye. Un mueble, aun permaneciendo igual a sí mismo, es portador de unos significados que las sucesivas generaciones han ido dejando sobre él. En ese sentido se considera el mobiliario como un productor de significados dentro del complejo espacio de representación del pasado que constituye la casa museo.

Los valores inmateriales que transmite el mobiliario nos ayudan a comprender el discurrir de la existencia diaria, que se puede dividir en tres grandes bloques, referidos a lo social, a lo familiar y a los modos de vida.

1.- El aspecto social del mueble indica su significado de representación, en el sentido que revela una separación de clases y, en consecuencia, de espacios.

1.1.- La división de clases. De la misma manera que se habla de mueble popular y mueble culto, las clases adineradas y las populares no poseían los mismos muebles. No obstante, no hay que considerar esta división como algo tajante porque se observa la existencia en el interior de viviendas adineradas de objetos que contienen elementos de la cultura hegemónica popularizados, es decir, que tienen una pretensión estética y se realizan siguiendo técnicas tradicionales, como por ejemplo con las sillas de enea conservadas en el Museo del Romanticismo. No se trata solamente de una cuestión de apariencia, sino también de función, porque su uso no es privativo de la clase popular. Se sabe que las clases dominantes también utilizaban este tipo de muebles. Por ello no hay que considerar la tradición como un conjunto de elementos culturales estáticos, sino que constituye algo cambiante y está siendo recreada constantemente. No siempre está clara la división entre lo tradicional y lo culto aplicado a la funcionalidad del mueble, ya que son utilizados indistintamente por una clase social u otra. El carácter utilitario del mueble hace que actualmente nos hayan llegado escasos ejemplares enteramente originales. Las actuaciones que sobre ellos se realizaban podían deberse a una reparación por deterioro, a un cambio en el gusto, por motivos estéticos, religiosos, económicos e incluso morales. El mobiliario es símbolo de unas necesidades sociales y culturales, que hace que algunas piezas perduren en el tiempo más que otras.

1.2.-La separación de espacios. Esa división de clases se revela también en la existencia de unos espacios de representación y unos espacios “escondidos”. Los espacios de representación son aquéllos en los que el aristócrata o el burgués exteriorizan su papel en la vida pública y su comportamiento en la esfera de lo privado, y en los que se pone un mayor mimo en la exposición de objetos, para disfrutarlos en la exhibición pública o en la intimidad, por lo que dentro de los espacios de representación se puede distinguir el espacio público y el privado. El salón es el espacio público por antonomasia, que indica el signo de pertenencia a una clase, asociado a la mundanidad y a la sociabilidad, como los salones de baile del Museo Cerralbo y del Romanticismo, que exponen un mobiliario ricamente tapizado y que invita al recogimiento y al descanso e incluso, al galanteo. En el Museo Casa Cervantes se encuentra el espacio de cumplimiento -al que accedían las visitas de manera reglamentada y dividida por sexos- y que se materializa en el recibimiento, espacio en el que se ha querido conservar el recuerdo del

primer montaje del museo en 1875, aunque no existía en la disposición original de la casa. El espacio privado se asocia a las zonas íntimas de la vivienda, como el dormitorio. En el Museo Casa Cervantes es el espacio de cariño -el mejor representado-, con el aposento, que exhibe un bufete, silla de brazos y escritorio, y la alcoba, su cama y dosel como elemento de protección contra el frío. Los muebles del Museo Casa de Cervantes nos indican la existencia de espacios diferenciados: el de respeto, el de cumplimiento y el de cariño. Hay autores como Aguiló que consideran taxativa esta división ya que obedece a una disposición ideal inspirada en las obras literarias de carácter moralizante (Aguiló, 1990: 106).

Existen ámbitos de carácter semipúblico, como el citado espacio de respeto del Museo Casa Cervantes, que es el más ricamente decorado de la vivienda y se encuentra representado por el estrado, el lugar donde las mujeres se entretenían cosiendo o leyendo o en conversación con los visitantes. Por lo tanto, tenía un uso público y privado. Su mobiliario más distintivo se componía de una tarima sobreelevada, un revestimiento parietal, un cofre o baúl, un escritorio, una silla de brazos, una rueca, una devanadera y unos cojines o almohadones. Los muebles del estrado experimentan una miniaturización de su tipología (Abad Zardoya, 2003: 386). Esto se debe a razones de utilidad, al colocarse los habitantes a ras de suelo y por la naturaleza femenina de su destinatario. En el caso del Museo del Romanticismo se puede hablar del gabinete, un salón de recibir donde se acoge a las visitas de confianza. El mobiliario subraya la dimensión pública o privada de cada ámbito de la vivienda y permite construir la idea de “atmósfera vivida” (Torres González, 2009: 17). Con ello se trasciende la relación entre el objeto y el visitante hacia una dimensión social en la que el objeto, en este caso, el mueble, condensa unos recuerdos y libera del olvido modos de vida convirtiendo estos espacios en un activo de la memoria.

Con el término de espacios “escondidos” (Torres González, 2009: 31) se alude principalmente a la zona de servicios, donde tiene lugar la vida cotidiana de la servidumbre. Generalmente se ubicaba en los sótanos o en los áticos. Su carácter oculto era explícitamente evidente porque los criados tenían que estar cerca, pero no presentes, y convivían con los propietarios bajo el mismo techo solamente para desempeñar las tareas pertinentes. En palacetes como el Museo Cerralbo o el del Romanticismo debió existir un gran número de personal de servicio que vivía con su familia, constituyendo una especie de “aristocracia popular”, con diferentes categorías de sirvientes, algunas de las cuales se conocen mediante las cédulas de empadronamiento. Para la aristocracia, la necesidad de disponer de un gran número de espacios interiores se debe a la cantidad de habitaciones destinadas a hacer vida social (salones de baile, antesalones, despachos, salones de billar) y a la cantidad de personas que residían en sus palacios, la mayoría pertenecientes al servicio y que en algunas ocasiones era mucho mayor que el número de miembros de la familia propietaria. Esta zona se mueve entre ambos mundos y es la más compleja de conocer debido a los numerosos cambios que las casas museo han sufrido en su estructura y en su configuración arquitectónica a lo largo del tiempo y a que apenas se conservan fuentes documentales o gráficas que identifiquen la ubicación y distribución de los objetos.

Cuando se dispone de documentación visual, como por ejemplo los fotograbados de Franzen que ilustran “Los salones de Madrid” (h. 1898), se observan ámbitos de representación que nos dan una idea de cómo se organizaría y exhibiría cada uno de los objetos en épocas anteriores. No se

pueden considerar espacios inmutables, ya que con el paso del tiempo han ido cambiando de significado y de función. Tanto los espacios de representación como los “escondidos” han sufrido alteraciones dentro de la misma época, porque el trasiego de la vida cotidiana así lo requería. Por lo que, en muchas ocasiones, la existencia de imágenes de interiores tampoco nos permite conocer cómo eran en su origen.

1.3.- La distinción de géneros. Dentro de los espacios de representación se puede considerar la existencia de una separación de géneros, en los que el hombre y la mujer disponían de sus propios ámbitos. El espacio dedicado a los hombres suele ser la mayoría del espacio público, mientras que el de la mujer se reduce al privado. Se puede hablar de muebles masculinos y femeninos, aunque esta división no hay que aceptarla de manera exclusiva porque existen muebles que pueden ser indistintamente utilizados por el hombre y por la mujer, como los tocadores, presentes tanto en el Salón vestuario del Museo Cerralbo como en los dormitorios del Museo del Romanticismo. El aposento del Museo Casa Cervantes, los despachos del Museo Cerralbo o el *fumoir* del Museo del Romanticismo con sus bufetes, mesas de despacho en sus diversas variantes o tresillos ricamente tapizados indican su pertenencia a ámbitos exclusivamente masculinos. El estrado del Museo Casa Cervantes, el *boudoir* y la *serre* del Museo del Romanticismo o el Saloncito Imperio del Museo Cerralbo nos hablan de la existencia de espacios vinculados a la mujer, con un mobiliario claramente distintivo (rueca, devanadera, *bonheur du jour*, costurero) y en el que predominan las formas curvas y delicadas y de tonalidades claras. Existen nuevas tipologías de muebles que surgen por las necesidades de su propietario, ya sean para la sociabilidad o para la privacidad, como la mesilla de noche, la *coiffeuse*, las sillas volantes y las mesas de juego del Museo del Romanticismo, la petaca, la arquilla y las arquetas del Museo del Greco o los aparadores y la gran mesa de comedor del Museo Cerralbo. La existencia de muebles ligeros y transportables se encuentra unida al concepto burgués de la comodidad y de la informalidad. Todas ellas nos hablan de nuevas maneras de habitar y de nuevas costumbres, que marcan la pertenencia a una determinada clase social y a su condición masculina o femenina.

2.- En lo que se refiere al aspecto familiar, existen muebles vinculados al padre, a la madre y al niño. El mobiliario de las casas museo nos traduce una realidad del concepto de familia, de forma que responde a las necesidades individuales y sociales de cada persona. Por ejemplo, la existencia de una familia nuclear se revela en la mayor importancia que se otorga a los ámbitos de la interioridad de la familia, como el protagonismo que adquiere el comedor en el Museo del Romanticismo, como lugar de encuentro de la familia, y en la separación física entre lo público y lo privado, dejando la planta alta o los espacios que dan al jardín al lugar de la privacidad. La multiplicación de dormitorios indica una mayor distinción entre la familia y cada miembro de ella. El padre, en su condición de *pater familias* que sustenta la economía familiar, disponía de una mesa de despacho, una librería y un sillón. La mujer poseía objetos relacionados con su condición de esposa: las mesas y sillas de costura para coser y bordar, sentada en almohadones en el estrado o en los asientos en el *boudoir* o *serre* leía o recibía a las visitas más íntimas. Su compromiso religioso se traduce en la existencia de reclinatorios, como los del Museo del Romanticismo, ubicados en la alcoba y en el oratorio, que nos informan del sentimiento religioso de la vida privada. El mobiliario infantil, junto al de la servidumbre, es el más difícil de conocer debido a los escasos ejemplos conservados. El hecho de que los



niños presentaran también su propio ámbito, en este caso, dedicado al juego en la Sala de Juego de Niños, nos indica la existencia de una clase social de elevado nivel adquisitivo. No todas las viviendas disponían de un espacio de estas características, en el que el niño permanecía la mayor parte del tiempo y desarrollaba su actividad lúdica sin perturbar la de los mayores.

3.- El tercer aspecto se refiere a los modos de vida, dentro de los que distinguimos la actividad cotidiana, el ocio y los ritos de paso. Existen muebles que nos revelan formas de vida ya desaparecidas, como podemos ver en los ejemplares conservados en el Museo del Greco y en el Museo Casa Cervantes: el baúl, término que designará a todos los cofres con independencia de su tamaño; el arca, que no servía solamente para guardar, sino también de asiento, mesa y cama; el bufete, mesa para escribir, jugar o desempeñar otras actividades; el escritorio de caja cerrada con gavetas y compartimentos al frente; la silla de brazos, que favorece una postura solemne o el brasero, que nos indica un tipo de caldeamiento de la casa que pervive hasta bien entrado el siglo XIX. En el Museo Cerralbo: butacas bajas y envolventes propias de los salones de confianza en los que se recibía a los más íntimos, sofás que propician posturas cómodas y relajadas, dentro de la eclosión del confort; espejos y relojes, que medían el espacio y el tiempo respectivamente, el escaparate, análogo al *cabinet* europeo, donde se exponían objetos singulares, de delicada factura o de carácter exótico y que generaban la admiración y curiosidad de los viajeros extranjeros. En el Museo del Romanticismo, el sofá borne, dispuesto en el centro del Salón de Baile, propicio para la conversación y el entretenimiento; el *bonheur du jour*, que aúna en una misma pieza las labores de tocador, costura, escritorio e incluso, juego; el *voyeuse*, para observar los juegos de mesa, a horcajadas o apoyando las rodillas, o el confidente, el sillón de los secretos y las confidencias. Cada tiempo histórico produce unas tipologías concretas, algunas de las cuales perviven a lo largo del tiempo, pero otras han desaparecido.

Actividades cotidianas como la comida o el aseo se representan en el comedor y en el baño. El comedor es un lugar de encuentro familiar, donde los miembros comían y el padre se distraía del ajetreo diario del trabajo y se educaba a los hijos al tiempo que se le enseñaban los modales necesarios. La mesa velador del Comedor del Museo del Romanticismo se convierte en el mueble que estructura estas pautas de comportamiento. Por el contrario, el comedor de gala del Museo Cerralbo tiene otro carácter. Su gran mesa, con capacidad para veinticuatro comensales, nos indica que el ágape y el salón de baile son dos de los espacios de representación social por antonomasia. En torno al rito de la comida aparecen una serie de normas que regulaban quitar y poner la mesa, su estancia y su servicio. Los Museos del Romanticismo y Cerralbo revelan la existencia de una preocupación por la higiene, una actitud positiva que aparecerá a lo largo del siglo XIX, con la presencia de habitaciones específicas dedicadas al aseo y con la aparición de la bañera. El Museo Cerralbo conserva una sala de baño, dedicada por completo a la higiene personal, abierta al jardín, y en la que destaca la imponente bañera de mármol. Lejos de ser un ámbito oscuro y sombrío es luminoso y majestuoso. En los dormitorios sigue estando presente el tocador y, además, en el caso del Dormitorio del Museo del Romanticismo, una *coiffeuse*. La burguesía encuentra en la higiene una diferenciación social, promocionando el agua y el baño como defensa ante las enfermedades. La preocupación por la higiene no aludía a sus aspectos físicos, sino que también implicaba cuestiones morales y psicológicas. Hasta tal punto el aseo era importante que el Salón Vestuario

del Museo Cerralbo exhibe un mueble lavabo, de rotundas proporciones, ante el que el marqués se daría sus últimos retoques antes de recibir a los invitados. El mobiliario relacionado con la higiene nos da una idea de la difusión que alcanzó el movimiento higienista y de medicina social a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

El ocio, entendido en los aspectos del juego, el baile, las visitas o las tertulias. En el Museo del Romanticismo, el ámbito del juego está reservado a la esfera masculina: el Salón de Billar, al igual que en el Museo Cerralbo, que impone un amueblamiento específico, con una mesa de billar y sus accesorios (taquera y ábaco), donde el hombre se retira después de comer o por las tardes, ajeno a las miradas femeninas. En el Museo Cerralbo la sala de billar se une al salón femenino, lo que permite establecer relaciones entre los ocupantes de cada sala y dar privacidad a los asuntos de ambos sexos (Acosta Martín, 2010: 18). El baile, las visitas y las tertulias también generan sus espacios específicos y se rigen por códigos establecidos, con un mobiliario que facilita dicha función: asientos cómodos y confortables: sillones, divanes, sillas portátiles o bornes dispuestos en el centro de la sala, como en el Salón de Baile del Museo del Romanticismo. La casa se convierte en un lugar para el tiempo del ocio, en la que el propietario podía entretenerse individualmente o en grupo.

En cada uno de estos espacios es importante la creación de un ambiente adecuado y específico que refleja la moda del momento, asociada al gusto de su morador y a su nivel económico. La existencia de numerosos muebles en una única estancia no indica un desorden inconsciente, sino que cada uno ocupa su lugar y su función. La mayor o menor comodidad de los muebles revela estancias en las que se explicitan las conversaciones, las confidencias, las relaciones sociales o, por el contrario, el ocultamiento, los contenedores de papeles u objetos pequeños de valor, económico o sentimental. Se oscila entre la exposición de una vida mundana y social, más propia de las clases altas, y de una vida austera. En el caso de la Casa Museo Cervantes la sobriedad y escasez de muebles nos indican cómo era la vida cotidiana de una determinada época, en la que imperaba un sentido práctico y utilitario, regido por la religiosidad y la honra, que eran dos valores omnipresentes y conocidos por las fuentes literarias de la época. El Museo Cerralbo nos informa sobre un marqués coleccionista y mecenas que tenía unas preferencias artísticas concretas, reflejadas en un historicismo abigarrado, propio del Segundo Imperio francés (Vaquero Argüelles y Acosta Martín, 2007: 96), por ejemplo, en la convivencia del armario de estilo Luis XV, sillas Chippendale, espejo tipo Sansovino o un tremó alfonsino dentro del Salón vestuario. El Museo del Romanticismo revela cómo los burgueses madrileños apreciaban las imitaciones de estilos y de épocas y los mezclaban entre sí. La Alcoba expone una cama a la francesa, un tocador Regencia y una sillería de bordado filipino de matiz. El mobiliario indica con claridad la ambientación historicista imperante en las dos casas museo antes citadas, mientras que el del Greco y Cervantes tiene una mayor homogeneidad estilística, que hace del denominado tradicionalmente mueble “de estilo español” su seña de identidad.

En el discurrir de la vida cotidiana hay que señalar la existencia de una serie de costumbres, ceremonias y modos de comportamiento relacionados con el ciclo vital. El ciclo vital humano está marcado por los denominados por Van Gennep ritos de paso (*rites de passage*), que marcan socialmente los cambios que jalonan la vida diaria. Estos ritos han sido objeto de estudio por

la Antropología y en el contexto de casas museo que estudiamos, podemos observar cómo cada rito genera un mobiliario específico y cómo éste se puede utilizar como símbolo de una determinada mentalidad. El nacimiento y, en general, el mueble infantil, tiene sus tipologías propias, entre las que destaca la cuna, como la del Museo del Romanticismo. Las alcobas eran el escenario del nacimiento, pero también de la muerte. La ceremonia del matrimonio implicaba la posesión de un ajuar, que la mujer guardaba en arcas, convertidas en signo de identidad de la mujer y un reflejo de los valores que se transmitían de madres a hijas. Es notable la pareja de arcas del Museo del Greco, mobiliario realizado por parejas, que indica la visibilidad simbólica de la dote y de la riqueza de la familia. A lo largo del siglo XVIII el arca será reemplazada por la cómoda, uno de los muebles más utilizados, ya que se disponían en cualquier estancia de la vivienda y servían para usos variados, desde contenedor de ropa hasta soporte de objetos decorativos. Llegan a convertirse en un mueble de lujo y se realizan piezas de calidad, como los ejemplares conservados en el Museo del Romanticismo. En este museo vemos más de una cómoda en la mayoría de las estancias, lo que indica el elevado nivel adquisitivo de la clase social madrileña del momento.

Cada uno de estos valores inmateriales tiene definido su propio tiempo y su propio espacio. A pesar de su inexistencia física, son reales y tienen unos límites definidos. El mobiliario y el espacio en el que se ubican contribuyen a dar sentido, materialidad y visibilidad a la inmaterialidad de unos usos, unas costumbres, unos rituales, unos modos de vida o la pertenencia a una determinada clase social. Cada habitación y sus elementos transmite una sensación de intimidad que Mario Praz denominaba *Stimmung* y representa la personalidad de su propietario. Es un elemento imprescindible para conocer la historia privada o cotidiana, que es la menos conocida y tenida como menos importante por los estudios históricos, cuando aquella se ha desarrollado de forma paralela a la vida pública. La vida privada es una realidad histórica construida y no siempre se ha diferenciado de la pública. La Escuela de los Anales permitió un estudio de los objetos desde otra perspectiva y no es casual que sean dos autores próximos a esta escuela, Ariès y Duby, los que consagran esta forma de acercamiento a la historia mediante la huella que los habitantes van dejando día a día, lejos de los heroicos acontecimientos históricos y de las terribles derrotas, de los grandes nombres y de las fechas ejemplares. Como bien define Duby es “una zona de inmunidad ofrecida al repliegue, al retiro, donde uno puede abandonar las armas y las defensas de las que conviene hallarse provisto cuando se aventura al espacio público, donde uno se distiende, donde uno se encuentra a gusto, “en zapatillas”, libre del caparazón con que nos mostramos y protegemos hacia el exterior. Es un lugar familiar. Doméstico. Secreto también” (Ariès y Duby, 1987-9).

La casa museo presenta unos espacios expositivos en torno a los cuales se articula la vida privada y, por ello, se transmutan en espacios existenciales, que exhiben una serie de objetos surgidos de la necesidad de sus propietarios. Entre estos objetos, el mobiliario, como manifestación de la cotidianidad, ocupa un lugar de primer orden y debe contemplarse en los estudios sobre la vida privada. Además, en el contexto de una casa museo, mantiene una estrecha imbricación con su espacio físico y nos retrotrae a un tiempo pasado y a unos modos de vida que en otras tipologías de museos difícilmente se conseguiría.

## REFERENCIAS

Abad Zardoya, M<sup>a</sup> C: "El estrado: continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)", *Artigrama*, nº 18, 2003.

Acosta Martín, J: "La mesa de billar del Museo Cerralbo", *Estudio del mueble*, nº 12, 2010.

Aguiló Alonso, M<sup>a</sup> P: "Mobiliario en el siglo XVII", Cat exp *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Madrid: Consejería de Cultura, 1990.

Aries, P. y Duby, G: *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1987-1989. 5 vols.

Chevalier, J. y A. Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.

Deloche, B.: "Museologie et Philosophie". *ICOFOM Study Series-ISS 31*. Munchen, 1999.

Doménech, J.: "Vivir el pasado". Imaginación mito-poética en las casas-museo de El Greco y Cervantes", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M), vol XIX, 2007

Granados Ortega, M<sup>a</sup> A. Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: El Museo Cerralbo, *Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, 17 -19 de octubre de 2007 en la Universidad Rey Juan Carlos. BURJC-DIGITAL Universidad Rey Juan Carlos. Enlace: <http://hdl.handle.net/10115/2505>

Lavín Berdonces, A.C. y Caballero García, L: "Una exposición comunicativa para un museo de Arte. El proyecto de exposición permanente del Museo del Greco", *Museos.es*, nº 3, 2007

Luca de Tena, C., "Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas- museo", *Museos.es*, nº 3, 2007

Mauss, M.: *Introducción a la Etnografía*, Madrid, Istmo, 1971

Menéndez Robles, M<sup>a</sup> L: *La huella del marqués de la Vega Inclán en Sevilla*. Sevilla, Diputación, 2008

Menéndez Robles, M<sup>a</sup> L: *El marqués de la Vega-Inclán y los orígenes del turismo en España*. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2008.

Montpetit, R: "El sentido del espacio", *Museum International*, nº 185 (vol 47, nº 1), 1995.

Munjeri, D.: "Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia", *Museum International*, 221-222 Intangible Heritage, 2008.

Ordieres, I: *Eladio Laredo. El historicismo nacionalista en la arquitectura*. Ayuntamiento de Castro Urdiales. 1992

Pérez Mateo, S. "El mobiliario. Una aproximación a las colecciones del Museo del Greco", Cat exp. *Tesoros Ocultos. Fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007

Pinna, G.: "International Museum Day 2004. Museums and Intangible Heritage", *ICOM News*, 2003, nº 4.

Torres González, B: "Plan Museológico del Museo Romántico", *Revista del Museo Romántico*, nº 5. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006

Torres González, B: *Guía del Museo del Romanticismo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2009

Vaquero Argüelles, L y Acosta Martín, J: "La renovación de salas del Museo Cerralbo", *Museos.es*, nº 2, 2006.

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ES&pg=home> (consulta: 20-06-2010)

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00018> (consulta: 20-06-2010)

## O CANCIONEIRO POPULAR DA IMIGRAÇÃO ITALIANA

Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro e Patrícia Pereira Porto

Universidade de Caxias do Sul - Brasil

### Resumo

A imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul foi disseminadora de um inestimável acervo etnomusicológico, onde podemos encontrar uma grande quantidade de canções, em sua grande maioria no dialeto de origem do imigrante. Esse repertório enriqueceu-se pela soma dos cantos das diferentes províncias de origem dos imigrantes, e pelo acréscimo de alguns cantos compostos na própria Região Colonial Italiana.

O Projeto Ecirs (*Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul*) busca, dentro de sua perspectiva de trabalho, documentar todas as variantes significativas, tanto da letra como da música, conservando-as em sua forma primitiva. O confronto dessas variantes permite melhor se aquilatar o que foi o processo de aculturação local neste como em outros segmentos da cultura.

Embora no Brasil as iniciativas na área de preservação do patrimônio imaterial ainda sejam recentes, cada vez mais projetos neste sentido vem sendo desenvolvidos pelos governos, argumentados e justificados principalmente pela diversidade de culturas desenvolvidas no país, culturas estas que não só fazem parte da história das regiões, como também são formadoras de identidade.

**Palavras-chave:** Música. Patrimônio Imaterial. Imigração Italiana.

## EL CANCIONERO POPULAR DE LA INMIGRACIÓN ITALIANA

### Resumen

La inmigración italiana en el noreste de *Rio Grande do Sul* difundió un inestimable acervo etno-musical donde podemos encontrar gran cantidad de canciones, en su mayoría en el dialecto de origen del inmigrante. Ese repertorio se enriqueció con los cantos de las diferentes provincias de origen de los inmigrantes sumados a otros cantos compuestos en la propia Región Colonial Italiana.

El proyecto ECIRS, (elementos culturales de la inmigración italiana en el nordeste de *Rio Grande do Sul*) busca documentar todas las variantes significativas, tanto de la letra como de la música, conservándolas en su forma primitiva. La confrontación de estas variantes permite valorar mejor lo que fue el proceso de aculturación local en éste y en otro segmento de la cultura.

Aunque en Brasil las iniciativas en el área de la preservación del patrimonio inmaterial son todavía recientes, los gobiernos desarrollan cada vez más proyectos que se encuentren fundamentados, principalmente, en la diversidad de las culturas desarrolladas en el país. Estas culturas no sólo son parte de la historia de cada región; también son formadoras de identidad.

**Palabras clave:** Música. Patrimonio inmaterial. Inmigración italiana.

## POPULAR SONG BOOK OF ITALIAN IMMIGRATION

### Abstract

The Italian immigration in the North East of *Rio Grande do Sul* spread a remarkable ethno-musical legacy in which we find many songs, most of them in the dialect of origin of the immigrant. This repertoire, enriched by the songs of the different provinces of origin of the immigrants, added other songs composed in the Italian colonial region.

The ECIRS (cultural elements of Italian immigration in the North East of *Rio Grande do Sul*) project, according to its working perspectives, aims at documenting all the significant varieties, as regards the lyrics and the music, conserving them in their original form. Confronting these varieties allows a better valuation of the process of local aculturation in this and other areas of culture.

Even though in Brazil initiatives in the area of preservation of immaterial heritage are still recent, governments are designing projects in this respect, based mainly on the diversity of the cultures developed in the country. Such cultures are not only part of the history of each region but also identity formers.

**Key words:** Music. Intangible heritage. Italian immigration.

## O CANCIONEIRO POPULAR DA IMIGRAÇÃO ITALIANA

Cleodes Piazza Julio Ribeiro<sup>1</sup>

Patrícia Pereira Porto<sup>2</sup>

Universidade de Caxias do Sul- Brasil

Os primeiros decênios da presença de imigrantes italianos no Rio Grande do Sul – particularmente na Encosta Superior do Nordeste, conhecida como a Região Colonial Italiana (RCI) – caracterizaram-se por um processo de criação cultural, alicerçado em dois componentes básicos. Um desses componentes foi a tendência à manutenção de hábitos, valores e instituições da pátria de origem. O outro foi a contingência em que se viram esses imigrantes vindos das montanhas e vales pré-alpinos, da adaptação ao novo meio ambiente, que os obrigava a mudar seu modo de produzir e de viver. É a integração dos valores culturais trazidos como bagagem, mais os criados em função da adaptação, que permite falar no surgimento de uma nova cultura no Nordeste do Rio Grande do Sul.

Durante muito tempo, por falta de estradas e de outras formas de comunicação, as colônias italianas permaneceram como uma espécie de ilha em relação às demais sociedades existentes no Estado. Isso, mais a necessidade de conviver com um ambiente físico desconhecido, foram fatores determinantes para o surgimento e sedimentação de uma cultura, com traços particulares. A aculturação, com as inevitáveis mudanças produzidas, quando se juntam sociedades com diferentes tradições culturais, só viria a ocorrer intensamente num segundo momento, embora desde o início se tenham tornado visíveis alguns indícios de incipientes trocas culturais.

Esses valores culturais, criados e desenvolvidos pelos colonos italianos, estão aos poucos desaparecendo, mesmo porque a forma de vida, também nas zonas rurais, vai rapidamente se modificando. Querer preservá-los em toda sua plenitude é impossível, porque não se pode reter o curso da história. O que se pode fazer, e felizmente já começa a se tornar forte uma consciência nesse sentido, é não permitir que desapareça a sua memória.

### O hábito de cantar

O canto popular de matriz tradicional integra um conjunto mais amplo de manifestações da cultura oral na região da colônia italiana no Rio Grande do Sul. Desse conjunto fazem parte as histórias, as narrativas, os provérbios, enfim, as formas cristalizadas da tradição que a oralidade se encarregou de transmitir e preservar. Dentre todas essas formas, o canto aparece como uma das expressões coletivas que se reveste de maior significado. É um testemunho da origem do povo da Serra gaúcha. Isso vale dizer que o canto reforça, como prática coletiva, um dos traços de identidade dos descendentes dos imigrantes italianos.

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos. Professora do Departamento de Letras -Centro de Ciências Humanas - Universidade de Caxias do Sul. Coordena o Programa ECIRS, nessa universidade, desde 1978.

<sup>2</sup> Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas – UFPel. Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música, Centro de Artes e Arquitetura - Universidade de Caxias do Sul. Pesquisadora do Programa ECIRS (UCS).



Os imigrantes que se estabeleceram nas terras do Nordeste gaúcho experimentaram, depois das peripécias da viagem, um reinício de vida sem um aparato cultural adequado a tantas mudanças. Mesmo alimentando a esperança de construção de um novo lugar, de um novo espaço para si e para seus filhos, o sentimento de *desenraizado* acabou por ditar-lhes um comportamento novo: cantar, no exílio, nem sempre voluntário, para lembrar lugares e pessoas queridas.

Na memória dos mais velhos ainda estão presentes as vozes que se alternavam, em coros improvisados, de uma encosta a outra dos montes. Nesse tempo, em que se faziam as primeiras roças e se implantavam os primeiros parreirais, famílias de colonos, sem interromper o trabalho, entoavam canções que, ecoando pelo vale, eram ouvidas pelos vizinhos que plantavam ou desmatavam uma nova colônia.

Os depoimentos colhidos ao longo da pesquisa mostram que, nos difíceis tempos do começo, cantava-se para *esquecer a fadiga do trabalho* ou cantava-se porque o canto fazia “ter outros pensamentos” ou, como disse Dona Romana Carra (75 anos, Antônio Prado), *cantava-se para não pensar*.

Na perspectiva com que são interpretados os depoimentos dos mais velhos que resgatam da memória uma experiência coletiva ou que refazem o discurso do pai ou do avô, pode-se concluir que o canto, na RCI, teve a função vital de buscar um equilíbrio para as situações difíceis, através da criação de momentos de euforia.

Além dessa função, outra, mais duradoura, se incorpora à tradição de cantar entre a gente da Serra gaúcha: a de agregação social.

O espaço privilegiado para o canto associativo foi o *filó*. Este pode ser definido como sendo o costume de reuniões entre parentes ou vizinhos mais próximos.

Eram encontros sociais nas cozinhas, ou nas cantinas domésticas, sobretudo na zona rural. Dele participavam homens, mulheres, jovens e crianças. De um modo geral, fazia-se *filó* aos sábados à noite, porque, no dia seguinte, não havia necessidade de levantar cedo para trabalhar.

Nessas ocasiões as mulheres faziam, principalmente, a *dressa* – trança de palha de trigo que daria origem aos chapéus e às *sparte*. Remendar a roupa e fazer crochê eram outras atividades das mulheres no *filó*. Já os homens jogavam cartas e conversavam. Se o *filó* acontecia *in cantina* – no porão – desfolhava-se e debulhava-se o milho. Os homens podiam dedicar-se, também, a pequenas atividades artesanais como, por exemplo, fazer um cabo para a enxada ou tecer um cesto de vimes. As crianças brincavam com os sabugos do milho, ouviam histórias e, no verão, brincavam ao ar livre. É durante o *filó* que, entre copos de vinho, emergem as canções que são executadas sem acompanhamento instrumental. Dessa forma, conserva-se o repertório do grupo nas suas variantes regionais, assim como se enriquece e se amplia.

Enriquecimento e ampliação que aconteciam na medida em que o vizinho, por exemplo, procedia de outra província italiana, distinta daquela do dono da casa, ou dos outros vizinhos, e sabia canções que esses não conheciam. Essas trocas é que deram origem a um repertório de cantos rico e diversificado na RCI. A prática de cantá-los nos encontros entre vizinhos, como o *filó*, ou em celebrações coletivas como a *sagra* – festa do santo padroeiro – reforçou a sua função de agregação.

O canto, na forma como é executado até hoje, isto é, em coro, se vincula à condição de *coisa* partilhada. Cantar *in compagnia* – na companhia de outros – significava, além do convívio grupal, partilhar do mesmo tempo livre. O lazer, frequentemente associado ao tempo de refazer as energias para o trabalho, encontrava, nessas ocasiões, um momento privilegiado. Era um tempo livre, que se nutria do diálogo, da sabedoria dos mais velhos, da troca de informações, das novidades e do canto.

As transformações havidas, especialmente a partir da década de 50, alteraram a fisionomia da RCI: uma região que tinha, até aquela década, 70% de sua população dedicada à agricultura, passa à condição de segundo pólo econômico do Estado do Rio Grande do Sul, assentado, principalmente, na indústria metal-mecânica.

A eletrificação rural, a melhoria do sistema viário nas áreas rurais, os meios de comunicação, as decrescentes taxas de natalidade e a atração que as cidades passaram a exercer sobre a *colônia* são fatores que conferem nova dinâmica à cultura regional.

Muitos dos antigos costumes que davam sustentação a valores tradicionais foram sendo substituídos ou entraram em desuso. Um novo perfil se desenha na cultura da imigração italiana no Nordeste da Serra gaúcha. Esse perfil, que ainda tem traços essenciais da cultura de origem, também preserva o hábito de cantar.

### **A tradição do canto popular**

Quando trabalhamos com cultura de tradição oral, não podemos ignorar o fato de que tal ‘tradição’ não é estagnada, pelo contrário, é enriquecida pela diversidade cultural e pelas modificações temporais, geográficas e econômicas. O repertório trazido ao Brasil pelos imigrantes italianos enriqueceu-se pela soma dos cantos das diferentes províncias de origem destes (embora o maior número de imigrantes que se estabelecem na região provenham de Vêneto), assim como pelo acréscimo de alguns cantos compostos na própria RCI.

Ao longo de mais de um século, esse repertório modificou-se. Sabe-se que muitas canções desapareceram, como ocorreu praticamente com os cantos, rimas e jogos infantis e algumas canções de ninar – *le nine nane*. Delas permaneceu apenas a memória na lembrança de alguns velhos, que já não sabem cantá-las, apenas se lembram de fragmentos dos versos.

A representação ritualística também caiu em desuso, como por exemplo, a representação dos cantos *dela Stela*<sup>3</sup>, que eram cantados à época do Natal, do Ano-Novo até a Epifania. Ao lado dos cantos ritualísticos do calendário, como esses do ciclo natalino, havia aqueles dedicados aos ritos domésticos como o nascimento, o casamento, a vida familiar e a coletiva.

Se os cantos de função ritualística entraram em desuso, o mesmo não aconteceu com os cantos líricos, satíricos, narrativos, que exerceram a função

<sup>3</sup> Segundo depoimento de José Panozzo, da localidade do Borgo Forte, município de Antônio Prado, até a década de 1950 ainda se cumpria o rito *dela stela* que consistia no seguinte: um grupo de 30 a 40 pessoas, entre homens e moços, do início da noite até o amanhecer, percorria o caminho, de um extremo ao outro de uma dada Linha, cantando, de casa em casa, cantos natalinos. Um dos cantores, à frente do grupo, levava um longo bastão em cuja extremidade havia uma estrela de papel de diferentes cores e, dentro dela, uma lanterna acesa. Por um dispositivo engenhoso, movido por uma manivela, a estrela girava, lançando raios coloridos. Hoje os cantores já não anunciam, de casa em casa, a chegada da *nova stela*. Eventualmente cantam os mesmos cantos na capela, durante a missa do Natal.

de cantos de agregação social. São cantos de conteúdo e estrutura diversos, cantados nos *filós*, na *sagra*, nas reuniões familiares ou sociais e na bodega. Isso vale dizer que não há um repertório específico para cada ocasião.

Por outro lado, aqui foram inventadas muitas vezes, letras novas para melodias antigas, seguindo-se um processo comum no cancioneiro popular. Fatos da vida quotidiana, como a fundação de uma cooperativa ou uma grande seca, deram motivo ao surgimento de canções novas. Também a melodia sofreu mudanças: assumiu novas formas, adaptou-se e mudou o andamento.

Aliás, outra particularidade do canto popular na RCI diz respeito à sua execução. Na maioria absoluta, a execução é coral, fato que justifica a existência de um grande número de coros espontâneos, sobretudo nas áreas rurais. A organização desses coros se faz, geralmente, por proximidade geográfica, e, na sua identificação, tomam o nome da capela, da linha ou do lugarejo a que pertencem. Essa, porém, não é a única forma de organização. Há os coros familiares (que tomam o nome da família dos cantores: Família Onzi, Família Antônio Fabro, Coro Virginio Panozzo), os formados por grupos de amigos e ainda os que se organizam ao sabor das circunstâncias. A forma mais frequente de organização, entretanto, é o de *coro da capela*. Esses coros são formados por pessoas, de ambos os sexos, de diferentes faixas etárias, habitantes de uma mesma localidade que se reúnem para cantar na missa do domingo. Do repertório desses grupos fazem parte não só os cantos sacros, mas e sobretudo, as velhas canções trazidas da Itália, ou aqui compostas e que são transmitidas de geração em geração.

### **Registro, organização e digitalização do acervo Cancioneiro Popular da Imigração Italiana**

Diversos registros foram feitos dos cantos populares da imigração italiana no Sul do Brasil.<sup>4</sup> Essas publicações têm a preocupação de estabelecer uma versão mais ou menos padronizada das manifestações colhidas.

O Projeto Ecirs busca, dentro de sua perspectiva de trabalho, documentar todas as variantes significativas, tanto da letra como da música, conservando-as em sua forma primitiva. O confronto dessas variantes permite melhor se aquilatar o que foi o processo de aculturação local neste como em outros segmentos da cultura.

Para tanto, foi realizado um levantamento das regiões da serra gaúcha que continham grupos ou indivíduos que ainda mantinham o hábito de cantar, que se lembravam das músicas que seus *nonos* ou seus pais haviam ensinado.

Posteriormente, se procedeu com a gravação dessas músicas em fita cassete, o que resultou em um acervo de mais de 500 canções. Com o intuito de registro e publicação do acervo, todas as canções gravadas foram transcritas. O texto destas foi escrito em dialeto, e posteriormente traduzido para o português. As músicas foram passadas para partitura, em sua forma manuscrita.

Em 1984, o Ecirs editou o primeiro disco da série “*Mèrica, Mèrica* – cantos populares da imigração italiana”, ilustrando os primeiros resultados de

<sup>4</sup> Veja-se: CORRADIN, Giuseppe et al. *E cantavam...*, 1972; ROMAN, Ernesto N. et al. *Canti taliani*, 1980; BATTISTEL, A. I.; COSTA, Rovilio *Assim vivem os italianos: religião, música, trabalho e lazer*. 1983

pesquisa na região. O volume II de *Mèrica, Mèrica* foi resultado de pesquisa realizada no município de Antônio Prado, também em áreas rurais, nos anos de 1985 e 1986; e seu 3º volume, contém uma seleção de canções recolhidas nos municípios de Carlos Barbosa, Bento Gonçalves e Caxias do Sul, respectivamente nos anos de 1985, 1986 e 1987.

A pesquisa realizada para a produção desses três discos possibilitou a identificação de significativas mudanças no modo de execução dos cantos, refletindo uma certa modernização em relação à forma tradicional de cantar entre os descendentes de italianos. Isto é, em alguns grupos, o canto é acompanhado por instrumentos musicais, gaita ou violão, e o ritmo é mais ágil, mais próximo aos modos musicais *modernos* de execução.

Atualmente está sendo realizada a catalogação e digitalização dessas canções, tanto das partituras manuscritas quanto do áudio coletado, com o objetivo de posterior divulgação do acervo através da publicação de um livro com as partituras editadas e textualmente contextualizadas.

Todas as partituras manuscritas foram reescritas através de um software específico para edição das mesmas, onde se teve a preocupação em adicionar à melodia, a letra da canção em dialeto. Para a publicação, disponibilizaremos não só o texto em dialeto como também em português, acompanhado de uma leitura crítica sobre as modificações das canções ocorridas na RCI, baseada em estudos já existentes sobre os cantos de imigrantes italianos em outras regiões.

Também está sendo realizada a digitalização das partituras manuscritas, através de um aparelho scanner, para que futuros pesquisadores possam acessar a imagem do manuscrito original, porém protegendo-o de danificações causadas pelo clima e pelo manuseio, e podendo-se assim obter o registro completo das etapas de organização do acervo.

Um dos principais processos do referido projeto é a conversão do formato áudio analógico, contido nas fitas magnéticas, para formato digital WAVE e MP3, através de um software específico para gravação e mixagem de áudio, com o objetivo de proteger e conservar o teor das fitas, visto que o tempo e as mudanças climáticas acabam por danificar, muitas vezes por completo, o conteúdo deste tipo de suporte.

Outra finalidade desse trabalho foi a construção e implementação de um Banco de Dados, onde o acervo pode ser pesquisado no formato digital, conservando a documentação original, e onde são encontradas todas as referências sobre o acervo devidamente organizadas e catalogadas. Esse banco de dados já se encontra publicado em página web, no endereço : [http://www.ucs.br/ucs/institutos/memoria\\_historica\\_cultural/ecirs/acervo](http://www.ucs.br/ucs/institutos/memoria_historica_cultural/ecirs/acervo), onde estão disponibilizadas partituras digitais em formato PDF, imagens das partituras manuscritas, partituras em formato midi e áudio das canções em formato MP3, assim como textos e imagens explicativos sobre as pesquisas realizadas pelo ECIRS. O índice está organizado da seguinte forma: Título, Intérprete, Região, Classificação e Unidade Documental, conforme exemplo abaixo:

Título	Intérprete	Região	Classificação	Unidade Documental
Angiolina bela Angiolina	Travessão Alfredo Chaves	???	Lírica	
Banbinêlo de amor	IRMÃOS DALCIN	Carlos Barbosa	Lírica	
Barcherôlo	IRMÃOS DALCIN	Carlos Barbosa	Narrativa	
Bel prá di erva	LINHA CÂNDIDA DO 30	Antônio Prado	Lírica	
Beléssa di Maria	VIRGILIO PANOSSO	Antônio Prado	Religiosa	
Beléssa di Maria	VIRGILIO PANOSSO	Antônio Prado	Religiosa	
Benedeta la mia marna	VIRGILIO PANOSSO	Antônio Prado	Religiosa	
Bernardo bel Bernardo	VIRGILIO PANOSSO	Antônio Prado	Narrativa	

Todos esses itens são imprescindíveis para a compreensão do processo de aculturação dos imigrantes italianos. A informação sobre a região onde foi coletada a canção, assim como sobre seu intérprete, mostra as possíveis diferenças de interpretação entre as regiões e as prováveis alterações nas letras e melodias. Na parte da classificação são encontradas as referências sobre o gênero das canções, assim como explicações sobre o que caracteriza cada um destes gêneros, como a narrativa, os cantos líricos, as cômicas, dentre outras.

Na unidade documental, estão disponibilizados os links que abrem os arquivos em formato JPG (imagem da partitura manuscrita), PDF (partitura editada), MIDI e MP3. Também fazem parte do BD informações sobre o levantamento das canções nas regiões de imigração italiana, sobre o processo de organização do acervo, assim como sobre a equipe do projeto e colaboradores.

### O caso de Antônio Prado

Em Antônio Prado, supõe-se que também por circunstâncias históricas – o relativo isolamento com relação às demais colônias italianas devido à falta, por mais de 80 anos, de ponte sobre o rio das Antas, e sobretudo o tardio processo de eletrificação rural, iniciada apenas no ano de 1960, entre outros – conservou-se um número expressivo de cantos que não foram encontrados, até o momento, em outras áreas da pesquisa.

Apesar da peculiaridade e importância dessas canções, algumas não foram divulgadas em disco, como o exemplo da canção narrativa<sup>5</sup> *Dona Lombarda*, que contém 15 minutos de execução.

Além de preciosas raridades, é interessante observar a diversidade de execução dos dez grupos de Antônio Prado que participaram do registro. Pelas diferenças de execução, pode-se perceber formas tradicionais e formas mais recentes de cantar. Uma forma tradicional, por exemplo, é a presença de um guia do grupo coral, ou puxador do canto. Ele é chamado de *il primo*: é a

<sup>5</sup> Segundo Roberto Leydi, canções narrativas são aquelas que contam uma história, frequentemente com começo, meio e fim, são longas e *ricas em particularidades*.

voz que inicia o canto em todas as estrofes. O papel do guia é o de dar o tom e, às vezes, realizar certas modulações que nem sempre são acompanhadas pelas demais vozes. Chama-se atenção também para a ausência de acompanhamento instrumental, como característica de um modo mais antigo de cantar.

Outro aspecto observado é o da presença de dissonâncias em algumas execuções, em especial aquelas que parecem empolgar mais os cantores. Essas dissonâncias devem-se a uma menor disciplina, que a ausência de um regente permite.

Em Antônio Prado, foi registrada também uma canção *cimbra*, publicada no disco *Mèrica, Mèrica II*. Ela é uma pequena peça *arqueológica*, que nos chega através da voz, um pouco trêmula, de um dos últimos falantes do dialeto cimbro. Ela documenta a presença, em Antônio Prado, de um grupo minoritário de imigrantes dos Alpes vênéticos, chamados *cimbros*, cuja língua era um dialeto alemão arcaico. Por muito tempo acreditou-se que os *cimbros* fossem remanescentes de um povo bárbaro da Germânia, que, em suas tentativas de se estabelecer no Sul da Europa, foram praticamente dizimados pelo Exército romano no ano 101 a.C. Entretanto, já no século passado, se confirmava a hipótese de que os assim chamados *cimbros* eram, na verdade, descendentes de imigrantes alemães, que, no século XIII da era cristã formaram comunidades alpinas nos domínios dos bispos de Trento, Vicenza e Verona.

Com a imigração italiana para o Nordeste do Rio Grande do Sul, várias famílias *cimbras* estabeleceram-se em Antônio Prado, formando uma comunidade coesa e linguisticamente uniforme. Passados 100 anos, seus descendentes falam o português, e a *koiné*<sup>6</sup>. O canto popular da imigração italiana se traduz como uma das expressões coletivas de maior significado dentre as tradições orais do povo da Serra gaúcha, pois reforça, como prática coletiva, um dos traços de identidade dos descendentes daqueles imigrantes.

O projeto *O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana* se justifica pela urgência e necessidade de conservação da memória cultural do Rio Grande do Sul, principalmente no que se refere à estudos musicológicos e etnomusicológicos. Embora no Brasil as iniciativas na área de preservação do patrimônio imaterial ainda sejam recentes, cada vez mais projetos neste sentido vem sendo desenvolvidos pelos governos, argumentados e justificados principalmente pela diversidade de culturas desenvolvidas no país, culturas estas que não só fazem parte da história das regiões, como também são formadoras de identidade.

---

<sup>6</sup> Termo utilizado pelos dialetólogos Vitalina Maria Frosi e Ciro Mioranza para designar a fala comum na RCI.

## REFERÊNCIAS

SABBATINI, Mário. *La Regione di Colonizzazione Italiana in Rio Grande do Sul: gli insediamenti nelle aree rurali*. Firenze: Consiglio Nazionale Delle Ricerche (CRAL), 1975.

CORRADIN, Giuseppe et al. *E cantavam....* Porto Alegre, Cibai Imigrações, 1972.

ROMAN, Ernesto N. et al. *Canti taliani*. Caxias do Sul, EDUCS, 1980.

BATTISTEL, A. I.; COSTA, Rovilio. *Assim vivem os italianos: religião, música, trabalho e lazer*. Caxias do Sul, EDUCS, 1983.

LEYDI, Roberto. *I Canti popolari italiani*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1978.

MIORANZA, Ciro. Os *Cimbros* de Antônio Prado (dialeto alemão falado por imigrantes italianos) In: *Imigração italiana: estudos*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes. Caxias do Sul: EducS, 1979. p. 247. (Anais do I e do II Fórum de estudos ítalo-brasileiros).

FROSI, Vitalina Maria; MIORANZA, Ciro. Imigração italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Movimentos. Caxias do Sul: EducS, 1975. p. 70

# O MUSEU E AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM PROJETO DE AÇÃO AFIRMATIVA

Zita Rosane Possamai

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brasil

## Resumo

Essa comunicação objetiva relatar a experiência do Projeto Conexões de Saberes em sua interface com o Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre, Sul do Brasil. Conexões de Saberes teve origem em uma iniciativa do Observatório de Favelas junto ao Ministério da Educação e visa a permanência com qualidade dos estudantes de origem popular nas universidades públicas. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul participa do projeto, desde 2005, abrangendo aproximadamente 100 bolsistas ao ano. Conexões de Saberes é um projeto de ação afirmativa, cujo maior objetivo é propiciar a troca de saberes entre as comunidades e os acadêmicos. No ano de 2009, oito estudantes da universidade tiveram a experiência de desenvolver suas atividades no âmbito do Conexões de Saberes no Território Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro. Os estudantes em conjunto com a coordenadora do território e com a coordenação do Museu conceberam, planejaram e desenvolveram quatro oficinas educativas oferecidas aos alunos das escolas da rede de ensino do bairro. A partir das oficinas foram trabalhadas temáticas como memória, história, imagem, patrimônio, leitura e escrita, teatro de bonecos e educação ambiental. Através das oficinas as crianças puderam trocar com os acadêmicos, valorizando sua cultura local e refletindo sobre problemas que enfrentam no bairro. A experiência permite refletir sobre a responsabilidade do museu frente as mudanças sociais. Nesse caso específico, permitiu a mediação entre universitários de origem popular e as comunidades periféricas de uma grande cidade, contribuindo para a reflexão sobre a realidade local e para a valorização das memórias e dos patrimônios do grupo social envolvido.

**Palavras-chaves:** Museu comunitário. Memória. Patrimônio. Ações afirmativas.

## EL MUSEO Y LAS TRASFORMACIONES SOCIALES CONSIDERACIONES SOBRE UN PROYECTO DE ACCIÓN

### Resumen

Esta comunicación tiene por objeto relatar la experiencia del proyecto de *Conexiones de Saberes* en su interfase con el *Museo Comunitario de Lomba do Pinheiro*, en Porto Alegre, al sur de Brasil. Dicho proyecto tiene su origen en una iniciativa del *Observatorio de las Favelas* conjuntamente con el Ministerio de Educación, que apunta a la calidad en los estudiantes de origen popular de las universidades públicas. Desde 2005, la *Universidad Federal de Rio Grande do Sul* participa del mismo, que comprende aproximadamente cien becados por año. *Conexiones de Saberes* es un proyecto de acción afirmativa, cuyo principal objetivo es propiciar el intercambio de conocimientos entre las comunidades y los académicos. En el año 2009, ocho estudiantes de la Universidad realizaron una experiencia que desarrolló sus actividades



desde el ámbito de las *Conexiones de Saberes* en el territorio del *Museo Comunitario de Lomba do Pinheiro*. Los mismos, junto a una coordinadora territorial y con la coordinación del Museo concibieron, planearon y desarrollaron cuatro aulas educativas que abrieron a los alumnos de las escuelas de la red de enseñanza del barrio. A partir de allí se trabajaron temáticas tales como memoria, historia, imagen, patrimonio, lectura y escritura, teatro de títeres y educación ambiental. En las aulas, los niños pudieron realizar intercambios con los académicos, valorizando su cultura local y reflexionando acerca de los problemas que enfrentan. La experiencia invita a reflexionar sobre la responsabilidad del museo frente a los cambios sociales. En este caso específico, permitió la mediación entre un grupo de universitarios de origen popular y las comunidades de la periferia de una gran ciudad, contribuyendo a profundizar la reflexión sobre la realidad local y a valorizar las memorias y los patrimonios del grupo social involucrado.

**Palabras clave:** Museo comunitario. Memoria. Patrimonio. Acciones afirmativas.

## THE MUSEUM AND THE SOCIAL TRANSFORMATIONS CONSIDERATIONS ON AN ACTION PROJECT

### Abstract

The objective of this communication is to retell the experience of the project called *Connections of Knowledge* in its interface with the *Community Museum of Lomba do Pinheiro*, in Porto Alegre, South of Brazil. The origin of this project is an initiative of the *Observatory of the Favelas*, together with the Ministry of Education, which aims at the quality of the students of a popular origin in public universities. Since 2005, the *Federal University of Rio Grande do Sul* takes part in the project, which includes approximately one hundred scholarship holders per year. The *Connections of Knowledge* is an assertive action project whose main goal is to foster the knowledge exchange between the communities and the teachers. In 2009, eight students of the University participated in an experience which carried out its activities within the scope of the *Connections of Knowledge* project in the *Community Museum of Lomba do Pinheiro*. The students, together with a field coordinator and the coordination of the Museum conceived, planned and developed four classrooms open to students of the schools within the teaching network of the neighborhood. Thereafter, they dealt with topics such as memory, history, image, heritage, reading and writing, puppet shows and environmental education. In the classrooms, the children could perform exchanges with the teachers, thus enhancing the value of their local culture and reflecting upon the problems they face. This experience invites us to reflect upon the responsibility of the museum regarding social changes. In this particular case, it enabled the mediation between university students of a popular origin and communities from the outskirts of a large city, therefore contributing to a deeper reflection upon a local reality and to the valorization of memories and heritage of the social group involved.

**Key words:** Community museum. Memory. Heritage. Affirmative actions.

## O MUSEU E AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM PROJETO DE AÇÃO AFIRMATIVA

Zita Rosane Possamai

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brasil

Esse texto objetiva relatar a experiência de uma proposta de ação afirmativa desenvolvida no Brasil no âmbito das universidades públicas e sua interface com um museu comunitário, buscando tecer algumas considerações sobre o direito à educação e à memória.

A educação brasileira historicamente configurou-se como circunscrita a grupos restritos da sociedade. Embora a escolarização ao longo dos séculos abarque um número cada vez mais expressivo da população, não se pode afirmar o mesmo em relação à educação de nível médio e de nível superior, ainda restritas a parcelas dos brasileiros. Da mesma forma, o acesso ao ensino superior esteve historicamente restrito a uma elite econômica e social. A incapacidade de acolhida pelas universidades existentes dos estudantes que buscavam formação superior deu origem ao vestibular. Inicialmente este caracterizava-se como um exame de aferição de conhecimentos ao final da formação de nível médio. Com a aumento das vagas excedentes nas universidades, o vestibular vai tomando as características de exame de seleção de ingresso na universidade.

O exame vestibular, nessa perspectiva, foi-se configurando a partir de critério meritocrático, no qual os “melhores” tem acesso à formação superior em detrimento de uma grande maioria da população alijada da universidade. Tal processo seletivo, por seu turno, deu origem a uma indústria de cursos preparatórios privados. Dessa forma, teoricamente, o acesso principalmente às formações tradicionais no ensino superior público continuaram restritas aos grupos sociais com condições econômicas de realizar a pré-formação e passar no vestibular. Por esse expediente, a grande maioria populacional de pobres e negros estiveram afastados do ensino superior público. (TETTAMANZY, 2008).

O acesso ao ensino superior configura-se em um dos grandes temas de discussão da educação brasileira, envolvendo a adoção de políticas públicas como o PROUNI<sup>1</sup> e o REUNE<sup>2</sup>. No entanto, também toma lugar no debate a problemática da permanência no ensino superior público, um desafio para aqueles estudantes oriundos das camadas menos favorecidas e que sempre necessitaram exercer algum tipo de trabalho remunerado. A grade de horários diurna e a oferta de disciplinas ao longo de vários turnos impede os estudantes trabalhadores do emprego formal. Sem atividade remunerada, o estudante não tem condições de arcar com as despesas oriundas dos seus estudos (compra de livros e materiais, transporte) e da sua própria sobrevivência (moradia, alimentação, saúde, etc.).

<sup>1</sup> O PROUNI consiste na aquisição pela União de vagas no ensino privado superior, destinadas a estudante de baixa renda.

<sup>2</sup> O REUNE consiste no incentivo dado pela União à criação de cursos, inclusive noturnos, e vagas no ensino superior público.

Paralelamente, há pelo menos uma década, vem-se discutindo no Brasil políticas de ação afirmativa (MARCHIORI NETO; KROTH, 2006). Ação afirmativa questiona o alcance da igualdade de todos, prevista na Constituição e no Direito de modo mais amplo, apontando para as diferenças de gênero, cor, idade, origem nacional e compleição física. No caso do direito à educação, implica pensar que, embora seu acesso seja assegurado juridicamente, não é o que se verifica nos dados empíricos. No caso da educação superior, é notório a limitação ao acesso gerada pelo vestibular, desafio que o país vem enfrentando em debates entre os educadores e agentes políticos.

Partindo do pressuposto da igualdade na diferença ou do tratamento desigual para os desiguais, uma política de ação afirmativa vê como necessárias medidas compensatórias que possibilitem o acesso à educação direcionadas para determinados grupos sociais, considerados aliados desse direito historicamente. Em relação ao acesso ao ensino superior público, esta política configurou-se na adoção por várias universidades brasileiras do sistema de ingresso por cotas sociais e raciais. Nesse sistema, um percentual das vagas destinadas ao ingresso é reservado a grupos sócio-econômicos, oriundos do ensino público, negros ou indígenas, em conformidade com as especificidades culturais das diversas regiões brasileiras.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul adotou o sistema de cotas no ano de 2007 por grande pressão social. Por esse expediente, o percentual de 30% das vagas destinadas ao ingresso são reservadas para candidatos oriundos da escola pública; sendo que deste percentual, no mínimo 50% das vagas são reservadas a candidatos autodeclarados negros. Um número de 10 vagas tem sido destinada a estudantes indígenas.

Se a permanência no ensino público era um desafio para os estudantes sócio-economicamente desfavorecidos, o sistema de cotas vem impondo às universidades brasileiras refletir sobre essa questão de forma mais efetiva, tendo em vista o maior contingente de estudantes nessas condições no ambiente acadêmico. Ampliação da moradia estudantil, alimentação subsidiada, assistência médica, odontológica e psicológica gratuita, bolsas de estudos, auxílio-transporte são alguns dos benefícios estudados e implementados no sentido de assegurar a permanência com qualidade dos estudantes na universidade pública.

É nesse escopo que se insere o *Projeto Conexões de Saberes: diálogos entre o saber acadêmico e o saber popular*. A ideia teve origem em uma iniciativa da Organização Não-Governamental Observatório de Favelas junto ao Governo Federal, visando a permanência com qualidade dos estudantes de origem popular nas universidades públicas. Distribuídas por todo o território nacional, aproximadamente trinta universidades participam do projeto, subvencionado pelo Ministério da Educação. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul participa do projeto, desde 2005, abrangendo aproximadamente 100 bolsistas ao ano. Os estudantes são selecionados através de um edital, onde são explicitados alguns dos critérios para concessão das bolsas: carência sócio-econômica; ser primeiro membro da família a cursar nível superior; ser negro; ser indígena; ter estudado em escola pública; residir na periferia.

Ingressando no Conexões de Saberes, os estudantes passam a receber uma formação geral sobre direitos humanos, educação ambiental,

cidadania, além de formações direcionadas ao seus estudos, tais como elaboração de textos e projetos, apresentações multi-mídia, elaboração de vídeos; educação corporal.

O Projeto Conexões de Saberes na UFRGS em suas primeiras edições caracterizou-se como um vetor de fomento ao debate sobre o acesso e a permanência na universidade pública brasileira. Foi também um dos grandes mobilizadores da luta política pela aprovação do sistema de cotas pelo Conselho Universitário. Tal situação merece ser considerada, pois, o Conexões acabou por reunir e organizar os estudantes pobres e negros da universidade, justamente os representantes da sociedade com maior necessidade da adoção da reserva de vagas.

Por outro lado, o Conexões de Saberes caracterizou-se como espaço entre iguais, onde os estudantes pobres e/ou negros puderam compartilhar e narrar identidades e diferenças. Funcionou como acolhimento para esses estudantes provenientes da periferia e com situação econômica e cultural distinta da grande maioria dos universitários. Perdidos e isolados em ambiente socialmente inóspito, os estudantes “sentiram-se em casa” no Conexões, conforme seus relatos (WEBER, 2006).

Conexões de Saberes tem como objetivo propiciar a troca de saberes entre as comunidades e os acadêmicos. Nessa perspectiva, os alunos são orientados no âmbito de ações específicas a serem realizadas nos bairros periféricos da cidade de Porto Alegre, onde se localiza a universidade, e na sua região metropolitana. O projeto, dessa forma, tenta romper com as investigações acadêmicas tradicionais – nas quais o professor/orientador desenvolve o seu projeto de pesquisa com seus alunos bolsistas – inserindo o diálogo entre o saber produzido na universidade e os saberes das comunidades periféricas.

Desde a implantação do projeto na UFRGS foram inúmeras as iniciativas levadas a efeito, a partir de temáticas denominadas por “Territórios”, cuja coordenação estava sob responsabilidade dos docentes de diversas áreas da universidade. Organização e implementação de um cursinho pré-vestibular popular no Bairro Restinga, um dos maiores bairros de Porto Alegre, com predominância de população pobre e negra e com déficit em escolas de ensino médio; organização de oficinas na Organização Não-Governamental Afrosul, que direciona suas atividades às populações carentes de origem afro-descendente; pesquisas em programas de profissionalização de jovens carentes; divulgação do sistema de ingresso mediante cotas nas escolas públicas de Porto Alegre e região metropolitana; organização de oficinas pedagógicas nas escolas nos finais de semana, afim de manter esses espaços abertos a sua comunidade de entorno, foram algumas das ações realizadas nesses anos de implementação do projeto na universidade.

No ano de 2009, oito estudantes da universidade tiveram a experiência de desenvolver suas atividades no âmbito do Projeto Conexões de Saberes no Território Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro. Esses estudantes eram provenientes de diversos cursos de formação: História, Letras, Teatro, Agronomia, Biologia, Biblioteconomia, Educação Física. Essa diversidade de formações proporcionou uma variada gama de possibilidades de inserção no contexto do museu e do bairro onde localiza-se. Os estudantes – todos provenientes de camadas populares e ex-estudantes de escolas públicas – eram oriundos de bairros localizados na periferia da cidade, tais como Vila

Bom Jesus, Rubem Berta, Sarandi. Um desses estudantes morava na Lomba do Pinheiro ou nas suas proximidades. Um dos estudantes vinha do interior do estado do Rio Grande do Sul. Três deles eram negros.

A iniciativa de desenvolver atividades com o museu partiu da Universidade, tendo sido recebida, inicialmente, com certa desconfiança por parte dos coordenadores da Organização Não-Governamental Instituto de Pesquisa em Arte Educação Popular – IPDAE, mantenedora da instituição. Essa relativa resistência pode ser considerada plenamente justificada e permite refletir sobre a relação tradicional estabelecida entre o saber acadêmico e as populações periféricas, quase sempre tomadas como objetos de investigações, sem receberem retornos para sua sobrevivência ou desenvolvimento. Por outro lado, os coordenadores do Museu Comunitário de forma cuidadosa evitavam criar ofertas culturais às populações abarcadas pela instituição sem a garantia de continuidade ao longo do tempo. A partir dessas considerações, o grupo que representava a universidade necessitava romper barreiras pré-estabelecidas e conquistar a confiança dos coordenadores do Museu. O diálogo iniciava-se.

O Bairro Lomba do Pinheiro localiza-se na Zona Leste da cidade de Porto Alegre, tendo uma população flutuante de aproximadamente 80 mil pessoas. Semelhante a outras áreas de Porto Alegre, o bairro apresenta problemas urbanísticos e ambientais decorrentes da ocupação desordenada. Extensas áreas verdes convivem com vilas irregulares com problemas de saneamento básico, instalações elétricas precárias, falta de segurança, violência, tráfico de drogas.

Deixados à margem por políticas públicas, os moradores do bairro Lomba do Pinheiro desde cedo aprenderam a se organizar de forma associativa e cooperativa, a fim de enfrentar as necessidades urbanísticas do local, como falta de água, falta de energia elétrica, calçamento, carência de escolas e postos de saúde. Dessa forma, o bairro apresenta uma população com elevado nível de organização política em diversas associações comunitárias (PORTO ALEGRE, 2000).

O Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro é uma relevante presença no bairro e tem por objetivos valorizar as memórias, as vivências, o patrimônio cultural e ambiental dos seus moradores. Sua origem está relacionada à doação da edificação onde funcionava um armazém de estrada, construído no século XIX, por seu proprietário à comunidade do bairro. Essa doação foi realizada ao IPDAE que instalou nos seus espaços o Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro e Memorial da Família Remião, antiga proprietária do estabelecimento e que apresenta uma relação histórica com a formação do bairro. O museu ainda abriga uma biblioteca que oferece acesso à leitura, uma das diretrizes de atuação do IPDAE, além da formação musical continuada através de sua orquestra infanto-juvenil.

A inserção do grupo de estudantes no bairro deu-se a partir da metodologia da observação participante. Acompanhados da coordenação do Território e, especialmente, da coordenação do Museu foram feitas diversas visitas a espaços, vilas e associações da localidade. O contato com uma experiência considerada diferente ou semelhante as suas experiências de origem provocaram estranhamentos e reconhecimentos por parte dos membros do grupo. Juntamente com as visitas foram realizados contatos com lideranças de associações comunitárias, onde o grupo pode ter contato com

as narrativas de memória dos moradores em relação à formação do bairro e sua cultura.

Durante um ano esses estudantes passaram a realizar suas atividades no Museu, para onde se dirigiam uma vez por semana. Convivendo diretamente com o público do museu e inserindo-se na dinâmica da população local, os estudantes foram conhecendo hábitos, práticas e representações. Participavam do atendimento na biblioteca, da recepção e acompanhamento de grupos escolares, dos projetos educativos e culturais em desenvolvimento pelo museu, da divulgação do museu nas escolas do bairro, da montagem de exposições. A partir dessa convivência com o museu e com a população do bairro puderam construir percepções e experiências baseadas na troca e no diálogo.

Além de sua inserção no Museu e no bairro, o grupo reunia-se semanalmente na universidade para compartilhar de formação teórico-metodológica e discutir sua presença no território. Através da leitura, do estudo e de seminários foram abordadas as temáticas da memória, do patrimônio, da nova museologia, dos museus comunitários, da educação para o patrimônio. Os arcabouços teóricos eram constantemente cotejados com a experiência vivenciada pelo grupo. Concomitantemente, foram concebidas as ações pedagógicas a serem desenvolvidas no museu. Esse planejamento foi construído a partir da troca entre a academia e o saber local, uma vez que os estudantes discutiam na universidade, com a coordenação do território, entre eles e com a coordenação do museu as temáticas, as estratégias pedagógicas, o público alvo, os objetivos. Nesse sentido, as ações propostas foram concebidas nesse diálogo, rompendo com ações culturais concebidas fora das comunidades e implantadas de forma unilateral, sem a participação desses grupos na concepção.

A partir desse planejamento compartilhado entre a academia e o museu, os bolsistas conceberam e realizaram oficinas pedagógicas, oferecidas aos alunos de escolas das imediações. Nessas oficinas foram tratados temas como memória, patrimônio, história local, numa perspectiva de abordagem da educação para o patrimônio que privilegia o patrimônio ambiental e cultural como foco de trabalho. Cada dupla de bolsistas ofereceu uma oficina, atendendo a objetivos específicos. As oficinas foram as seguintes:

1) **Oficina Da imagem as Letras** objetivou trabalhar as memórias da Lomba do Pinheiro, a partir da relação entre imagem fotográfica e escrita; os oficinas revisitaram seu bairro exercitando um olhar de estranhamento em relação ao seu cotidiano.

2) **Oficina de Fantoques** buscou criar uma interação entre as lideranças do bairro e as crianças, a partir de estratégias como conversas, escritas de memórias, criação de bonecos, construção de narrativas com os fantoches e visitas a lugares do bairro.

3) **Oficina de Criação do Fanzine Lombazine** foi voltado à leitura e à escrita através das lendas, contos e estórias que são narradas ao longo do tempo em diversos locais, relacionando diversas culturas do mundo, o Brasil, o Rio Grande do Sul e a comunidade da Lomba do Pinheiro. A contação das lendas constitui-se em momento para discutir os problemas da comunidade, mostrar os valores que cada pessoa possui, conhecer o pensamento dessas crianças e valorizar a ideia de tornar melhor o lugar onde vivem. A construção do fanzine foi a oportunidade que as crianças tiveram para expressar por meio de desenhos, recortes, textos etc. a compreensão que tinham a respeito das

lendas da sua comunidade e a relação destas com as outras lendas estudadas.

4) **Semeadores da Conservação** abordou a questão ambiental, tentando criar uma consciência ecológica nas gerações futuras para que preservem as áreas verdes ainda existentes no bairro, através da construção de jardins e hortas, de espiral de ervas medicinais, de viveiro de mudas; ainda ensinou a realização de compostagem e a reciclagem de lixo.

A experiência permitiu refletir sobre a responsabilidade do museu frente as mudanças sociais. Nesse caso específico, permitiu a mediação entre universitários de origem popular e as comunidades periféricas de uma grande cidade, contribuindo para a reflexão sobre a cultura, as memórias e os patrimônios do grupo social envolvido.

Nesse encontro, pode-se dizer que memórias, patrimônios e museu foram construídos como processo de compartilhamento entre os acadêmicos e os moradores da Lomba do Pinheiro. Não se buscava de forma alguma considerar memória, patrimônio e museu como ideias pré-concebidas por um saber consolidado e que detém o poder sobre a definição desses conceitos (FOUCAULT, 1987, 2007). Enunciados externamente, pouco ou nada dizem aos moradores da Lomba esses termos. No entanto, quando narradas suas memórias dão sentido ao local em que vivem, às relações entre si, às práticas cotidianas e às relações com o bairro.

O Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro, por outro lado, diferencia-se sobremaneira de um museu tradicional, caracterizando-se como um processo (VARINE, 1995, 2000, 2002), no qual os moradores do bairro são os agentes principais de sua operacionalização. Esse aspecto permite refletir sobre a relação entre o saber acadêmico e os museus ditos comunitários. Nessa experiência, os universitários constituíram-se como mediadores desse diálogo, uma vez que tinham origem sócio-econômica semelhante aos moradores do bairro. No entanto, os reconhecimentos caminharam ao lado dos estranhamentos em relação a hábitos, práticas, modos de viver e de pensar peculiares daquele lugar e que constitui sua cultura própria.

O contato com esses grupos populares permitiu refletir sobre as redes de interação que respondem a demandas locais e urgentes colocadas por necessidades do cotidiano. Essas redes, por seu turno, realizam movimentos de distanciamento e aproximação em relação a uma perspectiva global de cidade (CANCLINI, 1999). Ora, o bairro Lomba do Pinheiro configura-se como uma cidade dentro da cidade maior, Porto Alegre, e suas lideranças fazem questão de ressaltar suas peculiaridades, especialmente em relação a uma cultura política de autonomia frente ao poder político institucionalizado em grupos partidários ou no Estado. Ora, os moradores esforçam-se por participar de instâncias políticas institucionalizadas pelo poder público, como o Orçamento Participativo<sup>3</sup> ou o projeto Pontos de Memória<sup>4</sup>, na busca por viabilizar suas necessidades.

<sup>3</sup> Orçamento Participativo é um fórum de discussão da população, implantando em Porto Alegre desde 1989, sobre os investimentos a serem feitos pelo poder público na cidade.

<sup>4</sup> Pontos de Memória é um Programa do Governo Federal que visa incentivar a criação de museus comunitários em bairros periféricos das grandes cidades brasileiras.

Nesse sentido, é importante verificar que os moradores preocupam-se com suas necessidades de sobrevivência física, manifestos nos serviços urbanos (saneamento, abastecimento de água potável e energia elétrica, regularização fundiária, etc), mas também com a construção de suas memórias e a valorização de sua cultura. O direito à memória é exercido, nesse sentido, através das diversas ações propostas pelo Museu comunitário no sentido da formação dos moradores por meio das ações educativas para a valorização de suas trajetórias de vida, da memória do bairro, da família, da sua cultura.

No entanto, a atuação do Museu Comunitário e sua mantenedora não se dá no sentido de uma valorização que ensimesma os moradores na sua cultura. O acesso à leitura e à formação musical erudita apontam para a perspectiva da formação universal, direito de todos. A saída dos moradores do bairro para visitar e conhecer outros espaços da cidade, como a Universidade, permite-lhes o contato com lugares estranhos, ampliando seus horizontes de expectativas.

O aprendizado advindo da troca de saberes entre os universitários e os moradores do bairro foi o principal resultado do projeto. Os bolsistas experienciaram no seu fazer esse diálogo entre o saber popular e o saber acadêmico. Através das oficinas, crianças e adultos puderam compartilhar saberes com os acadêmicos, conhecendo seus patrimônios, valorizando sua própria cultura e refletindo sobre problemas que enfrentam no bairro.

Essa vivência reforçou o caráter social da universidade pública, que extrapola seus muros, indo ao encontro das populações menos favorecidas, contribuindo para a melhoria da qualidade de vida e a auto-estima dos moradores do bairro Lomba do Pinheiro. Finalmente, a experiência mostra a riqueza que pode ser advinda do diálogo entre a universidade e os museus, especialmente, se essa troca for construída em cooperação entre ambas as partes.

## REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Unversitária, 1987.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2007.

MARCHIORI NETO, Daniel Lena; KROTH, Vanessa Wendt. A ação afirmativa no Brasil. *Sociais e Humanas*, v. 19, n. 1, jan./jun. 2006, p. 91-102.

PORTO ALEGRE, Prefeitura Municipal da Cultura. *Lomba do Pinheiro*. Porto Alegre: UEL, 2000.



TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato et al. (Org.). *Por uma política de ações afirmativas: problematizações do Programa conexões de Sabres/UFRGS*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

WEBER, Alexander et al. *Caminhadas de universitários de origem popular*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

VARINE, Hugues de. A respeito da mesa-redonda de Santiago. IN: ARAUJO, Marcelo; BRUNO, Maria Cristina (Org.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo Paulo: Comitê Brasileiro do ICO; 1995. P. 17-25.

VARINE, Hugues de. A Nova Museologia: ficção ou realidade. In: POSSAMAI, Zita Rosane; LEAL, Elisabete (Orgs.). *Museologia Social*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, UE, 2000.

VARINE, Hugues de. Ecomuseu. *Ciências e Letras - Educação e Patrimônio Histórico-Cultural*, Porto Alegre, v. 31. Jan./jun. 2002.

# PROGRAMA SALA DO ARTISTA POPULAR

Elizabeth Pougy

Museu de Folclore Edison Carneiro  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ IPHAN – Brasil

## Resumo

Tendo como referência os diversos instrumentos legais internacionais produzidos pela UNESCO, em especial a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), pretendo apresentar o Programa Sala do Artista Popular (SAP) como um exemplo possível de estratégia de atuação museológica, estando de acordo com o objetivo principal desta última convenção, que é o de fortalecer “a criação, a produção, a distribuição/disseminação, o acesso e o usufruto das expressões culturais veiculados por atividades, bens e serviços culturais”.

Indicado para concorrer à Lista das boas práticas da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial para o ciclo 2010/2011, o Programa Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), instituição subordinada ao Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN<sup>1</sup>, desenvolve ações de abrangência nacional que articulam pesquisa, documentação, fomento e difusão do fazer artesanal tradicional de cunho popular. A constituição de patrimônio como categoria jurídica, como instrumento de reconhecimento e afirmação de identidades, depende também de práticas institucionais que se consolidem e que possam repercutir positivamente nos contextos locais dos portadores de saberes e fazeres. Não se trata apenas de aquisição de acervos nem de abrir um espaço de mercado para bens simbólicos; ao entender os objetos a partir dos processos que os envolvem, em seu caráter dinâmico, a SAP põe em evidência as dimensões política, social, econômica e estética da vida social dessa classe de objetos e de seus criadores. Este Programa contempla artistas e coletividades de todo o país envolvidos diretamente com a atividade artesanal. Além do espaço de mostras temporárias, o programa mantém espaço permanente de comercialização para que esses grupos ou indivíduos possam expor e vender seus trabalhos ao longo do ano.

**Palavras-chave:** Museologia. Patrimônio cultural imaterial. Salvaguarda do patrimônio. cultural imaterial. Diversidade cultural. Sala do Artista Popular. Expressões artísticas. Práticas sociais. Técnicas artesanais tradicionais.

---

<sup>1</sup> IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura

## PROGRAMA SALA DEL ARTISTA POPULAR

### Resumen

Al tener como referencia los diversos instrumentos legales internacionales producidos por la UNESCO, en especial la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003) y la *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (2005), pretendo presentar el Programa *Sala del Artista Popular* (SAP) como un ejemplo posible de estrategia museológica, en un todo de acuerdo con el objetivo principal de esta última Convención que es el fortalecimiento de “la creación, la producción, la distribución/difusión, el acceso y el usufructo de las expresiones culturales vehiculadas por actividades, bienes y servicios culturales”.

Indicado para concursar en la lista de las buenas prácticas de la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* para el ciclo 2010/2011, el Programa *Sala del Artista Popular* del Museo del Floclore Edison Carneiro/Centro Nacional del Floclore y la Cultura Popular (CNFCP), institución subordinada al *Departamento del Patrimonio Inmaterial del IPHAN*<sup>2</sup>, desarrolla acciones de alcance nacional que articulan investigación, documentación, fomento y difusión del hacer artesanal tradicional de cuño popular.

La constitución del patrimonio como categoría jurídica y como instrumento de reconocimiento y afirmación de identidades, depende también de las prácticas institucionales que se consoliden y puedan repercutir positivamente en los contextos locales de los portadores de *saberes* y *haceres*. No se trata simplemente de la adquisición de acervos ni de abrir un espacio de mercado para los bienes simbólicos, sino de entender los objetos a partir de los procesos que los involucran en su carácter dinámico. El SAP pone de manifiesto las dimensiones política, económica y estética de la vida social de los objetos y de sus creadores. Este Programa contempla a los artistas y a las colectividades de todo el país, involucrados directamente con la actividad artesanal. Además del espacio de muestras temporarias, el programa mantiene un espacio permanente de comercialización para que tanto grupos como individuos puedan exponer y vender sus trabajos a lo largo del año.

**Palabras clave:** Museología. Patrimonio cultural inmaterial. Salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Diversidad cultural. Sala del Artista Popular. Expresiones artísticas. Prácticas sociales. Técnicas artesanales tradicionales.

---

<sup>2</sup> IPHAM – Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional del Ministerio de Cultura.

## THE POPULAR ARTIST HALL PROGRAM

### Abstract

Keeping in mind as reference the various international legal instruments produced by UNESCO, specially the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003) and the *Convention on Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* (2005), I attempt to present the *Popular Artist Hall Program* as a possible example of museological strategy, in full accordance with the main objective of the latter *Convention* which is the strengthening of “creation, production, distribution, dissemination, access and usufruct of the cultural expressions conveyed by cultural activities, goods and services”.

Having been pointed out to compete on the list of good practices of the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* for the period 2010/2011, the *Popular Artist Hall Program* of the *Edison Carneiro Museum and National Centre of Folklore and Popular Culture (CNFCP)* -institution that depends on the *Department of Intangible Heritage of the IPHAN*<sup>3</sup>- carries out national actions that implement research, documentation, fostering and dissemination of traditional popular craftworks. The constitution of heritage as a legal category and as an instrument of recognition and affirmation of identities, also depends on the institutional practices that consolidate and may have a positive effect on the local context of the *learning by doing*. This is neither about the acquisition of collections nor about opening a market space for symbolic property, it is about understanding the objects on the basis of the processes that involve them in their dynamic character. The said *Program* reveals the political, economic and aesthetic dimensions of the social life of the objects and of their creators. It encompasses the artists and the collectivities directly involved in that craftwork activity throughout the country. In addition to the space for temporary exhibitions, the *Program* has a permanent marketing space for groups or individuals to exhibit and sell their work all year round.

**Key words:** Museology. Intangible cultural heritage. Safeguarding of the intangible cultural heritage. Cultural diversity. Popular Artist Hall. Artistic expressions. Social practices. Traditional craftwork techniques.

---

<sup>3</sup> IPHAM – Institute of National Historic and Artistic Heritage of the Ministry of Culture.

# PROGRAMA SALA DO ARTISTA POPULAR

**Elizabeth B. P. Pougy**

Museu de Folclore Edison Carneiro  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ IPHAN – Brasil

## Introdução

O presente artigo tem como propósito apresentar o Programa Sala do Artista Popular desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, instituição à qual o Museu de Folclore Edison Carneiro está subordinado, e refletir sobre práticas que envolvem a atuação dos profissionais deste museu em ações que, até recentemente, estavam muito distanciadas daquilo que tradicionalmente era visto como uma ação museológica.

Coaduna-se com os requisitos estipulados por este II Seminário de Investigação em Museologia ao examinar um dos vários aspectos que ocupam os museus e a museologia neste momento, no que tange ao trato com o patrimônio imaterial e às ações propostas para sua salvaguarda, não se configurando, entretanto, como um documento voltado para considerações teóricas, mas como uma fala com caráter mais pragmático acerca de iniciativas de políticas públicas.

Por se tratar de um documento que, em grande parte, trata de uma ação institucional, muito do que se dirá aqui tem autoria nos estudos, documentos e falas produzidos pelos diversos pesquisadores e técnicos que têm feito parte do quadro funcional e de colaboradores contratados do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e que, ao longo dos 27 anos de existência da SAP<sup>4</sup>, contribuíram para sua indicação à Lista das Boas Práticas da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco para o ciclo 2010/2011.

## O Programa

Partindo do amplo conhecimento acumulado em suas várias frentes de trabalho, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)<sup>5</sup> tem, ao longo de sua história, buscado promover, em uma de suas linhas de atuação, ações de apoio e fomento a diversas modalidades de artesanato. Dirigidas a comunidades artesanais de diferentes regiões do país, tais ações têm por meta principal a criação de condições para que grupos sociais específicos tenham, nos conhecimentos tradicionais de que são portadores, garantias de sobrevivência e inclusão qualificada na sociedade nacional.

Entre essas ações, destaca-se a criação, em 1983, do Programa Sala do Artista Popular (SAP). Com o objetivo de constituir no Museu de Folclore Edison Carneiro<sup>6</sup> um espaço de divulgação e comercialização da arte popular, destinou-se uma de suas salas para a realização de mostras de curta duração

---

<sup>4</sup> SAP – sigla do Programa Sala do Artista Popular e forma pela qual se faz referência ao espaço de exposição.

<sup>5</sup> Instituição subordinada ao Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Ministério da Cultura do Brasil.

<sup>6</sup> O Museu de Folclore Edison Carneiro é uma divisão do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

(cerca de oito exposições anuais), acompanhadas por vendas, de objetos produzidos por artesãos e artistas populares de diferentes partes do Brasil.

O Programa contempla artistas e coletividades envolvidas diretamente com a atividade artesanal. O foco são os detentores de saberes cujas práticas sejam marcos simbólicos de identidades culturais que fazem do Brasil um país diverso. Além de coletividades cuja fonte de sustento seja a atividade artesanal, também participam indivíduos cujos trabalhos tenham acentuada marca autoral, plenamente identificados com o campo da arte.

Desde a primeira SAP, já foram realizadas mais de 160 (cento e sessenta) exposições, todas elas precedidas de pesquisa de campo etnográfica, documentação fotográfica e levantamento bibliográfico que visam a documentar e socializar, pela edição de catálogos, os processos materiais e simbólicos envolvidos na produção artesanal de cunho tradicional identificados com os portadores desses saberes e fazeres. Buscando, sempre que possível, integrar as diferentes instâncias de poder público e organizações da sociedade civil, articula políticas públicas visando ao apoio e desenvolvimento do setor artesanal de tradição no país. A seleção dos participantes é feita por comissão responsável, a partir de solicitações feitas pelas mais diversas instâncias, desde indivíduos, instituições parceiras, governamentais ou não, até pesquisadores, que no ofício do campo tomam conhecimento do trabalho de algum artista ou coletividade. Por tratar-se de um programa de abrangência nacional, com demanda muito superior à sua capacidade de execução, dentre os critérios de seleção, para o período de um ano, está a contemplação de representantes do maior número de estados da federação e também das diferentes tipologias de matéria-prima e técnicas.

A culminância do projeto se dá com a montagem de uma exposição, em cuja inauguração o artista/artesão ou representantes do grupo estão presentes, o que possibilita o contato direto com o público consumidor e fruidor de sua obra. A venda de seus produtos a preços mais justos (os preços das peças são fixados livremente pelo próprio produtor) permite aos artesãos alcançar, de modo direto, renda, e, de forma simbólica, autoestima. Além da exposição em si, o programa mantém, de modo permanente e com a ajuda da Associação de Amigos do Museu – entidade da sociedade civil, sem fins lucrativos, de apoio ao CNFCP –, um ponto de comercialização aberto aos participantes dos projetos que se interessem em continuar enviando objetos para a venda sob forma de consignação. Trata-se de espaço qualificado, contíguo às galerias de exposição do Museu de Folclore Edison Carneiro. Assim, o programa atua também no plano da formação de público na medida em que a SAP integra instituição de referência na área das culturas populares, com espaços e serviços de museu, biblioteca, galeria de mostras temporárias, auditório e site com significativa visitação.

Desde sua instituição, o Programa Sala do Artista Popular representou um marco no sentido de criar meios materiais e simbólicos para a valorização do artista popular e da arte e artesanato brasileiros de cunho tradicional.

Em geral, os objetos artesanais tinham, até então, seus circuitos de comercialização restritos às feiras populares e, quando vendidos em lojas, em especial nas grandes metrópoles, careciam de identificação de procedência e autoria. Os artistas e coletividades não dispunham de espaço onde suas obras pudessem ser exibidas com tratamento museográfico digno em sintonia com seu trabalho, com textos e fotos que pudessem mostrar ao visitante o seu

contexto de vida, o tecido de significados simbólicos envolvidos em todo o processo de confecção do objeto artesanal.

Vale ressaltar que, nos vinte e sete anos de existência com funcionamento ininterrupto, o programa se mantém vivo em função do importante papel e dimensão social que passou a ter em nível nacional, tendo envolvido, até a presente data, em torno de 200 localidades, em cerca de 150 municípios, abarcando 22 dos 26 estados brasileiros, além do fato de que vários trabalhos de pesquisa realizados pelo programa SAP contribuíram direta ou indiretamente para a titulação de bens do patrimônio imaterial.<sup>7</sup>

### **A SAP e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**

Um dos princípios da Convenção é o reconhecimento patrimonial de “conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo”, bem como das “técnicas artesanais tradicionais”. A Sala do Artista Popular, ao longo de sua existência, identifica, documenta, promove e valoriza os detentores desses conhecimentos e técnicas artesanais tradicionais e, nesse sentido, possui um perfil de salvaguarda com “medidas para garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial”. Reflete também os princípios da convenção na medida em que articula ações que contribuem para a continuidade e a valorização da atividade artesanal de cunho tradicional em seus contextos de origem. É um programa que tem como foco processos sociais, econômicos, estéticos e simbólicos constitutivos do fazer artesanal, dando relevo aos mais diferentes atores sociais.

Deve-se ressaltar ainda a consolidação de uma ação institucional que, criada em 1983, tem sido ponto de articulação importante na política recente de patrimônio imaterial, tendo em vista que representa um canal que propicia amplo diálogo entre o Estado e todos os atores envolvidos no processo, tais como as instâncias de poderes municipais e estaduais, além de associações representativas dos artistas e outras entidades da sociedade civil organizada. Finalmente, o programa possui uma concepção ampla do fazer artesanal, também presente nas celebrações e saberes das expressões das culturas populares brasileiras.

A presença da Sala do Artista Popular na política de patrimônio imaterial revela que a existência de um instrumento com bases institucionais empreendidas pelo Estado pode estimular e facilitar o elo entre o local, o regional e nacional no sentido do aprofundamento de ações que correspondam às exigências de cada contexto cultural.

A constituição de patrimônio como categoria jurídica, como instrumento de reconhecimento e afirmação de identidades, depende também de práticas institucionais que se consolidem e que possam repercutir positivamente nos contextos locais dos portadores de saberes e fazeres. As ações da Sala do Artista Popular, de abrangência nacional, articulam pesquisa, documentação, fomento e difusão do fazer artesanal tradicional de cunho popular. Não se trata apenas de aquisição de acervos nem de abrir um espaço de mercado para bens simbólicos; ao entender os objetos a partir dos processos que

---

<sup>7</sup> A exemplo do ofício das paneleiras de Goiabeiras em Vitória, ES (2002); o modo de fazer

envolvem sua produção e consumo, em seu caráter dinâmico, a SAP põe em evidência as dimensões política, social, econômica e estética da vida social dessa classe de objetos e de seus criadores. É nesse sentido que o Programa permite que se identifique um saber em risco, que se encontra em vias de desaparecimento pelo fato de não ser valorizado economicamente ou simplesmente porque seus portadores deparam-se com dificuldades de acesso à matéria-prima, de escoamento da produção e, principalmente, por toda sorte de preconceitos estéticos e culturais.

As ações da SAP, além de representarem investimento efetivo na difusão qualificada e promoção de práticas e saberes tradicionais, pelas vias da formação de público e da busca de relações mais justas para a inserção dos objetos no mercado, possibilitam um diagnóstico preliminar sobre as realidades específicas locais para que ações complementares sejam estudadas, planejadas e executadas, a fim de se criarem as condições necessárias à continuidade daquelas atividades. Tendo em vista que a atividade artesanal de cunho tradicional é elemento complementar de geração de renda ou, às vezes, o único rendimento de famílias em diferentes localidades do país, a abertura de um ponto permanente de comercialização de objetos artesanais, no Rio de Janeiro, tem sido essencial como estímulo a sua continuidade. A par disso, o reconhecimento que esse conjunto de ações costuma provocar na própria comunidade e nas representações da sociedade civil e dos poderes públicos locais é fator de especial importância para a salvaguarda desses saberes e fazeres. Por meio do Programa, os objetos artesanais, de múltiplos significados, são reconhecidos, fora de seus contextos de origem, como referência cultural local e nacional.

O princípio da execução do programa é a articulação entre artistas/artesãos individuais ou coletividades – grupos informais e associações –, organizações não governamentais, instituições públicas e privadas nos níveis federal, municipal e estadual.

Essa articulação promove a sustentabilidade do fazer artesanal local, uma vez que, ao facilitar o diálogo entre esses diversos atores sociais, possibilita a busca de alternativas que superem impasses e tensões existentes em um processo de tal natureza, quer sejam políticos, econômicos ou sociais.

O resultado dessa coordenação articulada tem se mostrado eficiente ao longo desses mais de 25 anos de atividade, fortalecendo as associações representativas dos artistas populares e envolvendo outras tantas cujas ações fazem interface com a produção material de cunho tradicional, de modo que se constituam em instrumento de elevação de autoestima, possibilitando a formação de lideranças locais que se tornam elas próprias mediadoras do processo em nível local.

No que concerne aos países em desenvolvimento, o programa é um modelo exemplar para se refletir sobre a importância de ações de longa duração que se articulem a outras medidas que incidam sobre as condições de reprodução dos conhecimentos tradicionais. Sobretudo no sentido de se propor iniciativas que, como esta, não se esgotem na realização de eventos, mas que resultem em ampla documentação disponível em espaços de difusão, físicos e virtuais. A experiência proporcionada por cada pesquisa e exposição, ao demonstrar as dificuldades do processo de escoamento, além



do enfrentamento de preconceitos sociais e culturais, provoca a reflexão sobre a importância dos indivíduos e suas práticas sociais.

A atuação do programa não se esgota nele próprio, uma vez que prevê ações continuadas a partir das exposições e tem capacidade articuladora para criar condições de reprodução de saberes e fazeres tradicionais. Nos dois últimos anos o CNFCP vem promovendo ainda algumas itinerâncias dessas exposições em território brasileiro, reeditando projetos em parcerias com instituições públicas e privadas, com o objetivo de retomar o fomento de alguns polos, socializar o conhecimento acumulado e investir em iniciativas locais. Vale citar ainda programas que atuam de modo mais verticalizado naquelas comunidades, como o Programa de Promoção do Artesanato Tradicional – Promoart, realizado por meio de convênio do Ministério da Cultura e gestão conceitual do CNFCP –, que tem na SAP uma de suas estratégias de fomento da produção artesanal dos 65 polos em que atua.

### **A SAP e o Museu de Folclore Edison Carneiro**

Uma das características que, de algum modo, diferenciam o Museu de Folclore Edison Carneiro é o crescimento constante de seu acervo como forma de manter o registro das tantas transformações que continuam a acontecer por todo o país no campo das culturas populares, e ter na coleta etnográfica seu maior peso. Essa coleta, desde 1968, ano da criação do museu, passou por diversas transformações. Inicialmente voltada para a salvaguarda de testemunhos materiais identificadores de um ‘povo brasileiro’ homogêneo, ou do ‘espírito’ desse povo, de sua ‘alma’, gerou um sem-número de objetos cujas informações estavam voltadas primordialmente para os materiais e as técnicas empregadas na sua confecção, deixando de lado aquele que dava vida a esses objetos, o seu criador. O anonimato, então uma das características do ‘fato folclórico’, era uma constante nas fichas técnicas, mesmo que não o fossem nas próprias peças, que, ainda que contassem com assinatura, não tinham esse dado registrado na documentação do acervo.

A partir dos anos 90, em decorrência principalmente de conjunturas políticas, a aquisição de acervo para o museu ficou comprometida. Muito em função dessa restrição, a Sala do Artista Popular acabou por se tornar importante fonte de atualização do acervo museológico, propiciando uma coleta, digamos, mais controlada. As pesquisas de campo desenvolvidas por estudiosos principalmente da área da antropologia, com foco nos diversos processos envolvidos na produção, e, fundamentalmente, em seus produtores, tem como fornecer, de modo sistemático, objetos cercados de informações em maior quantidade e qualidade.

Bem, mas todo esse processo não se dá de maneira tão linear e sem conflitos. O Museu de Folclore Edison Carneiro se configura como o braço executivo da museologia dentro do CNFCP, instituição ela mesma com forte característica museal, em função das várias ações promovidas em torno da pesquisa, documentação e preservação de grande acervo documental, tanto museológico, quanto bibliográfico e audiovisual.

Quando, em 1983, o Programa Sala do Artista Popular começou a ser desenvolvido nos espaços do Museu de Folclore Edison Carneiro do então Instituto Nacional do Folclore (hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), o pensamento da equipe de museólogos sobre sua prática profissional era um tanto distante da desenvolvida nos dias de hoje. Foram

necessárias quase três décadas para que o museu, ou seus técnicos, entendesse sua participação como mais do que ‘montar’ as exposições geradas pelos projetos da SAP.

Naquela época, a participação dessa equipe se concretizava efetivamente quando da montagem das exposições, sem uma troca mais intensa com os antropólogos da casa.

O pesquisador em campo tem seu olhar voltado para um vasto mundo de informações, desde a história de vida dos pesquisados, o desenvolvimento de seu trabalho, os materiais e técnicas empregadas, as tipologias, as relações comunitárias, relações com o mercado, etc. Entre o trabalho de campo e a seleção dos objetos a serem incorporados ao acervo do museu ocorre um lapso. De algum modo parecem ações estanques, como se tivesse terminado uma e começado outra, com uma zona de interseção muito tênue entre elas, quase inexistente. A linha dada desde o princípio, de um projeto cuja prática começa em campo e finaliza no espaço da instituição, com a montagem de uma exposição, para a qual existe uma ‘equipe’ responsável, parece não ficar clara para todos os profissionais envolvidos. Nesse momento, tomo como apoio as palavras de Carla Padró em seu texto “La Museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”<sup>8</sup>, e direciono o olhar para as maneiras como a museologia é compreendida, experimentada e produzida no contexto das instituições, o que corresponde às diversas maneiras como seus profissionais organizam e constroem seus saberes e práticas museológicas próprias, a sua compreensão acerca dos diversos papéis que lhes cabem em um ambiente composto de relações interdisciplinares por vezes conflitantes e ao mesmo tempo de troca constante. Nesse sentido, a percepção desses processos como um todo e a consciência de ser parte integrante do projeto institucional são fundamentais.

Com as investigações em campo feitas apenas pelos pesquisadores e a coleta, ou simples aquisição, dos objetos realizada em parte por museólogos já no espaço expositivo, o trabalho de processamento documental do acervo revelava a mesma carência de informações que havia no passado, não mais por conta de uma linha conceitual, e sim pela falta de integração entre as diversas partes envolvidas.

Recentemente, há cerca de dois anos, um passo fundamental foi dado. Começamos a gravar uma entrevista filmada com os artistas/artesãos presentes às inaugurações das SAPs. Destinavam-se, em parte a produzir um registro desses momentos, com vistas à elaboração de material de divulgação a ser disponibilizado no sítio institucional, mas também como forma de recuperar informações necessárias ao registro dos objetos e que não estavam contempladas nos catálogos das mostras. Inicialmente elas eram conduzidas pelo antropólogo e coordenador do Setor de Pesquisa do CNFCP, com a participação de algum museólogo. Em determinado momento, por circunstâncias diversas, aquele setor não tinha mais condições de estar à frente dessa ação. O que fazer? Interromper uma iniciativa que já apontava um novo caminho a ser trilhado? Houve então a sugestão de que o Museu assumisse essa função. E agora? Novamente, o que fazer? Não havia a prática do contato direto com os artistas, como proceder às entrevistas?

Em alguns casos, quando era possível contar com a presença do pesquisador responsável pela mostra, a entrevista era ainda dirigida por este e complementada pela equipe do museu, que a cada edição vinha se

integrando mais e mais. Alguns pesquisadores do Centro tinham como prática solicitar que o artista visitasse a reserva técnica para conhecer de perto o local e a forma de guarda dos objetos não expostos. Geralmente realizada após a entrevista, começamos a perceber que essa visita se transformava em um momento ímpar, em que o artesão entrava em contato com um universo inimaginável para ele. Não só por tomar conhecimento dos cuidados com as diversas obras, como por entrar em contato com a produção de tantos outros artistas e artesãos. Muitas vezes, localizava sua própria obra ali guardada, ou encontrava as de conhecidos e parentes próximos, o que lhe proporcionava momentos de grande emoção. Em função disso, resolvemos realizar, de modo experimental, a gravação das entrevistas no espaço das reservas, o que vem sendo feito há cerca de seis meses, passando por constantes mudanças de modo a encontrarmos o melhor tom em vários sentidos (criação de roteiro a ser seguido, limitação no número de acompanhantes, gravação em duas etapas, parada e caminhando, entre outros).

Podemos dizer que a integração da museologia nesse processo, deflagrado quase por acaso, tem gerado frutos muito positivos, tanto pela possibilidade de dar novo uso ao acervo em reserva técnica, tema tão discutido nos meios museológicos, quanto pela oportunidade de coletar informações sobre o acervo, já que muitas vezes, durante as visitas, os artistas identificam autorias, materiais, etc., tirando do anonimato objetos que certamente lá ficariam não fosse este contato direto com seus produtores. Para os artistas, a experiência funciona também como celeiro de inspiração para novas criações, que vão sendo mencionadas ainda durante a visita, enquanto percorrem os corredores que armazenam as mais de 14 mil obras de nossas coleções.

*O patrimônio imaterial é por definição vivo e vital, e está integrado a relações sociais contínuas. Deveriam os governos de todo o mundo nomear os museus como os principais agentes de aplicação desta nova Convenção? Os museus estão realmente capacitados para salvaguardar o patrimônio Imaterial?<sup>9</sup>*  
(Tradução livre do autor)

Esta colocação, feita por Richard Kurin, atual subsecretário de História, Arte e Cultura da Smithsonian Institution, no artigo “Los museos y el Patrimonio Inmaterial: cultura viva o muerta?”, publicado em 2004 no Boletim do Conselho Internacional de Museus, faz menção à ação dos museus após a aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2003. (KURIN, 2004, 07), faz menção à ação dos museus após a aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2003.

Ao apresentar o Programa Sala do Artista Popular como uma ação possível de ser desenvolvida por uma instituição museológica, não pude deixar de relacioná-la ao conteúdo do mencionado artigo e suas colocações. Ainda nas palavras de Kurin (KURIN, 2004, 08), “a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial vai muito além do exercício eficaz, e acertado, das técnicas de exposição e apresentação”.

<sup>8</sup> PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: LORENTE, Jesús-Pedro *et al* (Orgs), *Museologia crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. (Modos de ver, 1).

Capacitar o museu para ser uma parte da engrenagem necessária às ações de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial não é tarefa fácil, pois, longe do que estava acostumado, implica bem mais do que ser responsável pela preservação de coleções de objetos ao seu alcance.

Mesmo diante de todas as dificuldades internas, a longa estrada percorrida pelo CNFCP, no caso da SAP, por exemplo, permitiu que o Museu de Folclore não fosse pego de surpresa quando da Convenção. As instruções relacionadas no documento, mais do que regras a serem seguidas, na verdade legitimaram ações há muito praticadas pela instituição, vale dizer, por seus técnicos, sejam eles museólogos, antropólogos, educadores ou bibliotecários. O que nos indica não apenas o acerto do caminho percorrido até aqui, mas também que, a exemplo das expressões do patrimônio imaterial, muito há a ser criado e recriado, permanentemente.

## REFERÊNCIAS

BONFIL BATALLA, Guillermo. Pensar nuestra cultura. *Diálogos en la acción: primera etapa*. México: Conaculta, DGCPI, 2004. Sección: Patrimonio Cultural Inmaterial. Disponível em:

<<http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/pensar%20nuestra%20cultura.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

FERREIRA, Claudia Marcia. *Sala do Artista Popular: 20 anos de banquete*. Texto publicado originalmente na Revista do Patrimônio. Brasília: IPHAN, n. 31. Disponível em:

<[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Acoes\\_CNFCP/Sala\\_do\\_Artista\\_Popular/CNFCP\\_SAP\\_Claudia\\_Ferreira.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Acoes_CNFCP/Sala_do_Artista_Popular/CNFCP_SAP_Claudia_Ferreira.pdf)>. Acesso em: 14 ago. 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Los usos sociales del patrimonio cultural. In: AGUILAR CRIADO, Encarnación (Coord.). *Patrimonio etnológico: nuevas*

---

<sup>9</sup> KURIN, Richard. Museums and intangible heritage: culture dead or alive? *ICOM News*, Paris, n. 4, p. 7-9, 2004. Special Issue: Museums and Intangible Heritage. Disponível em: <[http://icom.museum/pdf/E\\_news2004/p7\\_2004-4.pdf](http://icom.museum/pdf/E_news2004/p7_2004-4.pdf)>. Acesso em: 14 ago. 2010.

perspectivas de estudio. Andalucía: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999. p. 16-33.

\_\_\_\_\_. *Todos tienen cultura: quiénes pueden desarrollarla?* Texto apresentado no Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., 24 feb. 2005. Disponível em: <<http://www.iadb.org/biz/ppt/0202405canclini.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). Departamento de Patrimônio Imaterial. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Documento produzido para candidatura da Sala do Artista Popular à lista das boas práticas em gestão patrimonial da Unesco: proposta de programas, projetos e atividades a serem selecionados e promovidos por melhor refletirem os princípios de objetivos da Convenção*. Brasília, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil: 1936/2006*. Brasília,

maio 2006. Disponível em: <[www.portal.iphan.gov.br](http://www.portal.iphan.gov.br)>. Acesso em: 14 ago. 2010.

KURIN, Richard. Museums and intangible heritage: culture dead or alive? *ICOM News*, Paris, n. 4, p. 7-9, 2004. Special Issue: Museums and Intangible Heritage. Disponível em: <[http://icom.museum/pdf/E\\_news2004/p7\\_2004-4.pdf](http://icom.museum/pdf/E_news2004/p7_2004-4.pdf)>. Acesso em: 14 ago. 2010.

PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: LORENTE, Jesús-Pedro et al (Orgs), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. (Modos de ver, 1).

UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, Paris, 17 out. 2003. Tradução: Ministério das Relações Exteriores do Brasil. 2006. Título original: Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2010.

\_\_\_\_\_. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*: texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>. Acesso: 14 ago. 2010.

YÚDICE, George. *Cultura y desarrollo*: análisis y consecuencias. Texto apresentado no Seminário La Cultura como Factor de Desarrollo, na Universidad de Chile. Santiago de Chile, 9 de agosto de 2005. Disponível em: <[http://www.aieti.es/cultura/upload/documentos/MLNE\\_Cultura\\_y\\_desarrollo\\_Analisis\\_y\\_consecuencias\\_%28George\\_Yudice%29.pdf](http://www.aieti.es/cultura/upload/documentos/MLNE_Cultura_y_desarrollo_Analisis_y_consecuencias_%28George_Yudice%29.pdf)>. Acesso em: 14 ago. 2010.

# ALÉM DOS MUROS DOS MUSEUS: PRESERVAÇÃO DE PAISAGEM CULTURAL NA ÁREA DA DENPASA (SANTA BÁRBARA DO PARÁ) PAISAGEM CULTURAL: ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO E INTERVENÇÃO

Reis Lima, Maria do Socorro

Universidade Federal do Pará - Instituto de Ciências da Arte  
Faculdade de Artes e Museologia - Brasil

## Resumo

Com o surgimento dos museus de território ou ecomuseu a museologia amplia seus estudos sobre o patrimônio para além dos objetos, ampliando não só os modelos de museus mas os processos de musealização incluindo tanto o patrimônio natural quanto o cultural. Nesse sentido o conceito de paisagem cultural definido pela convenção da UNESCO realizada em 1972 em Paris para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural, define paisagem cultural como os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência, os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como áreas, que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. O homem e sua comunidade tornam-se sujeitos do processo de musealização para a preservação da paisagem cultural. Estamos realizando o levantamento/estudo do entorno da paisagem cultural da área em foco. Coletando assim dados para o inventário do patrimônio natural e cultural. Concomitante estamos realizando ações de educação patrimonial para sensibilizá-los da importância do seu patrimônio, do reconhecimento da atribuição de valores que esta imprime a paisagem cultural. A pesquisa, levantamento e inventário dos bens imóveis são realizados com trabalho de campo, entrevistas, histórias de vida, observação, observação participante e documentação museológica. Os resultados preliminares acentuaram a valorização da auto-estima e revitalização cultural da comunidade.

**Palavras-chaves:** Paisagem. Patrimônio. Memória. Ecomuseu.

# MÁS ALLÁ DE LOS MUROS DE LOS MUSEOS: PRESERVACIÓN DEL PAISAJE CULTURAL EN EL ÁREA DE DENPASA (SANTA BÁRBARA DO PARÁ) PAISAJE CULTURAL: ESTRATEGIAS DE PRESERVACIÓN E INTERVENCIÓN

## Resumen

Con el surgimiento de los museos de territorio o ecomuseos, la museología amplía sus estudios sobre el patrimonio más allá de los objetos, extendiendo no solamente los modelos de museos, sino los procesos de musealización que incluyen tanto el patrimonio cultural como el natural. En este sentido, el concepto ya es definido por la *Convención* de la UNESCO, realizada en 1972 en París para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, como conjuntos: grupos de construcciones aisladas o reunidas que por su arquitectura, unidad o integración al paisaje, tienen valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; y los sitios como obras del hombre u obras que reúnen a la naturaleza y la acción del hombre es decir, áreas que incluyen sitios arqueológicos de valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. El hombre y su comunidad se tornan sujetos del proceso de musealización para la preservación del paisaje cultural.

Estamos realizando en el área de origen el relevamiento del paisaje cultural, recolectando datos para llevar a cabo el inventario del patrimonio natural y cultural. Al mismo tiempo, realizamos acciones educativas y de sencibilización destinadas al reconocimiento de la importancia del patrimonio y la atribución de valores que el mismo otorga al paisaje cultural. La investigación, recolección e inventario de los bienes inmuebles se llevaron a cabo como trabajo de campo, así como las entrevistas, historias de vida, observaciones del participante y documentación museológica. Los resultados preliminares acentuaron la valorización de la autoestima y la revitalización cultural de la comunidad.

**Palabras clave:** Paisaje. Patrimonio. Memoria. Economía. Ecomuseo.

## BEYOND THE WALLS OF MUSEUMS: PRESERVATION OF THE CULTURAL LANDSCAPE IN THE AREA OF DENPASA (SANTA BÁRBARA DO PARÁ) CULTURAL LANDSCAPE: PRESERVATION AND INTERVENTION STRATEGIES

### Abstract

Through the upcoming of the territory museums or ecomuseums, museology widens the scope of its surveys about heritage beyond the objects, expanding not only the models of museums, but also the processes of musealization that include both cultural and natural heritage. In this sense, the concept of cultural landscape is defined by the *Convention* of the UNESCO, held in 1972 in Paris for the protection of the world, cultural and natural heritage, as sets or groups of separate or connected buildings which, because of their architecture, their homogeneity or their place in the landscape, are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science, as well as works of man or combined works of man and nature, that is to say, areas that include archaeological sites of outstanding universal value from the historical, aesthetic, ethnological or anthropological point of view. Man and his community become subjects of this process of musealization for the preservation of the cultural landscape.

We are carrying out a survey of the cultural landscape in the source area, collecting data for the inventory of the natural and cultural heritage. At the same time, we perform educational actions to recognize the values printed on the cultural landscape related to heritage. The research, collection and inventory of immovable property were carried out as field work, as well as the interviews, the life stories, the participant observations and the museological documentation. The preliminary results emphasized the raising of the self-esteem and the cultural revitalization of the community.

**Key words:** Landscape. Heritage. Memory. Economy. Ecomuseum.



# ALÉM DOS MUROS DOS MUSEUS: PRESERVAÇÃO DE PAISAGEM CULTURAL NA ÁREA DA DENPASA (SANTA BÁRBARA DO PARÁ)

Reis Lima, Maria S.

Universidade Federal do Pará - Instituto de Ciências da Arte  
Graduação em Museologia  
Belém- Pará. Brasil

## INTRODUÇÃO

*Na vastidão amazônica, as povoações aglutinam-se nas ribanceiras dos rios. [...] Essa extensa zona é uma das maiores reservas da flora, fauna e hidrografia do globo terrestre. Sua tessitura de rios, riachos, lagos e lagoas é simplesmente fabulosa. Rios caudalosos, entre eles o Amazonas, o maior do mundo, absorvem todo o conteúdo fluvial da bacia amazônica. Durante os meses chuvosos, de tenebroso dilúvio, tais cursos d'água crescem monstruosa e assustadoramente. Às vezes, também, nos períodos de Sol intenso, sem que haja caído uma simples gota d'água da folhagem da selva, como consequência das chuvas torrenciais, que alagaram as suas cabeceiras, na Cordilheira dos Andes. Os rios transbordam, arrasando plantações e povoados, invadindo a floresta e tudo ao redor. [...] Os rios transbordantes espalham-se, esparramando-se pelos vales abaixo e lá se vão impetuosamente, soterrando as terras lavradas, só deixando livres os montes e serranias. Animais selvagens, sobretudo serpentes, expulsos pelas águas raivosas, invadem a floresta em volta das povoações. Uma paisagem desolada torna-se, então, a planície amazônica (RÍOS, 1975, p. 107).*

A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura reunida em Paris em 1972 constata que o patrimônio cultural e natural se encontram cada vez mais ameaçados de destruição devidos a causas naturais de degradação, mas também ao desenvolvimento social e econômico agravado por fenômenos de alteração ou destruição ainda mais preocupantes. A mesma considera que “a degradação ou o desaparecimento de um bem cultural e natural acarreta o empobrecimento irreversível do patrimônio de todos os povos do mundo” (UNESCO, 1972). Do significado etimológico da noção de paisagem surgido por volta de 1000 anos a. C. no livro dos Salmos, parte do Antigo Testamento devido a uma visão apreciável da cidade de Jerusalém denotando um cenário visual de paisagem, passando a escola alemã, tendo uma perspectiva mais humanista, enfatizando a relação indivíduo e paisagem, para a inserção na língua inglesa no final do séc. XVI *landscape* (paisagem) com sua raiz germânica, *landschaft*, remetendo a uma unidade de ocupação humana e qualquer coisa que possa ser objeto de pintura apreciável o significado assim se amplia, reunindo significados distintos e complementares. Na língua portuguesa, temos 1) pintura, gravura ou desenho que representa paisagens, 2) espaço de terreno que abrange num lance de vista. A definição científica inicia com Alexander Von Humboldt no início do séc. XIX referindo-se ao significado de *característica total de uma região terrestre*. Com a visão

historicista da Geografia, a partir do séc. XIX, o conceito de paisagem acentua o significado de “marca do homem sobre a natureza”. No fim do séc. XX, com a preocupação com questões relativas às relações homem e natureza, o significado dessa interação começa a ganhar peso no mundo científico. Santos (1996:103) enfatiza “a paisagem como o conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” acentuando o aspecto histórico. O conceito passa por uma visão sistêmica e quantitativa dando origem a Ecologia da Paisagem, mas a distinção entre os significados mais recentes pode ser devido as diferentes disciplinas, demandas e objetivos de seus cunhadores. Aos poucos ganham importância a história e o contexto do observador na formulação do conceito de paisagem. A Ecologia Histórica passa a ter como conceito central paisagem tendo eventos históricos não evolutivos como responsáveis pelas principais mudanças nas relações humanas com a natureza (BALÉE, 1998). Nessa ótica, “paisagem representa um encontro entre espaço e tempo, natureza e história, comunidades bióticas e sociedades humanas” (BALÉE, 2006 b: 45). Assim os conceitos vão se desenvolver para acentuar uma área específica, componentes heterogêneos/interativos, referencial histórico e o contexto do observador. Lui e Molina pensando esses aspectos formula o conceito de paisagem como “um recorte heterogêneo da realidade ambiental historicamente construída, compatível com a capacidade de compreensão e interpretação do observador” (2007:2). Veremos ao longo do artigo que essa compreensão e interpretação do observador não estão estáticas e podem se referir a paisagem no passado para manter a paisagem no presente.

### **A dinâmica da paisagem: a introdução do dendezeiro na Amazônia**

A paisagem cultural objeto de estudo era até década de 60 floresta primária, a densidade populacional comparada aos dias atuais era muito baixa<sup>1</sup>. O governo brasileiro implantou um projeto piloto de agro-indústria<sup>2</sup> baseado no dendezeiro (elaes guineensis Mart.) no sentido de estimular o desenvolvimento sócio-econômico da região. O que estimulou o povoamento com geração de renda para essa população. A paisagem cultural passou a ser composta das palmeiras típicas da cultura do dendê e das edificações para o beneficiamento do óleo, almoxarifado, oficinas, escritórios, escola e casas para os funcionários.

---

<sup>1</sup> **Santa Bárbara do Pará** é um município brasileiro do estado do Pará. Situado na região metropolitana de Belém com uma área de 278,151 Km<sup>2</sup>. Em 1996 a população era de 11.449, em 2000 aumenta para 11.378 e em 2007 salta para 13.714 ( dados do IBGE). Os dados da Secretaria Municipal da Educação baseados no cartão do SUS feito de casa em casa, registrou a população em torno 20.000 atualmente devido as invasões ocorridas na área tanto de sem-teto quanto de sem-terra.

<sup>2</sup> O cultivo em escala comercial foi iniciado em 1967, por meio de um convênio firmado entre a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), atual Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM), e o Institut de Recherches Pour Les Huiles et Les oleagineux (IRHO) da França, entidade de renome internacional em oleicultura que trouxe o aporte tecnológico para a implantação da cultura. O projeto contemplou o plantio de 3.000 hectares, dos quais foram implantados, inicialmente, 1.500 hectares no município de Benevides, sendo os outros 1.500 hectares em núcleos pilotos de pequenos produtores residentes em áreas próximas à sede do projeto, nos anos seguintes.



Plantação de dendê, área da Denpasa Santa Bárbara do Pará. Foto: Greenpeace

Um dos fatores determinantes para a escolha foi após estudos preliminares a ausência de déficit hídrico para implantação do cultivo do Dendê, além do solo e condições climáticas adequadas (Pandolfo, 1981:04). Foi prevista área para reflorestamento e área de reserva florestal mantidas até os dias atuais. A área verde existente é responsável pelos mananciais de água que recortam esta região próxima a capital apenas 40 quilômetros, o que facilita o processo de expansão urbana desordenada. Assim, o crescente desmatamento da floresta, o avanço das invasões urbanas, a especulação imobiliária tem sido responsável pela perda de mananciais de água. Além disso, o Amarelecimento Fatal doença praga que atacou a plantação levou ao encerramento das atividades de processamento de óleo pela Denpasa, que chegou a gerar até 1.000 empregos diretos, mas teve 5 mil hectares de dendezeiros totalmente dizimados nos últimos anos. A doença está se espalhando nas áreas de plantios de dendezeiros localizados às proximidades da Denpasa (EMPRAPA, 2010).

Na região amazônica a água constitui não apenas o universo geográfico de seus habitantes mas também o universo simbólico. A água está representado nas músicas, na danças e ritmos regionais como o carimbó<sup>3</sup>, nos mitos, na literatura. Somos uma região como potencial hídrico reconhecido, estima-se que a Amazônia é detentora de UM QUINTO da disponibilidade mundial de água doce (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, 2004), abriga UM TERÇO das reservas de florestas tropicais úmidas (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais – INPE, 2002).

A paisagem cultural assim como a cultura é dinâmica e assim algumas áreas invadidas estão sendo reflorestadas por uma ONG japonesa, o parque Guma que desenvolve atividades há 10 anos na área, no entanto, a ação de reflorestamento é recente e é concentrada apenas numa área invadida.. No

---

<sup>3</sup> Ritmo musical e dança típica.

entanto, as invasões continuam e o estilo de vida predominantemente rural aos poucos está sendo substituído pelo estilo de vida urbano.

O projeto de extensão Além dos muros dos museus memória social e musealização da área da Denpasa em Santa Bárbara do Pará do curso de museologia da UFPA, foi elaborado a partir da demanda da comunidade preocupada com as invasões urbanas, desmatamento e sobretudo com a perda de sua memória coletiva e pensando a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. O projeto iniciou com trabalho de campo, observação, entrevistas, história oral e registros visuais. A partir de autores como Halbwaks (1990), Portelli (1997), e Pollack(1992) buscamos registrar a memória coletiva desta comunidade no intuito de buscar os significados que constroem a identidade cultural da comunidade inserida nesta paisagem cultural. No decorrer da pesquisa vimos que a valorização de suas memórias por uma instituição acadêmica recupeou a auto-estima da comunidade. A mesma nos procurava para avisar das atividades que o pessoal da universidade poderia documentar e se dispunham a serem entrevistados. Notamos que do início do projeto houve uma revitalização cultural esmaecida pelo avanço da expansão urbana. A vila que antes abrigava apenas funcionários da agro-indústria do dendezeiro (*elaeis guineensis* Mart.) atualmente após a crise provocada pela praga nas plantações parte das casas foram vendidas para moradias secundárias ou turistas. Essa comunidade heterogênea estão preocupados com a possibilidade de perder a reserva florestal que fica no entorno da comunidade e com isso a perda de mananciais de água.

### **A PAISAGEM CULTURAL E A BUSCA DE SUA PRESERVAÇÃO: O PASSADO PRESENTIFICADO**

A celebração da festividade de Santo Antônio, padroeiro da comunidade contou com adeptos de outras comunidades vizinhas para reforçar o coro nas celebrações. Assim como o festival de música contou com grupos tradicionais de carimbo e a festa junina com quadrilhas da vizinhança. Acentuando a importância de se apresentarem num lugar tradicional, de referência para o município.

Por outro lado, nas entrevistas há uma lacuna pela falta que a empresa representa, nos tempos da empresa. Esta tinha iniciativa até de realizar festas. Há uma falta da tutela da empresa. Atualmente a vila de operários foi vendida pela empresa em forma de condomínio e estes moradores cobram do condomínio como se este substituísse a empresa. A praga na plantação interrompeu um estilo de vida do qual sentem falta ao mesmo tempo que buscam se adaptar ao novo contexto, tentando manter o que ainda pode ser mantido dessa época.

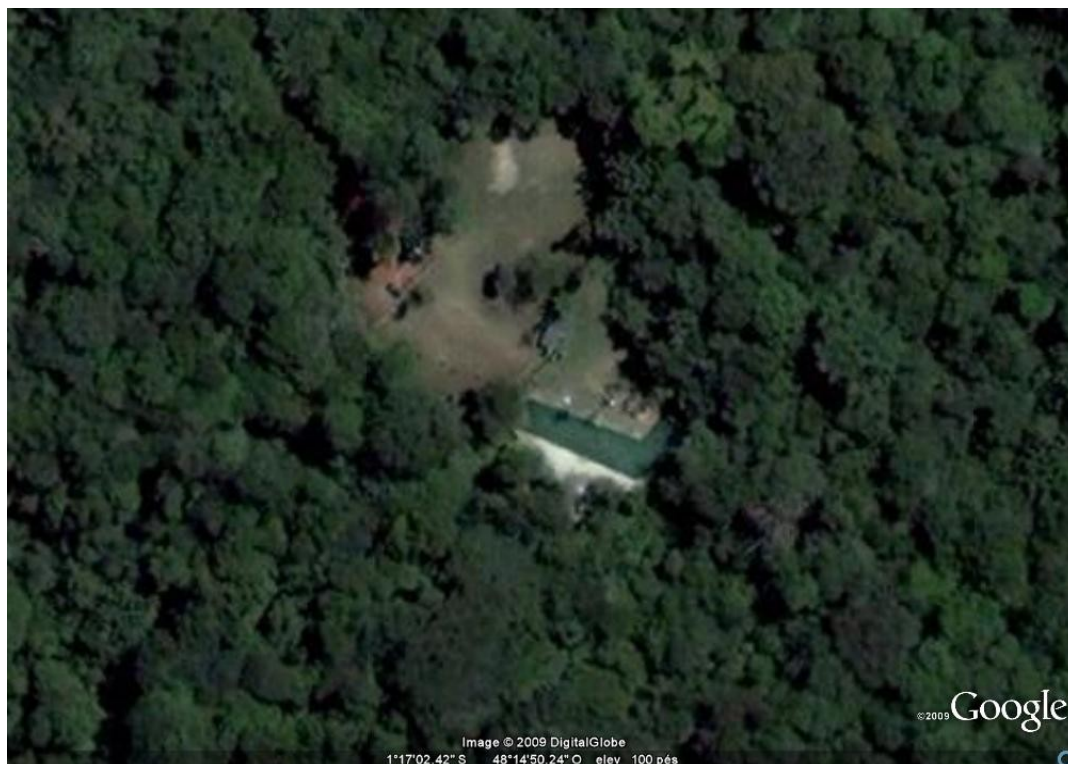
A possibilidade de perder a edificação da escola pela empresa DENPASA que pretende lotear o terreno, além das invasões que compromete os mananciais de água que abastecem o igarapé balneário da comunidade, mobilizou esta para pleitear a área como patrimônio histórico, cultural e ecológico do estado.



Vila de Operários da Denpasa, atual Condomínio Denpasa. Foto: Google

Além da comunidade oriunda do projeto piloto do governo brasileiro estamos registrando a memória dos funcionários que moram na área de plantio que moram mais recentemente e tentando sensibilizar a empresa da importância do estudo e da colaboração desta enquanto parceira. A prefeitura se mostra sensível a partir das crescentes invasões urbanas que aumentam a demanda por serviços públicos e aumenta a incidência de delitos característicos das áreas periféricas da cidade. Em todas as entrevistas das gerações originárias do projeto, de seus descendentes e de moradores mais recentes há em comum um sentimento de solidariedade com o espaço apesar das diferenças, o bem estar que o espaço traz une a comunidade. Finais de semana juntam-se a comunidade que mora com os moradores temporários e festejam juntos, praticam esportes juntos, tomam banho juntos no igarapé. O que é impraticável em outros lugares da cidade de forma tranquila e segura

A comunidade a partir dos estudos de memória e educação patrimonial estão percebendo a paisagem enquanto importância simbólica para manutenção de sua identidade cultural. Apesar das diferenças entre moradores oriundos da época do projeto de dendeicultura e moradores/turistas o que os une para preservar a paisagem é a qualidade de vida mantida pela relação com a natureza. A importância imaterial da paisagem sustenta a valorização da paisagem material, conforme observamos nas oficinas de educação patrimonial.



Igarapé balneário Jibóia, escavado pela comunidade e ameaçado pelo desmatamento.  
Foto: Google

### Conclusão:

Qualquer iniciativa de preservação da paisagem cultural que não considere a participação da comunidade está fadada ao fracasso. A relação simbólica com o espaço com atribuição de valores é o que dá sentido a preservação material do território. O Estado pode criar políticas públicas de preservação mas se não houver engajamento da comunidade estas serão inócuas. A área da Denpasa está com processo de tombamento como patrimônio histórico, cultural e ecológico do estado tendo sido iniciativa da comunidade esse reconhecimento. Como Nora (1993) acentua são lugares de memória que dão pertencimento ao grupo. Os museus de território surgem no contexto da França no sentido de buscar os significados que deram sentido a ocupação da paisagem cultural. Mas do que preservar a paisagem, os museus de território buscam referências no passado, atualizadas no presente e que sinalize para um futuro que considere as referências espaciais, culturais e históricas que os antecederam. Assim, Lui e Molina (2007:2) ao acentuarem o conceito de paisagem ressaltando o entrelaçamento da realidade ambiental a partir da história socialmente construída, a partir da interpretação do observador acentua o significado que o território tem para as comunidades. São elas em conjunto com o poder público podem atuar efetivamente para manutenção destas paisagens como patrimônio.



Final de trilha, alunos de museologia chegando ao manancial de água. Socorro Lima, 2009.

## REFERÊNCIAS

Carta de Santiago do Chile Santiago, ICOM/UNESCO, 1972

HALBWACHS, Maurice *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.

LUCIE, Dupré, « Des friches : le désordre social de la nature », *Terrain*, numero-44 - *Imitation et Anthropologie* (mars 2005), [En ligne], mis en ligne le 15 mars 2009. URL : <http://terrain.revues.org/index2488.html>. Consulté le 21 juin 2010.

NORA, Pierre “Entre Memória e História: A problemática dos lugares” [1984], publicado no Brasil em 1993. São Paulo: *Revista Projeto História*, do Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

POLLACK, Michael *Memória coletiva*. *Estudos Históricos*, vol. 05,nº 10. Rio de Janeiro:1992.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. In: *Projeto História* nº 14. São Paulo: EDUC, 1997.

PRIOSTI, Odalice Miranda & VARINE, HUGUES O novo museu das gentes brasileiras: criação, reconhecimento e sustentabilidade dos processos museológicos comunitários. *Cadernos de museologia* nº 28. Lisboa, 2007.

VARINE Hughes de. *O tempo social*. Rio de Janeiro: Eça Editora, 1995.

Relatório da Embrapa sobre o Amarelecimento Fatal, abril de 2010. Belém: Embrapa.



## ABORDAGENS DO MUSEU COMO ATO CRIATIVO: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO GÊNESE E LUGAR NA MUSEOLOGIA BRASILEIRA

**Emerson Ribeiro Castilho**

(Mestrando) – UNIRIO/PPG-PMUS – Brasil

**Prof. Dra. Tereza Scheiner**

(Orientadora) – UNIRIO/PPG-PMUS- Brasil

### Resumo

O texto refere-se à pesquisa desenvolvida como trabalho de conclusão de curso, requisito para a Graduação em Museologia, na Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e tem como objeto de estudo o MASP - Museu de Arte de São Paulo, Brasil. A pesquisa desdobra-se na abordagem da contribuição dos três personagens que criaram o museu. Investiga o papel de Assis Chateaubriand, mentor e articulador do MASP e dos principais setores de comunicação do Brasil, entre as mídias impressa, museológica e televisiva; comenta como estas se articularam, para somar os recursos financeiros necessários para a formação da coleção do museu. Analisa a concepção do MASP a partir da gênese de sua Coleção Pedagógica de História da Arte Ocidental Européia, curada por Pietro Maria Bardi em um momento econômico favorável do pós-guerra, em 1945 e relata como a organização da coleção contou com a sua competência e inteligência para as Artes. Aborda também o singular processo criativo desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi para a elaboração do edifício-sede do museu, na Avenida Paulista. Verifica a inserção do MASP no Plano de Desenvolvimento Cultural da cidade de São Paulo, bem como as influências recebidas e elaboradas por Lina, que deu origem a um caso particular na Museologia - desenvolvendo um processo criativo próprio, experimental e exclusivo para os projetos de educação e do edifício sede do museu. Finaliza apresentando o produto desta nova concepção museográfica – o cavalete de cristal - utilizada como suporte/instrumento pedagógico na exposição permanente do MASP.

**Palavras-chave:** Museu. Museologia. Museografia. Arte. Arquitetura.

## APORTE DEL MUSEO COMO ACTO CREATIVO MUSEO DE ARTE DE SAN PABLO GÉNESIS Y LUGAR EN LA MUSEOLOGÍA BRASILEÑA

### Resumen

El documento se refiere a la investigación desarrollada como trabajo de finalización de curso, requisito para la graduación en la Escuela de Museología de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro – UNIRIO y tiene como objeto de estudio el MASP, Museo de Arte de San Pablo, Brasil. La investigación aborda la contribución de los tres personajes que crearon el museo. Investiga el papel de Assis Chateaubriand, mentor que articuló el

MASP y los principales sectores de comunicación de Brasil: los medios impresos, museológicos y televisivos. Comenta cómo se articularon para sumar los recursos financieros necesarios para la formación de la colección del museo. Analiza la concepción del MASP a partir de la génesis de su *Colección Pedagógica de Historia del Arte Occidental Europeo* curada por Prieto María Bardi en 1945, momento económico favorable de la posguerra. Relata de qué manera la organización de la colección contó con su competencia e inteligencia para las artes. Aborda el singular proceso creativo desarrollado por la arquitecta Lina Bo Bardi para la elaboración del edificio, sede del museo situado en la Av. Paulista. Verifica la inserción del MASP en el plano del desarrollo cultural de la ciudad de San Pablo, como así también las influencias recibidas y elaboradas por Lina que dieron origen a un caso particular de la museología, desarrollando un proceso creativo propio, experimental y exclusivo para los proyectos de educación y para el edificio sede del museo. Finaliza presentando el producto de esta nueva concepción museográfica - el caballete de cristal - utilizado como soporte e instrumento pedagógico en la exposición permanente del MASP.

**Palabras clave:** Museo. Museología. Museografía. Arte. Arquitectura.

## THE MUSEUM APPROACHES AS A CREATIVE ACT SÃO PAULO ART MUSEUM: GENESIS AND RELEVANCE FOR BRAZILIAN MUSEOLOGY

### Abstract

The paper refers to the research developed as a final monographic work, requisite to the Graduation in Museology, at the School of Museology, Federal University of the State of Rio de Janeiro - UNIRIO. Its object of study is MASP - the Museum of Art of *São Paulo*, Brazil. The research approaches the contribution of the three individuals who created the museum. It investigates the role of Assis Chateaubriand, mentor and articulator of MASP and of the main communication media in the country - the press, museums and television - It comments how such media were articulated to sum up the financial resources necessary to the development of the museum collections. It analyzes the conception of MASP as from its genesis, the Pedagogic Collection of Western European Art, curated by Pietro Maria Bardi in a very favorable economic moment of the post-war times, in 1945 and explains that the organization of such collection was due to his competence and knowledge of the arts. It also approaches the singular creative process developed by the architect Lina Bo Bardi in the conception of the building of the museum, at *Avenida Paulista*, emphasizing the insertion of MASP in the Cultural Development Plan of the city of *São Paulo*, as well as the influences received by Lina, which gave origin to a very particular case in Museology - the development of an original, creative and exclusive experimental process for the projects of education and of the museum building. Finally, it presents the product of this new museographic conception - the crystal rack - used as support and as pedagogic instrument in the permanent exhibitions of MASP.

**Key words:** Museum. Museology. Museography. Art. Architecture.

# ABORDAGENS DO MUSEU COMO ATO CRIATIVO: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO GÊNESE E LUGAR NA MUSEOLOGIA BRASILEIRA

Emerson Ribeiro Castilho (Mestrando)  
Prof. Dra. Tereza Scheiner (Orientadora)

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS –  
UNIRIO/MAST, RJ, Brasil

## Plano de desenvolvimento cultural para São Paulo.

Com o final da Segunda Guerra Mundial novos valores são incorporados à sociedade de um novo tempo. O segmento que irá representar este anseio pelo novo será a Arte, sobretudo a arte moderna, acreditando no ideal de colocar-se a serviço da sociedade. O Projeto Moderno busca um bem maior para a coletividade, que corresponde a uma série de atividades e táticas para atingir o transeunte cidadão; desta forma uma parcela significativa de museus dedicados às artes nasce no pós-guerra, museus gestados por sonhos generosos e cabeças privilegiadas. Estas já haviam militado, desde as duas primeiras décadas do século, com espírito vanguardista, investindo na renovação estética; porém, a partir dos anos 30, esse momento modernista se altera em paralelo às mudanças político-sociais. Chocar dá lugar ao convencer, no entre guerras. Pleiteia-se transformar a arte moderna em cultura urbana.

Este período foi estudado por Lourenço<sup>1</sup>, e nele o Museu de Arte de São Paulo - MASP é apontado como representante de um paradigma museológico emergente na América Latina.

O espocar de museus que acolhem a arte moderna denuncia perguntas e anseios do período, para os quais possivelmente eles acenassem como resposta. O museu com tais obras incorpora para si tanto os valores já associados ao Moderno, quantos aqueles museológicos advindos do Museu de Arte Moderna (MOMA) nova-iorquino. A imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor -, atraindo o poder político e, em especial, o econômico, para a criação de tais museus”.

Com os anos 50, o surgimento, na capital paulista, da mídia televisiva e da Bienal, a primeira quando existiam no mundo apenas três grandes eventos de arte internacional, constitui verdadeiro diferencial do novo tempo. Segundo Lourenço é construído para o país o imaginário de um povo lutador, sendo utilizada a figura histórica do bandeirante, que marcaria as comemorações do Quarto Centenário de São Paulo com o lançamento da Bienal e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. O moderno, que fora modernista nos anos 20, uma causa nos anos de 30 a 50, agora se direciona para as instituições públicas, acreditando poder funcionar como um êmulo

---

<sup>1</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

para uma sociedade mais justa, fraterna e universal – daí sua grandeza e interesse.

Neste contexto destacam-se, como criadores do MASP, Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi.

O jornalista **Assis Chateaubriand**, principal mentor do MASP, foi o responsável pela articulação dos mais importantes setores de comunicação do país neste cenário - mídias impressas, museológica e televisiva - para somar os recursos financeiros necessários à formação da coleção do Museu. Chateaubriand se inspirava em nomes como os americanos J. Pierpont-Morgan, Henry Clay Frick, Jonh Hay Wihtney, os Rockefeller, André Mellon, Duncan Philips, Isabella Stewart H. Kress. Citava sempre estes mecenas que conseguiram formar espetaculares museus nos Estados Unidos, empregando fortunas. Dizia que não tinha os meios daqueles famosos, mas que sabia onde estava o dinheiro no Brasil. Encarava a iniciativa museológica numa medida grandiosa, inscrito como era entre os empenhos numa terra não Terceiro Mundo, mas sim participante do progresso do Primeiro.

O pesquisador **Pietro Maria Bardi** foi o responsável, em 1945 – momento econômico favorável do pós-guerra - pela organização de uma Coleção Pedagógica de História da Arte Ocidental Européia, que constituiu a origem do museu; pensava sempre que o MASP se respaldava na formação de uma coleção do gênero para ampliar os conhecimentos do público leigo e projetar cursos de formação teórica e técnica de áreas afins ao universo da arte, contribuindo para consolidar as bases conceituais do modernismo que influenciou todo o processo de gênese do museu – tanto na formação do seu acervo, como nas suas exposições e no seu edifício. As instituições museológicas no Brasil não possuíam tradição nem exemplaridade, inexistindo no país um museu com um acervo que pudesse funcionar pedagogicamente para exemplificar a História da Arte Ocidental Européia.

A experiência mais próxima seria o projeto da Bienal Internacional, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que criou uma estratégia pedagógica homenageando artistas renomados ou apresentando uma exposição didática referente ao **núcleo Histórico**; e premiando os artistas contemporâneos, gerando público, mídia, aquecendo o mercado de arte, projetando a arte brasileira na cena internacional - uma grande estratégia de *marketing* e desenvolvimento cultural.

A arquiteta **Lina Bo Bardi** foi à colaboradora e responsável em dar forma e espaço para o novo projeto do MASP, e inseri-lo como atrativo na paisagem paulistana e no imaginário dos cidadãos de São Paulo.

Pietro e Lina, quando assumiram a responsabilidade da criação do MASP, sabiam que recairia sobre eles toda a responsabilidade técnica deste grandioso projeto: refletiram sobre o Manifesto Futurista de F. T. Marinetti de 1909: “nós queremos destruir os museus. Museus cemitérios, dormitórios públicos onde repousam para sempre seres odiosos e inatos”<sup>2</sup>.

Para Bardi a proposta do novo museu era de inserir na praça paulistana uma entidade voltada mais para a difusão das artes, do que uma pinacoteca. Todavia, reconhecia que a importância de ter uma coleção formada com obras de certo prestígio seria fundamental para a afirmação de importância do empreendimento.

---

<sup>2</sup> BARDI, Pietro Maria, 1986. p14.

pensou-se mais em criar um ambiente em sintonia com as mudanças artísticas que iam de encontro com os preceitos da Arte Moderna, a favor de uma função pública e social, desta forma o MOMA NY, foi o modelo conceitual adotado.<sup>3</sup>

A coleção, porém, era essencialmente clássica, preponderantemente formada por telas e poucas esculturas - um acervo tradicional, comprometido fundamentalmente com a História da Arte e de certa forma contrário à Arte Moderna, dicotomia que propunha um alargamento nas manifestações artísticas.

O MASP começou criando um modelo gestor experimental, caminhando rumo às diretrizes internacionais da UNESCO e do ICOM, que apostavam no Museu como gerador de conhecimento e colaborador no processo educativo de seus usuários - que, nos textos de época, são chamados de massas. Toda a sua comunicação foi sempre comprometida com a formação de seus usuários, por meio da educação formal e não formal. Um dos indicadores da atividade do MASP - vinculada ao modelo MOMA e seu compromisso de funcionalidade social - foi a abertura de cursos de formação: nos primeiros anos atuou como "Instituto de Arte Contemporânea", onde praticamente se ensinava de tudo sobre problemas da Arte, incluindo design, propaganda, fotografia, música; a iniciativa incluía um clube infantil de arte, lazer, desenho, teatrinho e um centro de estudos cinematográficos, com discussão de problemas da sétima arte.<sup>4</sup>

Em 1947 abriu-se o Instituto, no primeiro andar do Edifício sede dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, 230, projeto do arquiteto francês Jacques Pilon; foi com ele que Lina combinou isolar o primeiro andar para abrigar o futuro museu. A realidade museológica paulista de então eram apenas dois museus - a Pinacoteca do Estado e o Museu Paulista (Ipiranga), além de certo burburinho no Clube Trianon, que organizava visitas ao Liceu de Artes e Ofícios. Chateaubriand já instruíra seu arquiteto Pilon de que um andar poderia ser destinado à sede de um museu. A planta elaborada por Lina, em H, previa a divisão dos ambientes. O conceito que deveria prevalecer era o de não projetar um museu de arquitetura tradicional propriamente dito<sup>5</sup>

## O PROJETO SEDE

Posteriores à experiência da gênese do MASP, através da formação e consolidação de sua coleção de caráter pedagógico, voltada para a História da Arte Ocidental Européia, os trabalhos de comunicação e formação profissional desenvolvidos pelo museu, bem como toda a empreitada de marketing desenvolvida pela cadeia de comunicação dos Diários, vinham desde 1947 consolidando o MASP como uma das mais importantes experiências museológicas voltadas para as Artes em toda a América Latina. O passo seguinte foi a implantação de um espaço próprio para o museu, que refletisse todo este arrojo conceitual que permeou a gênese desta instituição, em uma forma plástica.

A adaptação para museu feita em 1947, por Lina Bo Bardi, na sede dos Diários, se havia tornado imprópria, pois com o crescimento da

<sup>3</sup> Ibid.p.17.

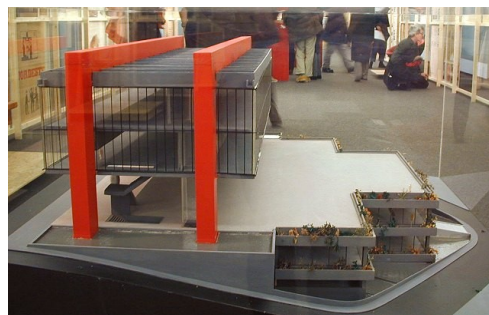
<sup>4</sup> ibid. p47

<sup>5</sup>ibid, ibidem. p 22.

pinacoteca e a proliferação dos cursos, o museu foi se expandido por vários andares dentro do prédio, que ainda assim era insuficiente e inadequado para abrigar uma empreitada de tal porte. Foi feito um convênio com a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e o MASP foi transferido para o edifício desta, na Av. Pacaembu. Mais tarde o trato foi desfeito, a pinacoteca voltou para a Rua Sete de Abril e os cursos permaneceram na FAAP, desvinculando-se do Museu. Este permaneceu sem uma sede adequada até que foi acertada a cessão e a construção de um prédio no terreno da Prefeitura, no qual anteriormente havia o Trianon, local para festas e bailes, de frente para o Parque Siqueira Campos, na Av. Paulista.<sup>6</sup>

Durante o período de desenvolvimento do projeto e construção da sede na Avenida Paulista, o MASP continuou com suas exposições didáticas no centro de São Paulo, adotando uma museografia mais elaborada, com pisos de madeira e iluminação zenital. Foram retiradas as plantas que anteriormente “enfeitavam” a galeria, para dar ao espaço um aspecto o mais neutro possível, mais próximo do modelo expositivo cubo branco, com painéis modulares funcionando como suporte para as pinturas.

Além da influência de Le Corbusier como mentor do Moderno, a partir do uso dos pilotis, outro paradigma central para o Moderno foi o edifício da Bauhaus de Dessau, de Walter Gropius - onde ele desenvolveu uma nova concepção de edifício com múltiplas fachadas, blocos modulados, espalhados pelo espaço e com grande uso de vidro, além de partes suspensas. Esta é a parte que possivelmente deve ter influenciado Lina, pois se tratava de um fragmento considerável do edifício que unia dois blocos e era sustentado por estes, e por duas colunas em cada lateral, criando um vão literalmente livre - solução esta adotada no projeto do MASP.



Maquete do Projeto



MASP

A grande invenção de criação e criatividade, no caso do MASP, foi solucionar a sustentação do edifício mantendo a suspensão da caixa de exposição do museu, adaptando a idéia e a sensação fenomenológica deste fragmento da Bauhaus: transformar o teto com suas vigas em um conjunto integrado de sustentação, Lina cria o maior vão livre do planeta, além das múltiplas possibilidades de acesso ao museu, abolindo ou ampliando o conceito de fachada, criando um diálogo entre o espaço interno e externo do edifício que banuiu os limites e barreiras que envolvem tradicionalmente uma

<sup>6</sup>CABRAL, Maria Cristina Nascentes. **O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: PUC/ PPG –HSC, 1996.

edificação. Dentro desta proposta, durante a elaboração do projeto foi muito importante levar em consideração a função do edifício e os arredores onde foi instalado, bem como a relação topológica do prédio com o terreno.

No MASP essa relação de integrar e abrigar o transeunte, criando uma área de uso comum, típica dos conceitos modernos voltados ao desenvolvimento social, visava contribuir para um espaço mais igualitário. Cabe ressaltar que a decoração foi banida por absoluto no modernismo, o que levou a uma economia sintética das formas geométricas, simplificando ao máximo o acabamento, em busca do funcionalismo racional levado ao extremo; neste caso, criando um conceito próprio do *design* aplicado, onde “Menos é Mais”.

O projeto desenvolvido por Lina para o *Museu à Beira do Oceano*, na cidade de São Vicente, no Litoral do estado de São Paulo, funcionou como um exercício técnico e teórico para as futuras ampliações do MASP. O forte comprometimento intelectual da arquiteta estabelece uma dialética entre teoria (apresentação de suas idéias) e seus métodos formais (apresentação de sua arquitetura e outras manifestações artísticas correntes com a produção arquitetônica): pois no desenvolvimento do próprio movimento moderno, a crítica e a teoria têm um papel fundamental para a afirmação das novas formas. As influências que Lina teve em seu contato de cinco anos no Nordeste do Brasil foram valorizadas e também incorporadas aos seus projetos - fazendo o artesanal conviver com o industrial. Como resultado, Lina desenvolveu uma forte ambigüidade estética e conceitual, traduzida em arrojo plástico e soluções inovadoras.

A obra de Lina reflete uma preocupação com a contextualização dos processos universais deste movimento, dando maior atenção aos contextos locais, voltando-se ainda para as especificidades do usuário, para quem se projeta. Cabral compartilha deste pensamento, desenvolvendo o seguinte raciocínio acerca dos desenhos e aquarelas de projetos por Lina:

o entorno tem maior presença que o prédio em si, sempre representando com seus detalhes e com a figura humana fazendo parte daquele espaço [projetando mais uma experiência do que um espaço], tudo isso com um traço interrupto, aberto e ligeiro. Nota-se em suas obras e desenhos uma evolução da preocupação com o entorno, que cresce à medida que a arquiteta vai-se ‘abrasileirando’<sup>7</sup>.

Mas o grande diferencial do MASP (sede) é a elaboração absolutamente reducionista da forma, onde Lina se apropriou de sua própria obra: ela mesma se reinventou, quando, a partir de um fragmento do projeto do *Museu à Beira do Oceano*, ou seja, “o corte seccional do projeto”, deu origem à totalidade da forma do MASP. Este corte foi duplicado na solução de transformar o telhado em base de sustentação, uma elaboração de inovação tecnológica - usando as vigas como suportes sustentados nas pontas por colunas.

Para o fechamento da caixa do MASP foram adotados vidros, tornando necessários, para a conservação das obras, a utilização de persianas

<sup>7</sup> CABRAL, Maria Cristina Nascentes. **O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi**. Op. Cit. s/p.

<sup>8</sup> Ibid.

motorizadas, um sistema de ar condicionado e iluminação artificial adequada. Na época do detalhamento do fechamento, Lina disse ao arquiteto Joaquim Guedes: “a sociedade brasileira necessita de um desenho racional, claro e responsável. Penso que a burguesia européia entre guerras não teve condições de levar a poética do racionalismo às últimas conseqüências”.<sup>7</sup>

Partiu-se do “espaço”, o terreno onde o MASP foi instalado - doado pela prefeitura, que o havia recebido de uma tradicional família da cidade; neste local primeiramente foi construído um mirante, chamado de *Belvedere do Trianon*, um salão de arquitetura eclética, de onde se avistava todo o centro da cidade. Este local se tornou uma referência durante o início do século em São Paulo, pois além da vista e da edificação que também servia pra festas e reuniões, as quais Lina conheceu e freqüentou, há uma foto dela junto com Gregori Warchavchik no baile do mau gosto, em 1949 no antigo Trianon<sup>9</sup>. A construção ficava de frente ao Parque Siqueira Campos, um pequeno fragmento de mata atlântica no meio da cidade. A descrição de Bardi para esta área é a seguinte: "Do belvedere, que permitia no começo do século ver a expansão da cidade, tendo, como pontos de referência dos bairros, as torres campanárias das igrejas, notava-se o surgimento dos primeiros arranha-céus e da serpenteante Avenida Nove de Julho"<sup>10</sup>

Desta forma o MASP atuava como uma instituição de perfil moderno, contrariamente ao que se esperava; afinal, sua coleção era preponderantemente clássica, nos sentidos histórico, cronológico e pedagógico da arte, aspectos que nortearam a formação do acervo. Entretanto o museu, em suas primeiras empreitadas, se comunica através da evolução de sua linguagem expositiva (continente + conteúdo) - inovando de forma eficiente e autêntica, com características marcantes de um trabalho autoral de alta qualidade, que se qualificou por meio de uma atuação em certo nível até mesmo experimental, que é interpretada ainda hoje por alguns profissionais ligados à área museológica, como ambígua, confusa e equivocada.

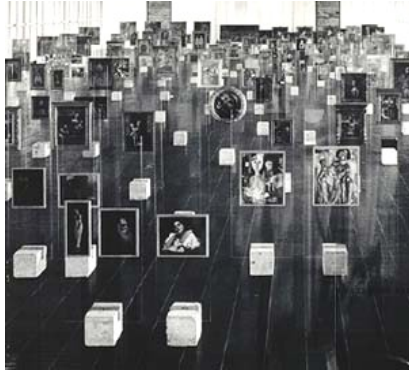
O discurso escolhido a partir das palavras empregadas para designar o contexto em que foram pensados e inseridos os “cavaletes de cristal” na pinacoteca – nos remete a conceitos ontológicos da Arte, mais especificamente da pintura quanto à relação primordial da tela com a parede que neste caso foi rompida; e à sua relação com a neutralidade absoluta da luz nas pinturas, ou seja, o uso do vidro transparente que foi a desmaterialização dos suportes, dando a impressão das telas flutuarem no espaço. Esta museografia possibilitou uma consciência total do espaço moderno, pois se via a totalidade da planta livre ao mesmo tempo em que se percebia seu lugar dentro do edifício, com a Mata Atlântica de um lado e a paisagem do centro urbano do outro lado do museu.

Esta museografia solucionou a arquitetura moderna Le Courboisiana, na medida em que dialoga com a totalidade da visão do visitante, a partir do uso da planta livre, explodida para fora com os panos de vidro.

<sup>9</sup>Ibid. p.75.

<sup>10</sup>Pietro Maria. **40 anos do MASP**. São Paulo: CREFISUL, 1986. p 125.





Exposição Permanente Original



Exposição Permanente Original

O edifício do MASP não possui marcação nítida do acesso da entrada. A uniformidade da volumetria da edificação, sem acessos, sem eixos de simetria, sem o jogo de cheios e vazios das janelas, somente a cobertura da laje, colocam o espectador diante de uma grande incógnita: qual a função desta caixa? Como penetrá-la? Os códigos e sinais usuais da arquitetura não são evidentes. Mais um sinal da intenção de mexer com a imaginação, evocando o Surrealismo. Por mais que a arquitetura moderna estivesse implantada no Brasil, esta linguagem arquitetônica ainda era nova para a maior parte do público.

É interessante ressaltar determinados aspectos em relação ao projeto do MASP da rua 7 de abril, pois algumas das idéias presentes em sua concepção são ilustrativas do pensamento de Lina sobre museus. A intenção da italiana era concretizar um museu *de arte* no seu sentido mais amplo, com arquitetura simples e que atuasse não apenas como mero guardião de obras de grandes mestres, mas que participasse da vida cultural da cidade. Sobre a inauguração da primeira sede do museu, Lina declara: “é neste *novo sentido social* que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual”<sup>11</sup>.

O MASP desde sua gênese aos dias atuais desempenhou um papel de importância para a Museologia e ampliou as possibilidades de relações entre a Museologia e a Arte. Destaque-se que esta experiência de museu é uma prova concreta de que é possível atuar, na prática, o conceito de Museu fenômeno.

## REFERÊNCIAS

BARDI, Pietro Maria. **40 anos do MASP**. São Paulo: CREFISUL, 1986.

BARDI, Lina BO. **Museu de Arte de São Paulo 1957 - 1968**. Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi. São Paulo: Blau, 1997.

CABRAL, Maria Cristina Nascentes. **O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: PUC/ PPG –HSC, 1996.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

<sup>11</sup> BARDI, Lina BO. **Museu de Arte de São Paulo 1957 - 1968**. Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi. São Paulo: Blau, 1997.s.p.

# ENTRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA E A CONGADA DO CENTRO - OESTE: DOIS MOMENTOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO

Ana Karina Rocha de Oliveira

Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG);

Archimedes Ribas Amazonas e Rita da Cássia Silva Doria

Centro de Artes, Humanidades e Letras

da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB)

## Resumo

O artigo discute as estratégias de promoção e preservação de duas manifestações culturais do patrimônio imaterial brasileiro. O Samba de Roda, que de modo geral, se utiliza de pandeiro, viola, atabaque, chocalho e berimbau, acompanhados por palmas, cantos e danças dos participantes; e a Congada, festa religiosa de caráter sincrético, associada ao culto de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, onde os vários 'ternos' dançam e cantam utilizando diversos instrumentos de percussão. Mostra a partir da herança africana presente nessas formas de expressão, como a população que constrói e consome, segue resignificado-as até a atualidade. Apresenta como elas são percebidas junto às próprias comunidades e qual a importância, enquanto atrativo, para o turismo cultural local. Além disso, discute o processo de preservação a partir de legislação específica vigente para o patrimônio imaterial, considerando a importância da documentação - categorização e classificação - no processo de salvaguarda desses bens culturais.

**Palavras-chave:** Patrimônio Imaterial. Samba de Roda. Congada. Preservação.

## DOS MOMENTOS DE LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL BRASILEÑO: ENTRE LA SAMBA DE RODA DEL RECONCAVO DE BAHÍA Y LA CONGADA DEL CENTRO-OESTE:

## Resumen

En este artículo se debaten las estrategias de promoción y preservación de dos manifestaciones culturales del patrimonio inmaterial brasileño: la *Samba de Roda*, que en general utiliza la pandereita, la guitarra, el *atabaque*, el cencerro y el *birimbao*, acompañados por palmas, cantos y danzas, y la *Congada*, fiesta religiosa de carácter sincrético asociada al culto de *Nuestra Señora del Rosario de los Morenos*, donde diferentes tríos danzan y cantan utilizando variados instrumentos de percusión.

A partir de la herencia africana presente en estas formas de expresión, muestra cómo la población que construye y consume, continúa re-significándolas hasta la actualidad. Presenta la manera en que son percibidas en las propias comunidades y cuál es la importancia que ofrecen como atractivo para el turismo cultural. Además, estudia el proceso de preservación del patrimonio inmaterial a partir de la legislación

específica en vigencia, teniendo en cuenta la importancia de la documentación, la categorización y la clasificación para la salvaguardia de los bienes culturales.

**Palabras clave:** Patrimonio inmaterial. *Samba de Roda*. *Congada*. Preservación.

## TWO MOMENTS OF THE BRAZILIAN IMMATERIAL HERITAGE PRESERVATION: BETWEEN SAMBA DE RODA AT THE BAHIA RECÔNCAVO AND CONGADA IN THE CENTER WEST

### Abstract

This article discusses the promotion and preservation strategies of two cultural manifestations of the Brazilian immaterial heritage: the *Samba de Roda*, which generally makes use of tambourine, guitar, cowbell and *birimbau*, accompanied by clapping, singing and dancing, and the *Congada*, syncretic religious festivity, coupled with the cult of “*Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*”, where several trios dance and sing using various percussion instruments.

The African heritage present in these forms of expression shows how the same population that builds and consumes, continues re-signifying them until the present days; also how they are perceived among their own communities and which of them is more important concerning its attraction for the local cultural tourism. In addition, it discusses the preservation process from the viewpoint of the specific legislation *in force* for intangible heritage, considering the importance of documentation, categorization and classification in the process of safeguarding cultural assets.

**Key words:** Intangible Heritage. *Samba de Roda*. *Congada*. Preservation.

## ENTRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA E A CONGADA DO CENTRO - OESTE: DOIS MOMENTOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO<sup>1</sup>

**Ana Karina Rocha de Oliveira**

Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG);  
**Archimedes Ribas Amazonas e Rita da Cássia Silva Doria**  
Centro de Artes, Humanidades e Letras  
da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB)

*"A Dança nasceu da necessidade de expressar uma emoção, de uma plenitude particular do ser, de uma exuberância instintiva, de um apelo misterioso que atinge até o próprio mundo animal"* (Autor desconhecido)

A dança é uma manifestação corporal presente em diversos grupos humanos que, de modo geral, é acompanhada por instrumentos musicais. No Antigo Egito, por exemplo, é sabido do uso da flauta, de clarinetes, de harpas, de trombeta, do alude e da lira, bem como do pandeiro e do tambor. Dançar, para os povos egípcios, era uma manifestação de caráter religioso que integrava o cotidiano ritualístico nos templos.

A dança, assim como os cânticos, para os povos do Egito, era um rito relacionado às emoções frente às experiências que os cercavam, sendo uma prática coletiva presente também no cotidiano doméstico. Como testemunho há distintas representações artísticas deixadas como registro em murais e painéis. É possível observar danças executadas por mulheres que realizavam passos ritmados e marcados por palmas. É possível afirmar que, reunindo sons e danças, festejar, desde a antiguidade, fez e faz parte das várias sociedades.

Segundo Amaral (1998), a festa, presente no cotidiano do brasileiro desde os tempos do Brasil-Colônia, é um ato coletivo que aproxima os sujeitos sociais. Para Brandão (2004), é possível compreender os diversos sentidos assumidos na

---

<sup>1</sup> Ana Karina Rocha de Oliveira - Graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestra em

Ciência (ECA/USP). Professora Assistente da Universidade Federal de Goiás (FCS/UFG) - Brasil.  
Archimedes Ribas Amazonas - Graduado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia.

Mestre em

Cultura e Sociedade (FACOM/UFBA). Professor Assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB)- Brasil.

Rita de Cássia Silva Doria - Graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestra em

Arquitetura e Urbanismo (FAU/UFBA). Professora Assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB) – Brasil.

dinamicidade cultural de um grupo social por intermédio do estudo da festa, visto que ela entrelaça vida, fé, e dança consolidando momentos significativos de sociabilidade.

Através dos sons dos instrumentos utilizados no Samba de Roda do Recôncavo da Bahia e no Congado de Goiás, convidamos o leitor para uma reflexão acerca da preservação do patrimônio imaterial brasileiro.

### A imaterialidade

Segundo a UNESCO<sup>2</sup> o Patrimônio Cultural Imaterial ou Intangível compreende “as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes”.

Para muitos, em especial as minorias étnicas, o patrimônio imaterial é uma importante fonte de identidade que constrói as suas histórias. Assim, as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, bem como a utilização de instrumentos, objetos, artefatos e lugares comuns constituem o fundamento da vida comunitária e são, portanto, parte integrante do seu patrimônio cultural.

A produção de bens materiais por um indivíduo irá formar os referenciais de memória e identidade e a esses é atribuída uma importância onde por si só, materialidade e permanência, já se impõem e legitimam uma ação amplamente reconhecida de preservação e conservação. É por esse viés que se justifica a existência de uma preocupação permanente sobre os testemunhos materiais produzidos pelo homem para que estes possam ser protegidos e conservados o maior tempo possível.

A essa preocupação se somam aspectos subjetivos que transcendem a simples matéria, aspectos que vão balizar a criação e representação daquilo que se quer expressar materialmente. A esse outro lado conhecemos como aspectos da imaterialidade. Podemos então dizer que essa é a parte da não materialidade, do abstrato, do impalpável. São os aspectos passíveis de contínua transformação, assumindo uma dinâmica mutável da cultura de um povo que vão agregando informações ou sofrendo alterações no decorrer da sua prática através do tempo.

Preocupados com o bem simbólico, em 1972, após a adoção da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, alguns Estados-membros presentes nessa convenção manifestaram o interesse em ver criado um instrumento de proteção do patrimônio universal. Assim, a UNESCO<sup>3</sup> viria a adotar,

---

<sup>2</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Disponível em <<http://www.unesco.org/pt/brasilia/culture/world-heritage/intangible-heritage/>>. Acesso em 15 jul 2010.

<sup>3</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Disponível em: <[http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/temas/cul\\_tema.php?t=9](http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/temas/cul_tema.php?t=9)>. Acesso em 15 jul 2010.

em 1989, a Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore.

“Na sequência desta Recomendação, a UNESCO lançou um conjunto de iniciativas dentro deste âmbito: Tesouros Humanos Vivos; Línguas em Perigo no Mundo; Música Tradicional. Em 1999, o Conselho Executivo da Organização decidiu criar uma distinção internacional intitulada "Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade", para distinguir os exemplos mais notáveis de espaços culturais ou formas de expressão popular e tradicional tais como as línguas, a literatura oral, a música, a dança, os jogos, a mitologia, rituais, costumes, artesanato, arquitetura e outras artes, bem como formas tradicionais de comunicação e informação. Foram realizadas três edições de Proclamações em 2001, 2003 e 2005. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial aprovada em Outubro de 2003 entrou em vigor a 20 de Abril de 2006. Três meses após a data do depósito junto ao Diretor Geral da UNESCO do 30º instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão”. (UNESCO).

Na América Latina, em cooperação com a UNESCO e através do governo peruano, foi criado em 2003 a CRESPIAL<sup>4</sup>. Esse órgão autônomo visa organizar e difundir informações, organizar redes de intercâmbio entre especialistas e agentes culturais, e facilitar a cooperação entre as instituições que trabalham com a imaterialidade da cultura. Surgiu da necessidade de se criar um centro voltado para articular, fomentar e promover ações de salvaguarda do patrimônio cultural e imaterial de toda a América Latina.

O Brasil conta com bens culturais inscritos na lista de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade: a Arte Kusiwa - Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, grupo indígena da Amazônia e o Samba de Roda no Recôncavo Baiano, mas entendemos que essa lista deve aumentar.

Instituído pelo Decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – IPHAN<sup>5</sup> desenvolve o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que trata do patrimônio cultural brasileiro. Para o Ministro da Cultura na época, o músico Gilberto Gil, esse decreto objetivava ampliar o raio de proteção, preservação e valorização dos bens simbólicos do povo brasileiro<sup>6</sup>.

O patrimônio imaterial é composto por um vasto conjunto de atividades culturais, tradicionais e populares que abrangem os indivíduos de uma comunidade. São passadas oralmente ou por meio da observação e repetição de gestos e

<sup>4</sup> Centro Cultural para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina. Disponível em: <<http://www.crespial.org/web/cast/index.php?mod=sobre1>>. Acesso em 15 Jul 2010.

<sup>5</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

<sup>6</sup> Para maiores informações ver: Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN, 4 ed. 2006.

podendo ser (re)significadas ao longo do tempo através de um processo de reinterpretação do grupo.

É nesse contexto que o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia e o Congado de Goiás estão inseridos e arraigados ao cotidiano dessas comunidades. Sob forte influência de diferentes etnias negras que marcaram a formação cultural brasileira essas manifestações culturais constituem o fundamento da vida comunitária. A permanência delas garante a sobrevivência da diversidade cultural humana contribuindo para a constatação que vivemos num mundo plural.

*“Dona da casa me dá licença  
Me dê seu salão para vadiar  
Me dê seu salão para vadiar  
Me dê seu salão para vadiar  
Eu vim aqui foi pra vadiar!”*

(Trecho de Samba de domínio público)

O Samba de Roda é um estilo musical associado a uma dança, tem inspiração nos diversos ritmos tribais africanos e utiliza instrumentos como pandeiros, atabaques, berimbau e viola de chocalho fazendo uma marcação cadenciada com palmas. O samba que conhecemos no Recôncavo Baiano foi trazido pelos negros pertencentes a diversas tribos africanas que aqui chegaram como escravos.

Esse aspecto foi determinante e influenciou profundamente no contexto social da época, promovendo profundas transformações culturais entre os negros que aqui passaram a viver. Como reflexo desse panorama, o samba que nasce no Brasil internaliza essas transformações, as quais influenciaram a expressividade e originalidade dessa manifestação. Um samba que traduz a mistura de diferentes traços culturais, que reúne a dança, a música, e a poesia.

O Samba de Roda surge como expressão de um contexto coletivo, se legitimando ao estar presente, nas festas e cultos de um modo geral e também no espaço doméstico, onde, ao término das ‘obrigações’, as pessoas se reúnem para dançar e se divertir. A música é conduzida por um cantor que é acompanhado por homens e mulheres que dançam e repetem os versos acompanhando com palmas ritmadas, formando uma roda. No centro se encontra um indivíduo que dança sozinho, fazendo gestos ao ritmo da música e num dado momento, ele se dirige a outro participante da roda, e com uma umbigada, marca a troca dos dançarinos no centro da roda.

As mulheres tem presença marcante no samba de roda. São elas que batem as palmas ou as tabuinhas, e geralmente saem na roda para sambar e responder às cantigas entoadas. O antropólogo Raul Lody destaca a participação feminina no samba de roda da cidade de Cachoeira:

*“O samba da Cachoeira, da heróica Nossa Senhora do Porto da Cachoeira, Recôncavo da Bahia, é primordialmente feminino. Há uma força feminina na cultura cachoeirana. As mulheres assumem os terreiros. Famosos terreiros de Nagô, de Angola, de Caboclo, do Jêje, Jêje Mahi.” (Lody, 1995:169)*

O samba expressa uma forte emoção que faz emergir os sentimentos do homem e ele os materializa na forma de trejeitos e movimentos frenéticos com a exposição de partes do corpo. Isso para os valores morais da época impostos pela conduta das regras religiosas era considerado amoral e demoníaco. Os negros utilizavam o samba como uma manifestação contra a opressão policial e da sociedade conservadora. Não havia nenhum tipo de respeito às manifestações culturais dos negros que foram perseguidos desde os tempos da escravidão como povos sem conduta moral e relegados a marginalidade pela sociedade, pois a eles era atribuído a violação dos valores morais vigentes.

*“Ôh, dá licença!  
Ôh, dá licença!  
Devagar quero entrá.  
Ôh, dá licença!  
Vim trazê Nossa Senhora,  
Vim trazê Nossa Senhora,  
Meus irmãos chego a hora,  
Vim trazê Nossa Senhora!  
Salve o Rosário!  
(Trecho de uma canção do Congado)*

No mês de outubro, durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário de Catalão é possível participar, no Estado de Goiás, de uma grande celebração popular religiosa das mais importantes do Brasil Central. Com cerca de 130 anos de existência o Congado<sup>7</sup>, para Brandão (1985) uma festa de santo preto, é uma manifestação de cultura imaterial presente, entre outros lugares, no sudeste de Goiás e em Minas Gerais.

A historiografia oficial relata que a festa tem sua origem na chegada de escravos para a Vila de Catalão no século XIX. A igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, datada de 1810, foi construída num terreno doado por um fazendeiro como forma de agradecimento à Santa por um milagre alcançado. É dessa forma que a cidade nasce em função da fé, aspecto esse que solidifica a importância da festa na construção da identidade local (COSTA, 2008).

Na cidade de Catalão - GO, homens, mulheres e crianças, vestidos de ‘fardas coloridas’ compõem um belo espetáculo de fé e tradição durante as comemorações de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Nessa festa religiosa de sincretismo afro-católico, até hoje é recorrente a explicação que mostra o atendimento de questão de saúde, muitas vezes justificados por meio de promessa, como fator determinante para os anos de devoção dos seus participantes. No entanto, a devoção à Santa existe simultaneamente aos orixás visto que é comum encontramos nas músicas cânticos para São Jorge, Oxalá, e Ogum, por exemplo.

#### Segundo Katrib a devoção à Santa provém

“dos cultos e das rezas proferidas pelos negros à divindade Ifá, o que nos faz compreender a devoção Mariana desenvolvida em Portugal e disseminada pelas colônias portuguesas como África e Brasil. Todavia, foi no Brasil que tivemos uma maior expressividade desse culto, especialmente entre os escravos.

<sup>7</sup> Segundo Katrib (2008), o termo é utilizado para designar uma manifestação festivo-religiosa, bem como identifica uma das formas de expressar a cultura e a prática ancestral negras com muita dança, canto e devoção. Acredita-se que por esse motivo na produção bibliográfica de diferentes autores o termo apresenta-se no feminino e no masculino.



Essas práticas de adoração, iniciaram-se nos engenhos, proliferando pelo interior do país com o ciclo da mineração, principalmente nas cidades em que essa atividade foi evidente, como em Minas Gerais. De Minas, as tradições e as manifestações da cultura negra se espelharam por outras cidades de outros estados, como é o caso de Catalão” (KATRIB, 2004:33)

Formada por conjuntos de ternos (grupo de dançadores) que visitam as casas das pessoas que solicitam sua presença, o Congado preserva um conjunto de valores e sentidos que compõem a sociedade goiana local. Tocando caixas de diferentes tamanhos, violões, sanfonas, patangones, gungas e pandeiros<sup>8</sup>, homens, mulheres e crianças saem às ruas entoando canções e dançando de maneira bastante particular sob o comando do seu Capitão.

Hoje em dia, segundo Bento (2008), os ternos chegam a um total de 20 na cidade de Catalão, no entanto a autora ressalta que estes foram antecidos pelo terno de Catupé (grupo de dançadores que dançam com os pés, as mãos e as costas usando cerca de caixas e adufo<sup>9</sup>); dois ou três ternos de Congo (grupo de dançadores que tocam caixas); um terno de Moçambique (grupo de dançadores que dançam tocando patagunda e gunga<sup>10</sup>) e um terno de Vilão (grupo de dançadores que dançam com manguera<sup>11</sup>).

“É de se pensar que nos idos 1870, os homens e mulheres que se reuniam para as práticas da Congada não eram muitos, assim como as condições de execução dos principais rituais que compõem as celebrações, por certo eram muitos diferentes das atuais” (BENTO, 2008:18).

Katrib (2008:73) concorda que a celebração do Congado tem, entre muitos outros aspectos, a característica de rememoração do passado, mas o autor analisa a manifestação cultural pelo viés do festejo. Para ele, a Festa, “enquanto prática cultural permeada de significados e simbologias” é um ato social repleto de múltiplos sentidos e fruto de uma dinâmica cultural intensa.

“...a história da festa do Rosário de Catalão – GO, [...] tem sido (re)significada a partir de gestos simples, porém, representativos e imbricados de sensibilidades, os quais têm propiciado o desvelar de muitas narrativas, embora muitas dessas estejam perdidas pelos vãos da memória, contidas nas ações de homens e mulheres que fazem estas Celebrações, mas que pouco, ou nada, são consultados para expressarem suas convicções históricas e mesmo os fundamentos de suas ações ano após ano” (KATRIB, 2008:77-78)

---

<sup>8</sup> De modo geral os instrumentos, quase todos de percussão, utilizados nas Congadas são artesanais e possuem uma identificação muito particular. As caixas, por exemplo, são tipos de tambores.

<sup>9</sup> Tipo de pandeiro artesanal

<sup>10</sup> Tipo de instrumento utilizado no joelho

<sup>11</sup> Pau roliço enfeitado

Para Bento (2008), a música, entre outras, é mais uma das inúmeras possibilidades que a prática social do Congado de Catalão traz em suas dinâmicas. Cantadas repetidas vezes, as músicas são criadas e/ou improvisadas todos os anos. Por exemplo, “nos ternos de Catupé, a tradição ensina que devem seus Capitães e dançadores criarem músicas, brincarem com a realidade vivida, fazerem de suas canções elementos que procuram disputar marcos históricos” (Bento, 2008:38).

A temática da escravidão e a questão da negritude são encontradas nas músicas, mas segundo Bento (2008), tais temas não são debatidos na cidade de Catalão. Apesar de pontuar que são poucas as referências que indiquem que a tradição do Congado chegue à Goiás via Minas Gerais no século XIX, esses indícios orais existem e não devem ser menosprezados. No entanto, segundo a autora, a escravidão não é tema único e os ternos, a partir das canções que entoam, revelam “uma enorme capacidade de dialogar com as várias demandas e desejos sociais dos homens e mulheres do seu interior” (Bento, 2008:33).

“Nessa mesma direção, os mais de cento e trinta anos do “Dançar Congo”, uma prática cultural vinda da África, dos povos negros, uma devoção à Santa que libertava os negros da dor da humilhação, da labuta árdua, do preconceito tão marcante na sociedade brasileira, na cidade de Catalão, constituem um marco incomum e levantam questões” (BENTO, 2008:60).

Atualmente a manifestação tem uma proporção e um alcance muito maior. A celebração acompanha o cenário montado pela realidade momentânea e dialoga de maneira direta com as forças e distintos interesses dos demais mecanismos sociais, como por exemplo, o comércio, a igreja católica, distintos grupos políticos e prefeituras. Contudo, é importante ressaltar que, segundo Bento, as festividades aconteceriam “mesmo se não tivessem tomado a dimensão que tomaram isto é, as Congadas saíam pelas ruas da cidade e para a Igreja, independentemente de “barraquinhas” (comércio), ranchão (lugar de lazer, música ao vivo), parque (diversão infantil) etc” (Bento, 2008: 65).

Isso nos remete a uma questão fundamental para o entendimento da cultura imaterial: o espaço-tempo. Inevitavelmente a manifestação vai, conforme os anos, as pessoas e a realidade local, sendo transformada, mas isso não a invalida visto que a cultura, seja em qualquer conceito apresentado, deve ser entendida como ‘não estanque’. Dessa forma, mesmo com o processo de espetacularização que hoje coopta e transforma o sentido da Festa, o intenso processo de construção, (re)construção, significação e (re)significação social não é, necessariamente, um elemento negativo.

Entre os 20 ternos que compõem o Congado em Catalão, há o Terno Mariarte que em “2005 recebeu permissão da Irmandade para fazer parte da Congada e é composto apenas por mulheres” (COSTA, 2008: 143) o que contraria um marco tradicional na cidade: em Catalão, mulher não bate caixa.

O caminho proposto por Paula e Ratts (2009), objetivando analisar as questões de identidade e gênero na Festa de Catalão busca fazer uma reflexão acerca da visibilidade/invisibilidade geográfica e histórica das mulheres junto à

Congada. Esse aspecto, para os autores, ainda não foi amplamente discutido na academia<sup>12</sup>.

Para o presente artigo é suficiente e bastante a compreensão de que devemos reconhecer o valor de todos os elementos imateriais e simbólicos presentes na constituição do patrimônio cultural intangível o que, certamente, em igual grau de importância, agrega sentidos e significados que se aproximam do cotidiano das sociedades.

A Congada de Goiás, bem como o Samba de Roda do Recôncavo baiano preservam valores e sentidos com 'as' e apesar 'das' mudanças sociais ocorridas. O patrimônio imaterial é assim, sucessivas vezes, (re)significado por meio de delicadas estratégias e esforços pensados no viés da defesa da identidade cultural simbólica representada pela tradição e cultura.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita (1998). *Festa à Brasileira - significados do festejar no país que "não é sério"*. Tese (Doutorado em Antropologia) São Paulo: FFCL – USP.

BENTO, Éles Pereira de Souza (2008). Uma vida entre caixas, tamborim e apito: A História de um Capitão na Festa de Nossa Senhora do Rosário de Catalão. in: CARMO, Luiz Carlos do; MENDONÇA, Marcelo Rodrigues (Orgs), *As Congadas de Catalão. As relações, os sentidos e valores de uma tradição centenária*. Catalão: Universidade Federal de Goiás – Campos Catalão.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (1985). *A Festa do Santo Preto*. Rio de Janeiro: FUNART; Goiânia: UFG.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (2004). *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: ed. UFG.

COSTA, Carmem Lúcia (2008). A festa em louvor à Nossa Senhora do Rosário em Catalão – Goiás: o Espaço-Tempo do Capital e da Vida. in: CARMO, Luiz Carlos do; MENDONÇA, Marcelo Rodrigues (Orgs), *As Congadas de Catalão. As relações, os sentidos e valores de uma tradição centenária*. Catalão: Universidade Federal de Goiás – Catalão.

KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim (2004). *Nos mistérios do Rosário: as Múltiplas Vivências da Festa em Louvor à Nossa Senhora do Rosário – Catalão (1936 – 2003)*. Dissertação de Mestrado. Uberlândia – UFU.

---

<sup>12</sup> Para maiores informações ver a produção do LAGENTE – Laboratório de Estudos de Gênero, Étnico-Raciais e Espacialidades. Criado em janeiro de 2008, esse laboratório, um dos primeiros laboratórios da UFG a tratar dos estudos étnico-raciais, além da temática de gênero, com enfoque, sobretudo, na abordagem geográfica, mantendo parceria com pesquisadores/as de outras áreas numa perspectiva interdisciplinar, é vinculado ao Instituto de Estudos Sócio Ambientais da Universidade Federal de Goiás e coordenado pelo Prof. Dr. Alex Ratts ([lagente.ufg@gmail.com](mailto:lagente.ufg@gmail.com)).

KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim (2008). Rosário compartilhado: narrativas de vida, de fé e de festa. in: CARMO, Luiz Carlos do; MENDONÇA, Marcelo Rodrigues (Orgs), *As Congadas de Catalão. As relações, os sentidos e valores de uma tradição centenária*. Catalão: Universidade Federal de Goiás – Catalão.

LODY, Raul (1995). *O povo do santo, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas.

PATRIMÔNIO IMATERIAL (2006). *O Registro de Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

PAULA, Marise Vicente de; RATTS, Alex (2009). Relações de gênero na Congada de Catalão (GO). in: *Espaço em Revista/Campus Catalão*. UFG. Vol. 11, n. 1. Departamento de Geografia – CAC/UFG/DEPECAC.

RODRIGUES, Ana Paula Costa; RATTS, Alex (2008). Corporeidade negra e espaço público em Goiás: a congada de Catalão. in: *Espaço em Revista/Campus Catalão*. UFG. Vol. 11, n. 1. Departamento de Geografia – CAC/UFG/DEPECAC.

# NOVAS PROPOSTAS E DESAFIOS DAS MEDIAÇÕES CULTURAIS EM MUSEUS VIRTUAIS

Bruno Cesar Rodrigues e Giulia Crippa  
Escola de Comunicações e Artes - Brasil

## Resumo

Na sociedade atual, o acesso aos produtos culturais, tais como obras de arte, tem se dado muito mais por meio de suas reproduções que pelos originais. Isto é facilmente observável devido à expansão ininterrupta das novas tecnologias de informação e comunicação (TIC's), principalmente a *Internet*. Elas possibilitam novas formas de produção, circulação e recepção de produtos simbólicos no cenário cultural, tornando-o mais complexo ao agregar múltiplas camadas de informação aos produtos culturais. Percebe-se que os museus aproveitam estas tecnologias para expandir-se cada vez mais, ampliando tanto seu alcance geográfico quanto seu próprio conceito. É crescente o número de páginas na *Internet* que se autodenominam museus virtuais, constituindo, assim, novos ambientes de exposição e até mesmo de produção artística. Ao mesmo tempo, eles exigem novos e distintos tipos de conhecimento para a apropriação das informações artísticas que apresentam. Estes novos "museus" configuram-se como espaços de desafio e/ou instrumento de transformação dos sentidos apresentados na medida em que os processos de mediação passam a depender cada vez mais de outras leituras por parte dos usuários para a devida apropriação das informações transmitidas. Por outro lado, a *Internet* propicia maiores possibilidades de que tais necessidades sejam saciadas, uma vez que a hipertextualidade é sua marca. Antes, o dever de dar subsídios aos públicos de museus para compreensão das obras e exposições pertencia a outros sujeitos, comumente com qualificações acadêmicas. Hoje, no ambiente virtual, é o próprio usuário que realiza tal tarefa, processando ele mesmo as informações que compõem a mediação cultural. Esta última é compreendida como trocas e confrontações subjetivas entre sujeitos através do meio. No caso do ambiente virtual, estas trocas são possíveis através das relações simuladas, mesmo não sendo diretas. Enfim, as novas tecnologias concebem possibilidades inéditas e promissoras para a mediação em museus virtuais.

**Palavras-chave:** Museu. Museu virtual. Mediação cultural. Ciência da informação.

## NUEVAS PROPUESTAS Y DESAFÍOS DE LAS MEDIACIONES CULTURALES EN LOS MUSEOS VIRTUALES

### Resumen

En la sociedad actual, el acceso a productos culturales tales como las obras de arte se ha extendido mucho más a través de las reproducciones que por los originales. Esto se puede observar fácilmente debido a la expansión ininterrumpida de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC's), principalmente en Internet. Dichas tecnologías posibilitan nuevas formas de producción, circulación y recepción de los productos simbólicos en el escenario cultural, tornándolo más complejo al agregar múltiples capas de información a los mismos. Se observa que los museos aprovechan las tecnologías para expandirse cada día más, ampliando así su alcance geográfico tanto como su propia reputación. Es creciente el número de páginas de Internet que se autodenominan *museos virtuales*, constituyendo así nuevos espacios de exposición y también de producción artística que exigen diferentes tipos de conocimiento para lograr la apropiación de la información que presentan. En la medida en que los procesos de mediación pasan a depender cada vez más de otras lecturas por parte de los usuarios -y con el objeto de lograr una correcta apropiación de la información transmitida- estos nuevos "museos" se configuran como espacios de desafío y/o instrumentos de transformación del sentido de lo presentado. Por su parte, Internet propicia mayores posibilidades para saciar tales necesidades dado que la *hipertextualidad* es su sello. Anteriormente, el deber de brindar ayuda a los públicos de museos correspondía a otros sujetos, usualmente con calificaciones académicas. Hoy, en el ambiente virtual, es el propio usuario el que realiza dicha tarea, procesando él mismo las informaciones que componen la mediación cultural. Esta última es comprendida como intercambio y confrontación entre sujetos a través del medio. En el caso del ambiente virtual, estos intercambios se hacen posibles por medio de relaciones simuladas, incluso cuando no son directas. Finalmente, las nuevas tecnologías ofrecen posibilidades inéditas y promisorias para la mediación en los *museos virtuales*.

**Palabras clave:** Museo. Museo virtual. Mediación cultural. Ciencia de la información.

## NEW PROPOSALS AND CHALLENGES OF CULTURAL MEDIATIONS IN VIRTUAL MUSEUMS

### Abstract

In today's society, the access to cultural products such as works of art has been much more extended through reproductions than through originals. This can be easily seen in the uninterrupted expansion of new information and communication technologies (ICTs) primarily on the Internet. These technologies enable new forms of production, circulation and reception of symbolic products in the cultural scene, making it more complex by adding multiple layers of information to the products presented. Museums take advantage of these technologies to expand more and more each day, broadening their geographic reach as well as the scope of their own reputation. There is a growing number of Websites that define themselves as *virtual museums* and create new exhibition spaces and contexts for art production requiring different types of knowledge to appropriate the artistic information presented. On the one hand, mediation processes depend more and more on the new interpretations by the public. Thus, and in order to achieve a proper appropriation of the information transmitted, these *museums* are being established as spaces for challenge or instruments for transformation of that which is represented. On the other hand, Internet offers great opportunities to satisfy these needs, provided that the hypertext is its hallmark. Before, the duty to provide assistance to the public of museums to understand works of art and exhibitions belonged to other subjects, usually with academic qualifications; today in the virtual environment, it is the user who performs this task, processing the information that makes up this cultural mediation. The latter is understood as a confrontation and exchange between subjects through the medium. In the case of the virtual environment, these exchanges are conducted through simulated relationships, even when they are not at all direct. Finally, the new technologies offer unprecedented and promissory opportunities for mediation within the virtual museums.

**Key words:** Museum. Virtual museum. Cultural mediation. Information science.

# NOVAS PROPOSTAS E DESAFIOS DAS MEDIAÇÕES CULTURAIS EM MUSEUS VIRTUAIS

Bruno Cesar Rodrigues e Giulia Crippa  
Escola de Comunicações e Artes - Brasil

## INTRODUÇÃO

Vive-se atualmente no que se denominou Sociedade da Informação. Este tipo de sociedade, como o próprio nome demonstra, está focado nas informações, de modo que esta se torna uma nova mercadoria, conforme defende Lazarte (2000). Tal sociedade é caracterizada por uma avalanche informacional que se intensifica desde o período do pós-guerra, em 1945.

No contexto da cultura, o acesso aos muitos produtos culturais, como as obras de arte, dá-se muitas vezes por meio de suas reproduções / digitalizações, em detrimento do contato direto com os originais. As obras de arte são sintetizadas em *pixels* (imagem digital) através da fotografia e/ou escaneamento das mesmas. No entanto, esta reprodução desencadeia outros questionamentos em relação, por exemplo, à fidelidade da imagem: uma reprodução pode não ser tão fiel aos mínimos detalhes da obra original, bem como pode agregar detalhes que não lhe pertence na realidade, mas sim à cópia digital.

É facilmente observável este acesso por meio das reproduções devido à expansão ininterrupta das tecnologias de informação e comunicação (TICs), principalmente a *Internet*. No ambiente virtual proliferam-se tanto *sites* não institucionais, que expõem as reproduções de obras de arte, quanto os institucionalizados (leia-se páginas de museu). Tais espaços possibilitam novas formas de produção, circulação e recepção de produtos simbólicos no cenário cultural, tornando-o mais complexo ao agregar múltiplas camadas de informação aos produtos culturais (ALMEIDA, 2009).

Neste contexto de expansão tecnológica e virtualização da vida cotidiana, os museus têm se aproveitado para expandir seu campo de atuação. Eles ampliam tanto seu alcance geográfico quanto seu próprio conceito através da disponibilização de informações em suas páginas na internet e da virtualização do espaço físico<sup>1</sup>. Ou, por outro lado, constituem ambientes totalmente virtuais, sem referencial no mundo físico: museu virtual.

É crescente o número de páginas na *Internet* que se autodenominam museus virtuais e a possibilidade tanto de virtualização de museus para visitas remotas, quanto da constituição de museus virtuais. Unido a isso temos o grande fluxo informacional presente no ambiente virtual, que já exige novos e distintos tipos de conhecimento para a apropriação das informações artísticas que se apresentam. Dessa forma, é a partir disso que pretendemos, neste

<sup>1</sup> Há um projeto brasileiro, disponível na página <<http://www.eravirtual.org>> que "virtualiza" os museus, disponibilizando informações no próprio *site* para visitas remotas, visitas virtuais. Os idealizadores do projeto denominam estes espaços de "museus virtuais". Todavia, nosso trabalho não identifica tal espaço como um museu virtual, mas sim como uma virtualização do museu físico.



trabalho, abordar as novas propostas e desafios para as mediações culturais no ambiente virtual museológico.

Para tanto, buscamos mapear algumas das discussões empreendidas quanto ao museu virtual, diferenciando este da página de museu. Esta, em geral, é produto de museus físicos para divulgação de suas atividades e acervo. Abordamos, em seguida, alguns conceitos de mediação cultural e, finalmente, consideramos alguns dos processos de mediação desenvolvidos nos espaços virtuais, considerando as possibilidades de utilização no âmbito dos ambientes museológicos apresentados na *Internet*, sejam estes as páginas de museu, os museus virtualizados ou mesmo os museus virtuais.

## MUSEU VIRTUAL, PÁGINA DE MUSEU E MUSEU VIRTUALIZADO

Em 1996, Roy Ascott publicou seu texto *The Museum of the third kind*. Neste, o autor previa as discussões em torno do museu do futuro, no qual as práticas seriam mediadas pelo computador. Para o autor, o museu deveria fazer parte da "mente global" possibilitada pela *Internet*. Através deste ambiente virtual, as pessoas ficam mais próximas e, através das transformações ocorridas ao longo do tempo, as possibilidades de criação e interação intensificam-se.

A arte na *Internet*, para Ascott (1996), envolve transformações e interatividade, de modo que o observador torna-se parte integrante do sistema criativo. O ambiente virtual como infraestrutura para esta "mente global" consegue conectar tanto os espaços museológicos, os artistas, os públicos e os mediadores em um processo de criação conjunta: possibilita novas formas de "participação colaborativa".

Ao selecionar, preservar, apresentar, pesquisar e educar, o museu mostra-se ideologicamente engajado com a sociedade e influencia tanto o modo de pensar quanto o comportamento de seus públicos (ASCOTT, 1996). No ambiente virtual, isso não ocorre de modo diferente. No entanto, a mediação não se faz de modo "direto", mas sim "remoto" e isso pode constituir desafio para o museu, tornando mais difícil estabelecer as mediações que melhor se adaptam ao público. Apesar disso, com o modo colaborativo proporcionado pelo meio virtual, os próprios usuários podem estabelecer o que é mais importante e melhor atende suas necessidades no processo de mediação cultural.

Roy Ascott (1996) observava o "novo museu" como um ambiente mais interativo que os museus tradicionais, um ambiente em que a criação e a curadoria não estariam restritas aos personagens comuns, mas sim constituídos pela colaboratividade. Ao mesmo tempo, o museu na internet permitiria ampliar em muito as possibilidades de exibição de arte. No entanto, também observa que haveria distorções na transposição da imagem concreta para a efemeridade dos *pixels*. Ainda assim, o museu na internet seria a possibilidade de exibição de todas as obras de arte a todos os povos. Seria uma forma de devolver parte do acesso às coleções resultadas das pilhagens e roubos ocorridos ao longo dos séculos.

Em seus estudos, o autor classificou três tipos de museu, considerando a emergência da *Internet* naquela época, sendo:

- i) a disponibilização das reproduções fotográficas ou de escaneamento das obras de arte através de páginas de *Internet*, porém, reunidas em coleções físicas;
- ii) obras constituídas por e para o meio digital, mas que não estão abertas à colaboratividade;
- iii) e, por fim, as obras de arte produzidas por e para o meio digital que estão abertas para a colaboratividade, e que também não possuem referencial no mundo físico, assim como as do segundo tipo de museu.

É prática corrente para chamar esses projetos de "museu digital", mas esse termo só pode ser provisória e é, na verdade, um paradoxo, já que "digital" fala de fluidez, transitoriedade, de imaterialidade e de transformação, enquanto "museu", por outro lado, sempre foi sinônimo de solidez, estabilidade e permanência<sup>2</sup> (ASCOTT, 1996).

Werner Schweibenz (2004) classifica quatro ambientes museológicos na internet, sendo eles:

- 1) Museu Folheto (*Brochure Museum*), cujo objetivo é informar as potencialidades do museu físico;
- 2) Museu Conteúdo (*Content Museum*), uma página na internet que convida o visitante virtual a explorar o museu em linha, porém, suas informações estão voltadas a especialistas, pois seu objetivo é oferecer informações sobre sua coleção;
- 3) Museu de Aprendizagem (*Learning Museum*), que oferece pontos de acesso conforme a idade de seu visitante e as informações são disponibilizadas de modo didático;
- 4) Museu Virtual (*Virtual Museum*) que pode estar ligado à página do museu físico, sendo o "próximo passo do museu de aprendizagem", disponibilizando os links para as obras de arte sem referencial físico.

Neste sentido, Schweibenz (2004) defende o museu virtual como aquele constituído por obras que não possuem referencial físico e, assim como comenta Ascott (1996), as obras são realizadas por e para o meio digital/virtual. Desse modo, concordamos com tal classificação, na qual as páginas de museus não são museus virtuais, mas sim referenciais virtuais de instituições físicas.

Como representações virtuais de museus físicos, as páginas de museu seriam aquelas que trazem informações de ordem geral sobre o museu e suas atividades. Ela se encaixaria no Museu Folheto, denominado por Schweibenz (2004). Em boa parte dos casos, a estas páginas podem estar agregados links que dão acesso aos bancos de dados de imagem destes museus. Nestes bancos de dados encontram-se, muitas vezes, reproduções das obras de arte que o museu possui.

Quanto ao museu virtualizado, defendemos ser aqueles museus físicos que foram fotografados e/ou filmados em até 360° e, por meio de software

---

<sup>2</sup> It is current practice to call such projects the "digital museum" but such a term can only be provisional and is, in fact an oxymoron since "digital" speaks of fluidity, transience, immateriality and transformation, while "museum" on the other hand has always stood for solidity, stability, and permanence

específico, são reproduzidos seus ambientes na tela do computador e disponibilizados através da internet. Nestes mesmos sites são disponibilizados "mapas" do espaço e da exposição, de modo que, assim como em um *videogame*, o público pode explorar cada uma das seções que se encontram as obras.

Apesar das diferenças, acreditamos que estes ambientes configuram-se como espaços de desafio e/ou instrumento de transformação dos sentidos apresentados na medida em que os processos de mediação passam a depender cada vez mais de outras leituras por parte dos usuários para a devida apropriação das informações transmitidas. Estes ambientes tornam-se espaços de negociação cultural, interação e criatividade colaborativa em que o público é colocado no centro do processo criativo e não mais na periferia (ASCOTT, 1996).

## MEDIAÇÃO CULTURAL

Mediação cultural, no caso das obras de arte, é o processo de transferência de informação que compreende a contextualização correta de obra e artista de um lado e a apropriação da informação pelo visitante do museu (CRIPPA, 2008). Sob este aspecto, mediação não é meramente o ato de intermediar. Não basta apenas transmitir e receber os signos, as mensagens. Há a necessidade de apropriar-se das mesmas, de dar sentido aos mesmos signos e mensagens para que se configure um processo de mediação pleno.

Para Caune (1999) a mediação é pautada nas experiências comuns, como resultado das relações intersubjetivas. Isto é, das relações que se manifestam no confronto e troca entre as subjetividades. Neste sentido, "a mediação como um projeto social não pode contentar-se com forjar laços efêmeros, ela também deve participar da produção de um sentido que envolve a comunidade<sup>3</sup>" (*op. cit.*, p. 2). A lógica da mediação cultural, segundo o mesmo autor, está relacionada às relações entre os sujeitos, a manifestação concreta e significativa da palavra e o contexto de sua recepção. Ela tem a capacidade de influenciar as percepções, de condicionar o imaginário, de mobilizar as emoções e as implicações afetivas das pessoas (CAUNE, 1999).

Jean Davallon (2007) argumenta que mediação é o processo de aproximação, o acesso do indivíduo ou coletividade às obras ou saberes culturais. E ao classificar diferentes tipos de mediação, o autor apresenta a mediação pedagógica como aquela realizada em salas de aula e em que o mediador é o terceiro elemento, entre a obra e o público, que necessita dispor de um conjunto de procedimentos específicos, quais sejam de escrita ou encenação. De modo geral, a realizada em museus.

Ao observar as mediações ocorridas em museus e exposições, Crippa (2008) relata que, por ser o museu, ainda com frequência ligado a uma perspectiva de instituição moldada em princípios positivistas, o mesmo preocupa-se com a transmissão de informações artísticas de forma "linear", visando a assimilação por parte do público daquela que considera uma

---

<sup>3</sup> "[...] la médiation comme projet social ne peut se contenter de forger des liens éphémères, elle doit aussi participer à la production d'un sens qui engage la collectivité."

mensagem "unívoca". Neste caso, o mediador é visto como um comunicador que detém o controle dos significados e é o responsável pela seleção dos mesmos a serem transmitidos. Complementa que "[...] a função expositiva é de Pedagogia do Estado na medida em que se atua através de procedimentos que 'ministram' informações representativas de valores que, supostamente, transformam o indivíduo em cidadão modelo" (CRIPPA, 2008, p. 499). Este processo de mediação determina o público comumente como receptor passivo das informações e não ativo.

Através do exposto percebemos confluências e divergências entre as abordagens quanto à mediação e podemos concluir que a cada autor e a cada contexto em que o tema pode ser empregado, o termo pode adquirir novas características (ALMEIDA, 2008). Se pensarmos a mediação através das (TIC's), acreditamos que ela passa a ter novos significados e formas de execução na Sociedade da Informação (ALMEIDA, 2009). Utilizando computadores interligados à *Internet*, os processos de mediação devem ser repensados de modo a observar uma maior autonomia dos sujeitos quanto à escolha de rumos a serem tomados diante dos produtos culturais apresentados. No entanto, é importante observar que a mediação determinada para o usuário, selecionando os caminhos a serem trilhados por ele, poderá ser percebida do ponto de vista ideológico.

A partir disso podemos levantar alguns questionamentos que não são fáceis de serem respondidos: Como realizar as mediações sem determinar o caminho a ser trilhado pelo usuário do espaço museológico na internet? Apresentar-lhe uma enorme quantidade de informações e deixar que os mesmos determinem quais as mais importantes seria a melhor opção? Ainda assim, quais os discursos a serem mostrados, realizados por quem, quando, como, onde?

## MEDIAÇÃO NO AMBIENTE VIRTUAL

A hipertextualidade da *Internet* possibilita, em certa medida, que as necessidades informacionais sejam satisfeitas, isso ao considerar que no meio virtual há uma gama diversa de discursos sobre arte e que os próprios usuários podem produzir tais discursos. Almeida (2009) reflete que há, na atualidade, um campo cultural integrado entre as mais diversas mídias, sejam elas escritas, sonoras, televisivas ou mesmo virtuais, sendo seus públicos qualificados como "espectadores multimídia". No ambiente virtual, é grande o número de *sites*, *blogs*, comunidades virtuais e outros relacionados aos mais diversos gêneros culturais, inclusive à arte.

No passado, o principal modo de obter subsídio para compreensão das obras e exposições era o formal: publicações especializadas, comumente de cunho acadêmico. Não se pode dizer que seja diferente na atualidade, mas podemos afirmar que a "informalidade" tem crescido muito. Hoje, no ambiente virtual, estes subsídios são disponibilizados tanto pelos sistemas formais quanto pelos informais, estando responsável por este último os próprios usuários.

O que se percebe é que, cada vez mais, a possibilidade de fruição e de crítica das obras culturais depende do acesso a uma série de informações relacionadas a elas. O que presenciamos atualmente retoma, de certo modo, a concepção clássica da crítica como um julgamento

esclarecido e informado. O que ocorre, diferentemente de épocas anteriores, é que as TICs configuram agora a possibilidade de criação de espaços menos hierárquicos de circulação dessas informações, podendo fazer de cada consumidor cultural um potencial crítico ou mediador da informação. Nesse sentido, o surgimento das mídias sociais pode ser visto como um marco na abertura de novas possibilidades para a produção, circulação e fruição cultural (ALMEIDA, 2009, p. 195).

A partir do exposto, percebemos que as novas tecnologias possibilitam formas promissoras de mediação cultural e com "hierarquias" menos rígidas. Os usuários não apenas são consumidores de informações culturais como eles mesmos podem ser os produtores. Como afirmara Ascott (1996), o público é colocado no centro do processo criativo.

### **CONSIDERAÇÕES: desafios das novas leituras**

As mediações culturais passam a enfrentar novos desafios na medida em que as mídias sociais permitem que o usuário determine sua própria mediação, crítica, consumo ou produção cultural. Aos órgãos institucionais culturais, principalmente aqueles que possuem referenciais no mundo virtual e aqueles desenvolvidos única e exclusivamente neste espaço, cabe apenas apresentar algumas das possibilidades a serem percorridas e dar subsídios para seus usuários no que concerne à mediação cultural. Não são mais estas instituições que determinam o que será apresentado para seu público, ou mesmo, no sentido de "pedagogia de estado", como serão "educados".

Almeida (2009, p. 198) salienta que pode ser prematuro falar em processo de "'democratização' do acesso à informação cultural e de novas práticas dos usuários", em contrapartida, é evidente "que o processo tecnológico em curso descortina possibilidades inéditas e promissoras nesse sentido". Quanto à mediação cultural em museus virtuais, estas novas tecnologias "quebram" as formalidades de antes no processo de sua realização. Por outro lado, ao mesmo tempo em que auxiliam no processo de mediação, podem prejudicar, pois transformam-se em uma produção excessiva de informações que, muitas vezes, podem estar distorcidas do que poderia denominar-se como verdadeiro.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Antônio de. Informação, tecnologia e mediações culturais. **Perspectiva em Ciência Informação**, vol.14, n.spe, 2009, p. 184-200. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/907/618>>. Acesso em: 05 maio 2010.

ALMEIDA, Marco Antônio. Mediações da cultura e da informação: perspectivas sociais, políticas e epistemológicas. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 1, n. 1, 2008, p.1-24.

ARENDS, Max; GOLDFARB, Doron; MERKL, Dieter; WEINGARTNER, Martin. Iteraction with Art Museums on the Web. In **Proceedings** of the IADIS Int'l Conference WWW/Internet, Roma, Itália, 2009, p. 117, 125. <<http://www.ec.tuwien.ac.at/~dieter/research/publications/WWWInternet09.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2010.

ASCOTT, Roy. The Museum of the third kind. **Intercommunication**, n. 15, 1996. Disponível em: <[http://www.ntticc.or.jp/pub/ic\\_mag/ic015/ascott/ascott\\_e.html](http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic015/ascott/ascott_e.html)>. Acesso: 04 maio 2010.

CAUNE, Jean. La médiation culturelle : une construction du lien social. **Revue Les Jeux de Linformation et Communication**, v. 1, 1999.

CRIPPA, Giulia. Exposições e dispositivos do gênero no espaço público: silêncios da mediação cultural. In: COLÓQUIO MEDIAÇÕES E USOS DE SABERES E INFORMAÇÃO, 1., 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Rede MUSSI, 2008. p. 491-506.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo? **Prisma – Revista de Ciência da Informação e da Comunicação**, n 4, p. 03-36, jun. 2007. Disponível em: [http://prisma.cetac.up.pt/A\\_mediação\\_a\\_comunicação\\_em\\_processo.pdf](http://prisma.cetac.up.pt/A_mediação_a_comunicação_em_processo.pdf). Acesso em 02 abr. 2009.

KARP, Cary. The legitimacy of the virtual museum. In: **ICOM News** (Newsletter of the International Council of Museums) dedicated to Virtual Museums, v. 57, n. 3, p. 5, 2004. Disponível em: <[http://icom.museum/pdf/E\\_news2004/p8\\_2004-3.pdf](http://icom.museum/pdf/E_news2004/p8_2004-3.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2010.

LAZARTE, Leonardo. Ecologia cognitiva na sociedade da informação. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 29, n. 2, p. 43-51, mai./ago. 2000.

SCHWEIBENZ, Werner. The development of virtual museums. In: **ICOM News** (Newsletter of the International Council of Museums) dedicated to Virtual Museums, v. 57, n. 3, 2004, p. 3. Disponível em: <[http://icom.museum/pdf/E\\_news2004/p3\\_2004-3.pdf](http://icom.museum/pdf/E_news2004/p3_2004-3.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2010.

# MUSEUS E PÚBLICOS COM DEFICIÊNCIA VISUAL UM ESTUDO DE CASO NO CENTRO DE ARTE MODERNA EM LISBOA

Patrícia Roque Martins

Faculdade De Belas Artes da Universidade de Lisboa - Portugal

## Resumo

A importância do ensino da arte a pessoas com deficiência visual pretende sublinhar o seu valor no que concerne à promoção de crescimentos individuais, dada a função activa que exerce na produção do conhecimento. Negar o seu acesso às pessoas com deficiência visual, é desperdiçar o potencial humano que pode residir em cada uma delas. Em termos gerais, a sociedade habituou-se a construir uma barreira – a da *omissão* – que se resume à falta de respostas perante as necessidades das pessoas com deficiência, considerando-se que ao não se exercer nenhuma acção a seu favor está-se a constituir um obstáculo, contribuindo-se indirectamente para que adquiram outro género de incapacidades uma vez que não têm acesso ao conhecimento e à informação, acabando por se isolarem socialmente durante toda a vida.

Esta comunicação parte de um estudo de caso desenvolvido no Centro de Arte Moderna em Lisboa que teve como objectivo demonstrar que as pessoas com deficiência visual podem fazer parte do público dos museus de arte, e em especial, podem ver pinturas, através de uma análise de três obras de três artistas portugueses. Esta aproximação, entre as obras e os visitantes com deficiência visual, foi desenvolvida com o recurso a materiais multissensoriais de modo a propor uma visita ao museu mais expressiva e apelativa. Neste sentido, serão focalizados os métodos que se revelaram mais eficazes na análise das obras de arte por parte das pessoas com deficiência visual. Por outro lado, pretende-se demonstrar a importância da abolição das barreiras sociais nas instituições museológicas, no que concerne à criação de propostas inclusivas permanentes e focalizadas nas diferenças individuais de cada pessoa, esquecendo-se os factores de ordem quantitativa que muitas vezes explicam as políticas empreendidas para a programação educativa dos museus.

Após a realização do estudo de caso, os participantes com deficiência visual foram inquiridos. Numa das questões: “Qual foi o motivo que o levou a participar na visita ao Centro de Arte Moderna?” Um dos participantes respondeu: “Ver aquilo que nunca vi”. A utilização da palavra “ver” assumiu aqui um caminho mais amplo, referente à percepção não visual mas relativa ao que é descrito, discutido, sentido ou analisado...

**Palavras-chave:** Acessibilidade. Inclusão. Materiais multissensoriais. Públicos com Deficiência visual.

# MUSEOS Y PÚBLICOS CON DEFICIENCIA VISUAL UN ESTUDIO DE CASO EN EL CENTRO DE ARTE MODERNO EN LISBOA

## Resumen

La importancia de la enseñanza del arte a personas con deficiencia visual pretende subrayar su valor en la promoción del crecimiento individual, dada la función activa que dicha enseñanza ejerce en la producción de conocimiento. Negar el acceso a las personas con deficiencia visual significa despreciar el potencial humano que puede residir en cada una de ellas. En términos generales, la sociedad se ha habituado a construir barreras o a la omisión y esto puede resumirse en una falta de respuestas frente a las necesidades de las personas con deficiencias. Se considera que, al no ejercer ninguna acción en favor de las mismas, se crean obstáculos que contribuyen indirectamente a la adquisición de otro tipo de incapacidades -generadas por la falta de acceso al conocimiento y a la información- que acaban por aislarlas socialmente durante toda su vida.

Esta comunicación parte de un *estudio de caso* desarrollado en el *Centro de Arte Moderno de Lisboa* a través del análisis de tres obras pertenecientes a tres artistas portugueses. Su objetivo ha sido demostrar que las personas con deficiencia visual pueden formar parte del público de los museos de arte y, en especial, pueden *ver* pinturas. Esta aproximación entre las obras y los visitantes con deficiencia visual, se desarrolló como un recurso de apoyo para los materiales multisensoriales, a fin de ofrecer una visita al museo más expresiva y atractiva. En este sentido, se destacarán los métodos que resultaron más eficaces para el análisis de las obras de arte por parte de las personas con deficiencia visual. Por otra parte, se procura demostrar la importancia de la abolición de las barreras sociales en las instituciones museológicas en lo que concierne a la creación de propuestas inclusivas permanentes, focalizadas en las diferencias individuales de cada persona, dejando de lado los factores de orden cuantitativo que muchas veces explican las políticas emprendidas para la programación educativa de los museos.

Después de la realización de este *estudio de caso* se llevó a cabo una encuesta entre los participantes con deficiencia visual. Algunas preguntas tales como “¿Cuál fue el motivo que lo llevó a participar en la visita al *Centro de Arte Moderno*?” Uno de los participantes respondió: “Ver aquello que nunca vi”. La utilización de la palabra “ver” asumió aquí un sentido más amplio, referido a la percepción no visual relativa a lo descripto, discutido, sentido o analizado.

**Palabras clave:** Accesibilidad. Inclusión. Materias multisensoriales. Públicos con deficiencia visual.



## MUSEUMS AND PUBLICS WITH A VISUAL DEFICIENCY: A CASE STUDY IN THE *MODERN ART CENTRE* IN LISBON

### Abstract

The importance of art education for people with a visual deficiency tries to emphasize its value with regard to the promotion of individual growth, always taking into account the active role that education plays in the production of knowledge. Denying the access to people with a visual deficiency, signifies neglecting the human potential that can exist in each of them. In general terms, society is accustomed to build barriers -by omission - which can be summarized as a lack of solutions to the needs of people with a deficiency. Not taking actions in favor of visual impaired people creates new obstacles which contribute to the acquisition of other inabilities, generated by the lack of access to knowledge and information, which end up isolating them for life.

This communication has been set out from a *case study* -developed at the *Modern Art Centre* in Lisbon- whose objective was to demonstrate, through the analysis of three works pertaining to three Portuguese artists, that people with a visual deficiency may be part of the public at art museums and what is more important: they can **see** paintings. On the one hand, this approach between the artwork and the visitors visually impaired was developed as a support to multi-sensible materials, trying to provide a more expressive and attractive museum visit and the methods which resulted most effective for the analysis of artworks will be targeted.

This case study tries to demonstrate the importance of the abolition of social barriers in museological institutions, pointing to the creation of permanent, inclusive proposals focused on the individual differences of each person, apart from quantitative factors that often explain the policies pursued on the educational programmes.

On completion of this *case study* a survey among participants with visual impairment was conducted. One of the questions was, "What is the motive that led you to participate in this visit to the *Modern Art Centre* ?" A participant answered: "To see what I have never seen". The use of the word *see* took on a broader meaning here, referring to *non-visual* perception related to what was described, discussed, felt or analyzed .

**Key words:** Accesibility. Inclusion. Multisense materials. Publics with visual deficiencies.

# MUSEUS E PÚBLICOS COM DEFICIÊNCIA VISUAL: UM ESTUDO DE CASO NO CENTRO DE ARTE MODERNA EM LISBOA

**Patrícia Roque Martins**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – Portugal

A visão é o sentido mais utilizado pelo ser humano para obter informações do mundo exterior. Vivemos numa época em que a linguagem é cada vez mais dominada pelo valor da imagem, que vai subalternizando o uso da palavra e dificultando o acesso informativo aos que não têm acesso ao mundo visual. Talvez por isso, seja comum o recurso constante da palavra “ver”, mas na verdade, face ao entorno sócio-cultural dominado demasiadamente pela imagem *olhamos muito e vemos pouco*<sup>1</sup>.

Nesta perspectiva é importante diferenciar o sentido da palavra “ver” em relação ao significado da palavra “percepção”, que se traduz na forma como se adquire o conhecimento do meio envolvente, conseguido pela via sensorial e através da experiência mas também pela interpretação dos seus significados, determinada pela capacidade inata dos indivíduos. Por conseguinte, aquilo que vemos, percebemos, ou compreendemos não representa o espelho fidedigno do mundo exterior.

A experiência em arte cultiva-se, sobretudo quando diariamente desenvolvemos uma cultura dominada por significados visuais, que afectam os comportamentos de todos, e conseqüentemente, também determinam o sentido de participação social. Sob este ponto de vista, consideramos que as pessoas com deficiência visual têm sido muito mal interpretadas, no que concerne à sua participação na vida artística e cultural da sociedade. A propósito do modo como a deficiência é habitualmente encarada, Janice Majewski<sup>2</sup>, diz-nos que quanto mais as pessoas sem deficiência aprendem acerca das pessoas com deficiência, mais facilmente assumem atitudes positivas em torno delas.

Talvez por isso, seja a falta de conhecimento que tenha levado a constantes práticas segregativas em torno das pessoas com deficiência, muitas vezes porque tendemos a considerar as capacidades dos outros de acordo com as nossas habilidades e experiências de vida. Ainda mais, levamos em pouca consideração tudo o que não é abrangido pela norma. Este conceito, que outrora servia os propósitos classificativos de pessoas com deficiência para fins medicinais e educativos, acabou por levar à segregação social de todos aqueles que não são atingidos por ela.

Considerar que uma pessoa com cegueira não tem interesse por artes visuais faz parte do senso comum da maioria daqueles que vêem. Tal como na generalidade das pessoas normo-visuais nem todos apresentamos as mesmas capacidades e interesses. O que nos faz pertencer ao patamar do que é normal ou do que não é normal? É o modo como nos relacionamos com

<sup>1</sup> Luz Arque, *Arte-Ceguera*, in *Integración*, revista sobre ceguera y deficiencia visual, n.45, pág 17-24, Agosto 2005.

<sup>2</sup> Majewski, Janice, *Part of Your General Public is Disabled*, A handbook for guides in museums, Zoos, and Historic Houses, pág.2, Smithsonian Institution Press, London, 1987.

o mundo envolvente? Porque é igualmente aceitável, admitirmos que uma pessoa com deficiência visual desenvolveu outras capacidades no decurso da sua vida, não atingíveis por uma pessoa normo-visual, mas também válidas para a compreensão do mundo.

A forma como as pessoas com deficiência visual utilizam os sentidos para perceber o mundo exterior, é a principal diferença que as distingue das pessoas normo-visuais. Uma vez que a percepção visual não lhes é acessível, estamos a falar de uma experiência sensorial do mundo qualitativamente diferente, não de ordem quantitativa, dado que as pessoas com deficiência visual organizam de forma própria os quatro sentidos que dispõem, tirando o maior partido deles, de modo a obterem uma informação bastante precisa do mundo que as rodeia. Cabe-lhes a elas decidir se as artes visuais fazem parte das suas áreas de interesse ou não. E esta capacidade de decisão deverá estar relacionada com experiências prévias em arte que já lhes tenham sido proporcionadas.

Dada a função activa que exerce na produção de conhecimento, a importância do ensino da arte para todos, claramente que pretende sublinhar o seu valor no que concerne à promoção de crescimentos individuais. Negar o seu acesso aos grupos minoritários, nomeadamente pessoas com deficiência visual, é desperdiçar o potencial humano que pode residir em cada uma delas. A responsabilidade para que tal não aconteça é colectiva: a escola, a família, as organizações, o Estado e a sociedade em geral. Neste sentido, habituámo-nos a construir uma barreira – aquela que Ralph W. Smith<sup>3</sup> definiu como a da *omissão* - que se resume à falta de respostas da sociedade perante as necessidades das pessoas com deficiência, considerando-se que ao não se exercer nenhuma acção a seu favor está-se a constituir um obstáculo. Isto porque, ao as excluirmos indirectamente, estamos a contribuir para que adquiram outro género de incapacidades uma vez que não têm acesso ao conhecimento e à informação, acabando por se isolarem socialmente durante toda a vida.

A inclusão social da pessoa com deficiência tem vindo a ser cada vez mais abordada no contexto museal da actualidade a nível mundial. Foi nos anos noventa, e partindo das práticas integracionistas desenvolvidas nos anos setenta, que gradualmente se assistiu ao crescimento da ideia da inclusão, ainda em vigência nos dias de hoje, traduzindo-se no aumento da qualidade de vida da pessoa com deficiência através de uma estratégia social que reconhece a singularidade de cada pessoa e se transforma, com vista ao desenvolvimento pleno das suas capacidades.

Não podemos esperar que a sociedade inclusiva aconteça de um momento para o outro. Iniciar a sua construção requer uma mudança de opiniões num processo de desenvolvimento global articulado com reformulações legais e apoios financeiros.

No entanto, estes dois factores isoladamente não garantem a estabilidade da inclusão sendo fundamental a dedicação e a aptidão das

---

<sup>3</sup> Smith Ralph W. e David R. Austin, Dan W. Kennedy, *Inclusive and Special Recreation - Oportunities for persons with disabilities*, pp.78, 4 .ed. Ed McGraw-Hill, New York, 2001.

peças envolvidas. O estudo aqui em análise coloca em abordagem os princípios inclusivos e seus contributos no que concerne à concretização da verdadeira missão dos museus: servir as pessoas.

Fruto de uma investigação com vista ao desenvolvimento de uma dissertação de mestrado, intitulada *A Inclusão pela Arte: Museus e Públicos com Deficiência Visual*<sup>4</sup>, teve como objectivo demonstrar que as pessoas com deficiência visual podem fazer parte do público dos museus de arte, podem apreciar arte e em especial, podem ver pinturas. Os agentes implicados foram os museus, as associações que trabalham no âmbito da deficiência visual e as pessoas com deficiência visual.

A metodologia de trabalho aplicada seguiu um processo tendencialmente indutivo, mediante um projecto de preparação, execução e avaliação, através da concretização de um estudo de caso num espaço de trabalho concreto, com vista à realização de uma pesquisa participada num ambiente e num contexto em questão, enquanto principal fonte de obtenção de dados, rica em importantes elementos como as descrições de situações ou acontecimentos, entrevistas, comentários efectuados durante uma actividade, fotografias ou outro género de documentos. Desta forma, a análise dos elementos obtidos, centrou-se na intenção de acompanhar a perspectiva do participante, com vista à percepção dos problemas manifestados nas actividades, procedimentos e interacções.

A importância do caso centrou-se não só no resultado final mas também em todo o processo desencadeado. O espaço de experimentação definido foi o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Gulbenkian, seguindo-se a selecção de três obras em exposição no museu, com o objectivo de se definir um percurso museográfico para ser analisado por um grupo de pessoas com deficiência visual, pessoas cegas e com baixa visão, integradas numa instituição que trabalhava no âmbito da deficiência visual. O ponto alto do estudo seria a realização da visita àquele museu, nomeadamente a análise de dois óleos sobre tela – *Retrato de Homem (s/d)* de Amadeo de Souza Cardoso e *A Fuga* (c.1938/39) de Mário Eloy – e um conjunto de catorze fotografias – *Pintura Habitada* (1976) de Helena Almeida.

No plano das acções desenvolvidas, foram executadas diversas estratégias, nomeadamente as que se referem à acessibilidade do espaço, pela elaboração de plantas tácteis do edifício, à acessibilidade de informação, pela apresentação das tabelas referentes às obras em exposição em Braille e impressão ampliada ou pela elaboração de um catálogo escrito em Braille e em impressão ampliada com imagens em relevo, que não só complementaram a visita, como possibilitaram uma vivência integrada no espaço do museu semelhante aos serviços proporcionados ao público sem deficiência, que habitualmente dispõe de plantas informativas relativas ao espaço, bem como catálogos e tabelas que possibilitam o acesso às obras da colecção de um modo mais esclarecedor.

Por outro lado, a aproximação das obras – até então consideradas de cariz visual - às pessoas com deficiência visual passou necessariamente pelo desenvolvimento de uma didáctica multissensorial, como forma de

---

<sup>4</sup> Martins, Patrícia Roque, *A inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

proporcionar uma vivência expressiva e apelativa, tendo em conta que com o tempo e com a prática, e pela falta do sentido visual, a pessoa com deficiência visual irá continuamente utilizar os outros canais de percepção para obter a informação.

Por conseguinte, o conhecimento visual que não lhes seria acessível passaria a ser disponibilizado por outras vias: a associação das imagens visuais a conceitos não visuais, com recurso a exemplos concretos ou fomentando a sua imaginação; a adaptação das referências visuais ao canal da percepção sensorial mais adequado, como o tacto, ou através da combinação de vários sentidos de modo a proporcionar uma informação mais completa possível.

Por outro lado, este método de percepção multissensorial seria igualmente vantajoso ao público normo-visual, possibilitando a apreensão de determinadas referências por vezes não apreendidas pelo sentido visual, como por exemplo, um instrumento musical ou o cheiro de uma planta, que adquire outros significados quando não restringidos à observação visual. Deste modo, seriam utilizadas e desenvolvidas diversas as fontes de informação, que não competiriam entre si, pelo contrário, tornar-se-iam complementares e, no caso da deficiência visual, substitutivas<sup>5</sup>.

Ainda mais, no âmbito da qualidade da experiência proporcionada no contacto com um objecto artístico, o objectivo desta experiência pretendia contrariar, na sua totalidade, um contacto com a arte seguindo um pensamento tendencialmente visual, tendo como base as características da deficiência visual, formação e conhecimentos dos participantes, através da criação de estratégias relacionadas com envolvimento estéticos que possam ter existido no ambiente natural da pessoa com deficiência visual, como por exemplo, o artesanato ou a arte popular. As áreas de acção focalizaram-se predominantemente na interacção e convivência comum; na ampliação e desenvolvimento de conhecimentos; na partilha de saberes e no enriquecimento de experiências de vida.

O exemplo aqui apresentado é a obra de Helena Almeida, a *Pintura Habitada* (1976), que acabou por ser aquela que a maioria dos participantes do *case-study* elegeu como sendo a sua preferida na visita ao Centro de Arte Moderna. Com vista à sua análise, previamente foram elaborados materiais didácticos para exploração táctil.

O desafio proposto aos participantes foi a simulação da acção de Helena Almeida, dividida em diversos passos. Por vezes, a própria obra de arte que se pretende tornar acessível, traduz-se melhor através da utilização do corpo do visitante, como é o caso aqui analisado, cuja imitação da acção desenvolvida pela artista ao longo das catorze fotografias, revelou ser o melhor instrumento a utilizar, não só por facilitar a percepção do espectador, como por ser aquele que mais se assemelha aos conteúdos da obra. No seu âmago, é o movimento realizado pela artista que dá origem ao seu significado. Para os visitantes com deficiência visual, representar o mesmo movimento implícito na obra, significou também compreender a sua essência.

---

<sup>5</sup> M. Luz Arque, *Arte-Ceguera*, in *Integración*, revista sobre ceguera y deficiencia visual, n.45, pág 17-24, Agosto 2005.

No final desta experiência, quando questionados acerca da sua obra favorita e o momento que mais gostaram durante a visita ao museu, a análise da *Pintura Habitada* foi eleita pela maioria dos participantes: “ (...) *A Pintura Habitada de Helena Almeida porque pude participar de forma activa na apresentação do quadro*”; “ *Foi quando a senhora nos pediu que fizéssemos parte da demonstração da pintura da Helena Almeida pois ao interagirmos ficamos com uma melhor percepção do que a pintora quis fazer*”<sup>6</sup>.

A utilização do corpo do visitante como forma de percepção demonstrou ser um recurso bastante vantajoso, pois, permitiu compreender determinadas situações evocadas na obra pela presença de uma figura humana, nomeadamente a da própria autora. Esta actividade apelou essencialmente à representação da mesma posição presente na obra, permitindo desta maneira perceber, de um modo imediato, determinadas posturas ou importantes questões formais, que facilitaram o melhor conhecimento da obra, como a simetria e assimetria, espaço aberto ou fechado, movimentos e acção, tipo de pincelada, e nível de relação entre as figuras representadas e o espectador, algo que provavelmente seria imperceptível aos restantes sentidos que dispõem os visitantes com deficiência visual. Este método também contribuiu para a participação mais activa dos visitantes, bem como, um maior sentimento de liberdade no espaço do museu, permitindo que se expressassem melhor na identificação com os outros e potenciasses a sua criatividade através do seu corpo.

É nesta medida que os museus se tornam inclusivos ao se colocarem ao serviço do público e não esperar que este se coloque ao seu serviço. Por conseguinte, este género de abordagem implica que os interesses sejam focalizados nas diferenças individuais e não na homogeneidade de acessos. Os obstáculos passam a ser abordados com grande relatividade com vista à sua resolução e não à sua problematização.

Só a partir do momento que se reconhece que todos temos dificuldades, mas em simultâneo, também temos qualidades, é que se respeitará o direito à igualdade e à diferença de modo a serem alcançados os benefícios da inclusão. Também a preparação de todo o pessoal, desde os seguranças / recepcionistas, ao responsável pela programação de exposições do museu, constitui um instrumento chave para abrir portas ao museu inclusivo, em que o sucesso de uma visita pode ser relacionado, em grande parte, pela forma como decorre o atendimento. Por isso, não deve ser limitada aos profissionais do serviço educativo, de modo a contemplar uma formação organizada, com o propósito de oferecer diferentes níveis de qualificação de acordo com o tipo de apoio que se pretende prestar, de âmbito mais generalista ou especializado. Sob esta perspectiva, raramente são garantidos os conhecimentos e os procedimentos necessários a um atendimento eficaz perante os públicos com deficiência, que em poucos casos é consolidada pela prática.

A garantia de um bom atendimento é conseguida através de uma colaboração interactiva, assente na articulação de serviços e recursos entre museus, comunidade, pessoas com deficiência e família, e instituições ligadas à deficiência com o objectivo definido na criação de condições e oportunidade

<sup>6</sup> Martins, Patrícia Roque, *A inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

para os públicos com deficiência. Sobretudo ao desenvolverem um trabalho de equipa baseado na perspectiva de construção de uma inter-relação social, com ênfase para o processo de socialização, em vez da comum aprendizagem. Acredita-se que esta será a base da estratégia inclusiva para a formação especializada dos profissionais de museus.

No que concerne à avaliação deste projecto, de um modo geral verificou-se que, os museus de arte apresentam um mau entendimento em relação à palavra “acessibilidade”. Tendencialmente interpretam-na apenas no sentido do acesso físico, subordinando-a aos aspectos da deficiência motora, tendo apenas em atenção, a existência de elevadores ou de rampas que permitam a entrada de visitantes com essa necessidade. Porém, são esquecidos os aspectos que possibilitam o acesso físico de pessoas com outras deficiências, como a visual, que implica o acesso de cães – guia ou a colocação de guias no pavimento, verificando-se que, raramente são criados meios diferenciados de acesso ao museu de acordo com as características de cada deficiência, assumindo-se com uma certa homogeneidade o tratamento de públicos com deficiência, como se cada género de deficiência não implicasse o cumprimento de necessidades específicas e diferenciadas.

Ainda mais, é sabido que no âmbito da mesma deficiência existem particularidades, como são exemplo as pessoas com baixa-visão e as pessoas com cegueira, que apresentam diferentes níveis de visão e diferentes modos de se relacionarem com o meio, dependendo de diversos factores, nomeadamente se a sua deficiência é congénita ou adquirida. Também se verificou que tornar a cultura visual acessível aos públicos com deficiência visual pode ser mais útil em termos informativos do que físicos. Como tal, a superação das barreiras colocada a este público, viabiliza-se, sobretudo, pela criação de instrumentos que ampliem os conteúdos relativos às colecções dos museus de arte, considerando-se que, este género de barreira acaba por ser o principal motivo que contribui para a existência de um número muito reduzido de pessoas com deficiência visual a visitar museus de arte.

Com efeito, a efectivação das acessibilidades em museus implica a criação de programas recreativos e de actividades que oferecem a possibilidade das pessoas com deficiência participar activamente nelas, envolvendo o desenvolvimento de suportes e serviços necessários para esse fim, que pressupõem mudanças nas práticas habituais, políticas e procedimentos. Distantes estão os profissionais de museus que consideram um museu acessível às pessoas com deficiência visual, aquele que apenas dispõe um catálogo impresso em Braille ou porque dispõe de áudio – guias destinados ao público geral. A esta realidade acrescenta-se a tentativa de realizar algumas acções integradoras, que levam na maioria das vezes a etiquetar o museu de *acessível*, quando na verdade criam salas especiais segregadas, disponibilizam objectos tácteis de fraca qualidade e significado, e em vez de procurarem soluções, dificultam o acesso das colecções ao sublinhar as consequências da deficiência, como é exemplar a grande oferta existente de catálogos em Braille - que poucos lêem e acarreta muitos custos financeiros. O que nos leva a crer que a maioria das pessoas com poder decisivo é alheia à inclusão, quer em museus, mas também, em alguns casos, por parte de pessoas sem deficiência que trabalham em instituições relacionadas com a deficiência.

À barreira física e à barreira dos conteúdos informativos uma outra se junta: a barreira das mentalidades, acabando por se traduzir na pior de todas

as barreiras. Na sua generalidade, é a falta de sensibilização – nomeadamente dos dirigentes - que impede o bom relacionamento entre museus de arte e o público com deficiência visual, levando à construção de um bloqueio ao nível da comunicação, anulando a sua missão enquanto agente emissor do património cultural e artístico. Se a mensagem que cria não for suficientemente clara para ser compreendida pelo receptor, ou se for recebida de forma inadequada, vai gerar uma barreira que certamente impossibilita o diálogo entre ambos.

Assumir uma atitude positiva perante a inclusão, poderá significar uma maior facilidade para repensar nos aspectos que permitem fazer chegar a mensagem correctamente ao destinatário, como também poderão ser contornadas outras barreiras em causa, como questões relativas ao acesso físico ou à falta de recursos financeiros, acabando por se trabalhar num sentido mais criativo, com vista à eliminação ou à redução de barreiras que bloqueiam o acesso de determinados públicos aos museus. De facto, é no contexto da criatividade que os museus podem encontrar oportunidades para trabalhar o âmbito da inclusão, como forma de tornar as colecções mais apelativas ao público que se procura chegar, como também para gerir recursos financeiros e humanos, cujo respeito pela realidade singular de cada um possa significar a conquista de novos públicos no processo da inclusão social.

O investimento na criação de serviços que possibilitem o acesso das pessoas com deficiência visual, não representa um esforço financeiro e humano em demasia para um público em minoria, dado que algumas das estratégias destinadas a este, podem também ser utilizadas por outros públicos, como as peças acessíveis ao toque, que permitem o aumento da proximidade com a obra, colocando em evidência certos pormenores, que de outra forma poderiam escapar ao olhar de um visitante sem deficiência.

Por outro lado, não é injusto considerar que os métodos para trabalhar com o público deficiente visual são essencialmente os mesmos para trabalhar com o público normo-visual. Em ambos os casos, torna-se fundamental trabalhar a presença obra enquanto objecto físico no âmbito da sua composição, técnica e estilo, e no plano da subjectividade no âmbito do contexto histórico-artístico, assunto ou artista.

Na generalidade dos museus, o acesso aos conteúdos de uma colecção, por parte do público normo-visual, passa essencialmente pela edição de textos escritos, nomeadamente, tabelas presentes no circuito expositivo ou catálogos relativos a uma exposição ou sobre um artista, por vezes, utilizam os áudio-guias e a Web para valorizar as colecções. Também os serviços educativos preparam visitas guiadas em torno de uma exposição e criam actividades em ateliê.

A abolição das barreiras sociais é o desafio que se coloca à nova museologia. E esta só será válida quando efectuada em permanência. Mas não é somente um desafio. É também dever de cada museu abrir as portas à comunidade, permitir que todos os membros se tornem activos, no âmbito de uma relação recíproca, contribuindo para que a arte passe a fazer parte do quotidiano das pessoas com deficiência visual e que a sua presença seja habitual em museus de arte. E ainda mais, deverá desempenhar um desenvolvimento crucial na educação e na participação social das pessoas com deficiência.



A inclusão pela arte e cultura oferece ao cidadão com deficiência a possibilidade de desfrutar o seu direito ao lazer e a oportunidade desenvolvimento intelectual e criativo. É portanto um meio de buscar o seu desenvolvimento integral, que irá funcionar com maior ou menor grau de sucesso de acordo com a abrangência em que é aplicado. Quanto mais as instituições investirem neste esforço, será mais experienciado na sua vida diária, não se restringindo a um momento concreto e singular, incluindo-se na sua vida familiar, profissional e social. Somente quando estes equipamentos sociais estiverem em conformidade com os princípios inclusivos é que o cidadão com deficiência poderá demonstrar que também pode participar neles. Para os restantes cidadãos pode ser um meio pelo qual possam partilhar a diferença e a cooperação através do convívio entre ambas.

Acerca do desempenho dos participantes na visita ao Centro de Arte Moderna, parece-nos útil reforçar, que revelou ser um público expectante. Durante as visitas apresentaram-se bastante receptivos, produzindo respostas pertinentes e conclusões autónomas, ao mesmo tempo que, demonstraram que o empenho com que participaram naquela visita, surgiu no sentido de aproveitarem ao máximo aquela oportunidade rara que lhes foi dada, algo que nem sempre se verifica nos públicos sem deficiência. Acredita-se, pois, que estas acções inclusivas terão sempre repercussões nos comportamentos e atitudes nas pessoas implicadas na experiência, através de uma situação de convivência real em torno de um novo conceito de igualdade.

Estamos por isso a propor, que se avance em novas direcções, que se dê maior destaque a novas experiências e à criatividade como chave de sucesso para se relacionar com o público, esquecendo os factores de ordem quantitativa que muitas vezes explicam as políticas empreendidas para a criação dos programas em museus.

Este estudo é mais um exemplo de que a arte oferece amplas potencialidades ao desenvolvimento e à experiência humana de todos os seres, através de instrumentos que o tornam possível, como aqueles que implicam o recurso às faculdades intelectuais, como a crítica, história da arte, e a estética e outros ligados aos recursos materiais adequados para o fazer. Todos se complementaram para tornar esta realidade viável ao maior número de pessoas. Até porque as relações humanas dão-se por meio de todos os sentidos e não apenas na visão. É sobretudo uma tomada de consciência de que para atingirmos a qualidade da vida em sociedade teremos que ter em conta as particularidades de cada um num processo de criação conjunta.

Quanto mais diversificada e flexível for a metodologia de trabalho e a oferta de actividades, maior será o interesse e a participação do público com deficiência visual. Ainda mais quando se verifica que o sucesso na frequência aos museus implica que se ofereçam propostas educacionais constantes e bem definidas em vez de esporádicas ou passivas. É nesta medida, que se explica, que sejam raros os pedidos de visitas aos museus de arte por parte das pessoas com deficiência visual. Quanto mais variadas forem essas propostas, maior número de visitantes poderão ser abrangidos, tal como sugeriu outro participante na visita ao Centro de Arte Moderna “ (...) *há um longo caminho a percorrer pois quanto maior visitas guiadas a museus houver*

*maior será o número de cegos a participar*”<sup>7</sup>. E este será um benefício de ordem quantitativa e qualitativa. Em primeiro, porque possibilita o aumento de visitantes, nomeadamente pessoas com deficiência visual e até seus familiares ou acompanhantes, e em segundo porque contribui para aumentar e tornar mais completa a informação recebida e a construção de significados mais complexos.

Se tomarmos como referência o testemunho de outro participante com deficiência visual, que nos diz que “*A descrição dos quadros (...); a descrição da expressão dos rostos das figuras pintadas, os pormenores de representação como o desenho das unhas nas mãos. Para mim acho extraordinário que isso se consiga fazer, embora para quem veja isso talvez não pareça tão extraordinário*”<sup>8</sup>, facilmente acreditamos que uma colecção de arte pode ser apelativa às pessoas com deficiência visual. Ou pelo contrário, será que são as colecções pouco apelativas aos públicos com deficiência visual? Ainda assim, será justo continuarmos a excluir as pessoas com deficiência visual dos museus de arte?

---

<sup>7</sup> Martins, Patrícia Roque, *A inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008

<sup>8</sup> Martins, Patrícia Roque, *A inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

## REFERÊNCIAS

Arque, M. Luz, *Arte – Ceguera, Integración – revista sobre ceguera y deficiência visual*, n.45, pág.17-24, Agosto 2005.

Asensio, Mikel e Cecilia Simón, *The effectiveness of comunicatve instruments for blind visitors*, Visitor Studies Conference, Colorado, 1996.

Axel, Elisabeth Salzhauer e Nina Sobol Levent, *Art beyond sight – a resource guide to art, Creativity, and Visual Impairment*, AFB Press, New York, 2002.

Barbosa, Ana Mae (org.), *Arte – Educação: leitura no subsolo*, Cortez Editora, 2.ed., São Paulo, 1999.

Cano, B. Consuegra, *La visita al museo de alumnos ciegos y deficientes visuales*, *Integración - revista sobre ceguera y deficiência visual*, n.24, pág.47-50, Junho 1997.

Cano, Begoña Consuegra, *El acceso al patrimonio historico de las personas ciegas y deficientes visuales*, ONCE, 1ª Edición, Madrid, 2002.

Cratty, Bryant J. e A.Theressa Sams, *The body-image of blind children*, The American Foundation for the Blind, New York, 1972.

Feldman, Edmund Burke, *Varieties of visual experience*, Harry N. Abrams, 3.ed., New York, 1987.

Fondation de France – ICOM, *Museus abiertos a todos los sentidos acojer mejor a las personas minusvalidas*, Ministério de Cultura y ONCE, versão espanhola, 1.ed., Madrid, 1994.

Groff, Gerda, *What museum guides need to know*, American Foundation for the Blind, New York, 1989.

Guenther, Zenita Cunha, *Desenvolver capacidades e talentos: um conceito de inclusão*, Editora Vozes, Petrópolis, 2000.

Hadary, Doris E. e Susan Hadary Cohen, *Laboratory science and art for blind, deaf and emotionally disturbed: a mainstreaming approach*, University Park Press, Baltimore, 1978.

López, E. Montes e M. Hernández Navarro, *Accesibilidad de la cultura visual: límites y perspectivas*, *Integración - revista sobre ceguera y deficiência visual*, n.40, pág.21-28, Diciembre 2002.

Lucerga, Maria Asuncion Garcia, *El acceso de las personas deficientes visual sal mundo de los museos*, ONCE, 1993, Madrid.

Mangold, Sally S., *A teacher's guide to the special educational needs of blind and visually handicapped children*, American Foundation for the Blind, New York, 1982.

Majewski, Janice, *Part of your general public is disabled*, A handbook for guides in museums, zoos, and historic houses, Smithsonian Institution Press, London, 1987.

Martí, Miquel – Albert Soler, *Didáctica multisensorial de las ciencias, un nuevo método para alumnos ciegos, deficientes visuales, y también sin problemas de visión*, Paidós, Barcelona, 1999.

Martins, Patrícia Roque, *A inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

McInnes, J.M. e J.A.Treffry, *Deaf-blind infants and children: a development*, University Press, Toronto, 1984.

Rodrigues, David (org.), *Perspectivas sobre a inclusão. Da educação à sociedade*, Coleção Educação Especial, Porto Editora, Porto, 2003.

Sá, Elizabet Dias de, *Acessibilidade: as pessoas cegas no itinerário da cidadania*, Benjamim Constant, Ano 9, nº24, Abril 2003.

Sasaki, Romeu Kazumi, *Inclusão, Construindo uma sociedade para todos*, WVA, 7.ed., Rio de Janeiro, 2006.

Scholl, Geraldine T., *Foundations of education for blind and visually handicapped children and youth : teory and practice*, American Foundation for the Blind, New York, 1986.

Scott, Robert A., *The marking of blind men : a study of adult socialization*, Rousel Sage Foundation, New York, 1969.

Smith Ralph W. e David R. Austin, Dan W. Kennedy, *Inclusive and special recreation - oportunities for persons with disabilities*, 4 .ed. Ed McGraw-Hill, New York, 2001.

Sousa, Alberto B., *Educação pela arte e artes na educação*, 3ºvolume, Instituto Piaget, Lisboa, 2003.

Tojal, Amanda, *Museu de arte e público especial*, Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de S. Paulo, S. Paulo, 1999.

Yeadon, Anne, *Toward independence : the use of instructional objectives in teaching daily living skills to the blind*, American Foundation for the Blind, New York, 1974.

Wilde, Gabrielle, Dorothy Hinton e Ron Hinton, *El diseño de diagramas de microcápsulas para estudiantes deficientes visuales en cursos de enseñanza a distancia*, *Entre dos Mundos*, n.5, pág.39-48, Julho 1997.

## **SOBRE O MUSEU DA PAZ**

**Marcelo Sá de Sousa (Mestrando)**

**Prof. Dra. Tereza Scheiner (Orientadora)**

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS  
UNIRIO/MAST, RJ, Brasil

### **Resumo**

Conceber um museu inserido efetivamente no tecido social implica reconhecer a legitimidade da abordagem de questões políticas candentes. A partir do reconhecimento do caráter social, agônico e processual da Paz, é possível compreender o papel a ser desempenhado pelo Museu na sua construção. A localização da reflexão museológica numa perspectiva política e filosófica permite analisar as relações engendradas entre Museu e Paz, tomando a prática dos “Museus da Paz” como proposta ética.

**Palavras-chave:** Museu. Museologia. Museu da Paz. Paz. Política.

## **ACERCA DEL MUSEO DE LA PAZ**

### **Resumen**

Concebir un museo que se encuentre inserto efectivamente en el tejido social implica reconocer la legitimidad del abordaje de candentes cuestiones políticas. A partir del reconocimiento del carácter social, agónico y procesual de la Paz, es posible comprender el papel que desempeña el museo en su construcción. La localización de la reflexión museológica desde una perspectiva política y filosófica permite analizar las relaciones engendradas entre el Museo y la Paz, tomando la práctica de los “Museos de la Paz” como propuesta ética.

**Palabras clave:** Museo. Museología. Museo de la paz. Paz. Política.

## **ABOUT THE PEACE MUSEUM**

### **ABSTRACT**

To conceive a museum effectively inserted in the social fabric implies to acknowledge the legitimacy of dealing with prominent political issues. From the acknowledgment of conflict, process and social character as inherent aspects of peace it becomes possible to understand the role that museums can perform in its construction. The insertion of museological thought in a philosophical and political framework turns possible the analysis of the relations between Museum and Peace, emphasizing the Peace Museum idea as an ethical proposal.

**Key words:** Museum. Museology. Peace Museum. Peace. Politics.

# SOBRE O MUSEU DA PAZ

Marcelo Sá de Sousa (Mestrando)

Profa. Dra. Tereza Scheiner (Orientadora)

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS –  
UNIRIO/MAST, RJ, Brasil

## INTRODUÇÃO

Quando tratamos brevemente de um tema como esse, é preciso deixar claro desde as primeiras linhas: muitas são as faces e aplicações do que podemos chamar de “museu da paz”, o que caracteriza o estudo desse tema como um desafio, mesmo em seu momento inicial. É ainda tão importante quanto ter em mente que o entendimento banalizado que usualmente encontramos do conceito de **paz** constitui até mesmo um empecilho para a apreensão do tema.

Legado em parte da contracultura, a “ideia contemporânea de paz” presente no senso comum é marcada pela destituição de seu caráter social, transformando-se em um conceito etéreo, inatingível e privado, o que torna a mera possibilidade de sua musealização algo quase ridículo e inócuo. Isso acaba por contribuir com a caracterização do tema como algo - na melhor das hipóteses - exótico. Ocorre que a ideia de paz e as suas vias de realização são objeto de estudo e justificativa de atuação para os mais diversos campos, como a Educação para a Paz, o pensamento político-filosófico, a Polemologia<sup>1</sup> e, também, a Museologia, sob a forma do Museu da Paz.

Martin Segger nos relembra da incômoda relação entre museu e guerra, sob a figura dos espólios, ao declarar que “museus têm sido tudo menos espectadores inocentes em tempos de guerra. Na verdade, eles possuem um longo e ilustre histórico como beneficiários”<sup>2</sup>. O Museu da Paz trata de uma relação oposta: a relação entre a instituição museu e o tema da paz e da reconciliação. Como aponta Ursula-Marie Ruser: “o conceito de museus da paz é bastante novo e há tantas abordagens quanto indivíduos ou grupos responsáveis por sua consolidação [tradução nossa]”<sup>3</sup>. Em consonância com tal pensamento, Terrence Duffy também reconhece que

frequentemente se faz a abrupta pergunta: “o que exatamente é um museu da paz?” É difícil responder com uma resposta igualmente tão concisa. As origens de tão inusitada tendência no mundo dos museus são complexas e a gama de instituições as quais poderiam ser incorporadas sob o título de “museus da paz” são diversas [tradução nossa]<sup>4</sup>

A dificuldade de definição advém do fato de que as faces e aplicações do que poderíamos chamar de “museus da paz” são, certamente, múltiplas. De maneira segura, podemos afirmar que, em seu surgimento institucional, os primeiros museus que – hoje – identificamos como “museus da paz”, surgiram

<sup>1</sup> Área do conhecimento que tem como objetivo abordar cientificamente o tema da paz e da pacificação. Possui diferentes nomes de acordo com o idioma em questão, como *Peace Resarch*, *Polemologie*, ou Investigação para a Paz (no Português de Portugal).

<sup>2</sup> SEGGER, 1998, não paginado. Tradução nossa.

<sup>3</sup> RUSER, 1998, Não paginado.

<sup>4</sup> DUFFY, 1993, p. 4.

como espaços de construção de um discurso essencialmente anti-guerra, através das artes; e, ironicamente, foram destruídos por razão de conflitos armados, como é o caso do museu criado por Jean de Bloch em 1902 (*Museu Internacional de Guerra e Paz*), na Suíça; e dos dois criados por Ernst Friedrich, em 1923 e em 1940, na Alemanha e em Bruxelas, respectivamente<sup>5</sup>. Nesse contexto, a exceção seria o Palácio da Paz, fundado em Haia, na primeira década do século XX. Esse museu representa a primeira tentativa identificada de se criar um espaço museológico voltado exclusivamente à temática da paz. Diferentemente dos museus que surgiram pouco tempo depois, sua abordagem não se dava através da retórica anti-guerra, e sim da valorização das leis internacionais como instrumento de manutenção da paz. Não seria exagero afirmar, portanto, que, em um momento inicial, os museus da paz estavam mesmo imersos numa atmosfera beligerante.

Com exceção do Palácio da Paz, com sua empreitada de promoção de uma “paz legalista”, os primeiros museus da paz eram, na verdade, museus anti-guerra; o que denota uma identificação redutora da ideia de paz a um caráter *negativo*, que somente toma sentido a partir (e exclusivamente) da negação da guerra.

## A EVOLUÇÃO DO CONCEITO

No decorrer do século XX, novos desdobramentos bélicos influenciam de maneira radical a prática da Museologia voltada para a pacificação, fazendo surgir novos paradigmas. O Holocausto, o lançamento das bombas atômicas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, a criação da ONU e da UNESCO, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, a luta pelos direitos civis das minorias e outros movimentos representaram marcos na luta pela paz, que irão afetar diretamente o campo dos museus.

O caso japonês é significativo: com a reconstrução do país então devastado, a promoção da paz ganha destaque. Hiroshima torna-se uma cidade-monumento antinuclear - e uma nova feição, moderna, do conceito de museu da paz surge, não focalizando e antagonizando genericamente o fenômeno da guerra, e sim sustentando, a partir de problemáticas específicas, um discurso pacificador<sup>6</sup>. O tratamento que os japoneses passam a dar à problemática da necessidade de se evitar uma tragédia semelhante no futuro acaba por - junto com outras iniciativas de natureza semelhante<sup>7</sup> - dilatar o conceito tradicional de museu da paz, permitindo uma abordagem de tom pacificador mais amplo, que surge para além da negação do conflito, englobando outras questões e perspectivas.

Como podemos observar, a trajetória conceitual por que passa o que se convencionou chamar de “museus da paz”, embora breve<sup>8</sup>, sofre

<sup>5</sup> No caso particular dos experimentos de Ernst Friedrich, a ironia se fez de maneira ainda mais nefasta: após fugir da Alemanha nazista que destruíra seu museu de Berlim, considerado subversivo, Friedrich viu seu novo museu anti-guerra sucumbir perante a invasão das mesmas forças que destruíram seu projeto anterior, desta vez em Bruxelas. Cf. DUFFY, 1993.

<sup>6</sup> Duffy (1993) identifica esse subtipo de museu da paz, fruto de problemática específica, como “issue-based museums”.

<sup>7</sup> Ou seja, museus da paz que surgem trabalhando problemas específicos, mesmo que de natureza humanitária - e, portanto, que diz respeito a toda humanidade; em suma, “*issue-based museums*”, como referenciado em nota anterior.

<sup>8</sup> Trata-se de uma tradição de aproximadamente um século, em que pese a divergência de marcos adotada por diferentes autores.

significativas modificações. É compreensível, portanto, que tal panoramaintente variadas tentativas de categorização, como a proposta por Duffy<sup>9</sup>. Consideramos, contudo, tais tentativas incipientes, pois, ou partem de um princípio binário (aborda-se ou não a promoção da paz ou apenas o horror da guerra) ou pecam por insular certos aspectos - como a luta pelos direitos civis - dentro de um universo periférico da luta pela paz, constituindo como que um satélite do campo de atuação principal, apenas aceito pela necessidade expressa de “flexibilização” conceitual.

Ademais, é importante salientar que as abordagens e categorizações sobre o tema surgem, em geral, no campo da Polemologia e da Educação, não da Museologia. Com isso, consideramos que um grande potencial de análise se perde, além de engendrar teorizações acerca da prática museológica que consideramos equivocadas<sup>10</sup>.

### BREVE PANORAMA SOBRE A IDÉIA DE PAZ

Para compreendermos a legitimidade da atuação do museu enquanto elemento de militância em prol da paz, é fundamental que tenhamos em mente a dimensão essencialmente social de tal conceito e seu itinerário de significação. Historicamente, a idéia que se faz de “paz” foi interpretada de múltiplas maneiras, por civilizações e sociedades diversas, em momentos cronológicos distintos, caracterizando, dessa forma, conjuntos de compreensão e de vivência que podemos denominar como *tradições de interpretação*. Mencionaremos algumas brevemente.

Na matriz clássica grega, no plano mitológico, às importantes divindades da natureza conhecidas como “As Horas”<sup>11</sup> (*Talo, Carpo e Auxo*<sup>12</sup>), filhas de Zeus e Têmis, cabia o papel de acompanhar os grandes deuses e certos heróis, além de guardar as portas do céu. Ligadas à vegetação – personificando alguns períodos do tempo - são divindades cujos poderes estão atrelados à ideia de semear, medrar e frutificar<sup>13</sup>. *Eirene*, uma das *Horas*, também era considerada e venerada pelos gregos como a personificação da paz. Representada como uma bela jovem, sua existência no imaginário grego nos indica a idéia fugaz que os gregos alimentavam da paz –

<sup>9</sup> Para o autor, poderíamos, para fins didáticos, categorizar esses museus em diferentes “modelos”, como *issue-based museums* (museus criados em resposta a eventos/problemas específicos, como os do holocausto), museus da paz que focalizam assuntos humanitários de natureza geral de grupos/indivíduos, como o Museu da Cruz Vermelha (Genebra) e o daquele grupo de museus que poderiam ser definidos “de maneira bastante flexível” (adverte ele) como os “museus de não-violência”, de que são exemplo os devotados a tal temática na Índia e nos EUA.

<sup>10</sup> Terrence Duffy, por exemplo, estudioso da Paz e da Resolução de Conflitos - além de importante referência para o estudo sobre nosso tema -, utiliza constantemente da expressão “museologia da paz” (Cf. DUFFY, 1998), cujo emprego julgamos equivocado. Não acreditamos na existência de uma “Museologia da Paz”, como empregado pelo autor. O museu da paz é apenas uma expressão ética do efervescente campo da Museologia; não constituindo, dessa forma, um arcabouço suficiente que justifique tal nomenclatura. Além disso, falar em uma “museologia da paz” implica falar em uma museologia da arte, da história, da etnografia, ou de qualquer outro tipo de coleção com que o museu trabalhe. O que existe é uma Museologia, aplicável a diferentes contextos, como propõe André Desvallées (1988).

<sup>11</sup> VICTORIA, 2000, p. 72.

<sup>12</sup> São os nomes que os atenienses davam às divindades: Eunomia (ordem), Diqué (justiça) e Eirene

<sup>13</sup> No caso, a divindade Eirene.



a final, ela representava um período do tempo – e sua relação fraterna com a justiça e a ordem; nomeadamente, *Eunomia* e *Diqué* [*Diké*]<sup>14</sup>.

Para os romanos, o conceito de paz era originalmente terreno, destituído de aura mítico-sobrenatural, e, sobretudo, armado. Dimensão dominadora da paz, a *Pax Romana* emana da autoridade, e é algo passível de estabelecimento pelo poder central e instituído, proveniente da segurança das armas<sup>15</sup>. É uma paz instituída verticalmente. É também um conceito de paz que nos é bastante familiar, como observa Marcelo Rezende Guimarães, em seu rico levantamento sobre o tema, quando afirma que

por seus significados práticos, é uma tradição que obteve imensa repercussão no Ocidente, ainda hoje muito presente no senso comum e nas diversas instituições e organizações da sociedade, como o exército, muitas vezes definido como força e escola de paz<sup>16</sup>.

Na tradição judaica, em sua filiação aos textos religiosos, a paz aparece com conotações pactuais<sup>17</sup>, intercedida pela figura divina, além de positivamente definida. Tal oposição ao militarismo romano será aprofundada pelo cristianismo primitivo, no qual “a paz é um dom messiânico e não apenas uma simples disposição da alma”<sup>18</sup>.

Portanto, a tradição judaico-cristã rechaça o que poderíamos chamar de “concepção belicosa de paz” (romana) e recupera o elemento divino, de uma maneira que se assemelha, apenas em determinados aspectos, aos gregos antigos. Para os judeus e cristãos primitivos, não obtemos a paz nos assegurando através da construção de muralhas altas e imensos exércitos, assim como também não a vivemos (ainda que provisoriamente) prestando adoração a uma divindade ou conjunto delas. Alcançamos a paz a partir de uma propensão interior, de uma vontade de espírito, e através de um pacto com o próprio Deus único, agindo de acordo com seus desígnios, de maneira obediente. Presumivelmente, por sua filiação a um modelo de civilização disseminado por grande parte do globo, essa tradição nos deixou um legado referencial que dificilmente pode ser contornado, além de, historicamente, ter se mesclado e se deixado influenciar por outras visões de mundo, sendo uma delas a própria concepção romana de paz.

Com a consolidação da paz romana imperial, ou seja, a vivência de um período singular de estabilidade social e política, a simbólica romana de paz sofre um entrelaçamento com o estoicismo. A visão de paz passa por um

<sup>14</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE. **Biografias**. Campina Grande, 2009. Disponível em: [www.dec.ufcg.edu.br/biografias/](http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/). Acesso em: 1 jun. 2009. Não paginado.

<sup>15</sup> Vale lembrar o ensinamento: “se queres a paz, prepara-te para a guerra”.

<sup>16</sup> GUIMARÃES, 2005, p.98

<sup>17</sup> “a simbólica da paz funde-se com a simbólica sponsal da aliança. Essa mesma conotação de aliança dá origem aos mais conhecidos símbolos da paz: a pomba e o ramo de oliveira. O relato se encontra em Gn 8, dentro do ciclo de Noé e da narrativa sobre o dilúvio. Após os 40 dias de dilúvio, Noé soltou uma pomba para a ver se as águas haviam baixado na superfície do solo. A pomba, não encontrando onde pousar, voltou a ele na arca. Sete dias depois, soltou novamente a pomba que voltou a ele, tendo no bico um ramo novo de oliveira, sinal da vida que renasce após a catástrofe (Gn 8, 6-11). Após esse relato, firma-se uma aliança entre a humanidade e Deus (Gn 9)” (GUIMARÃES, 2005, p. 102).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 104.

movimento de interiorização, deixando de estar atrelada às condições externas, em oposição às ameaças dos inimigos da República. Para os romanos, a paz, que até então possuía um significado objetivo, a ser alcançado pelo poder instituído em prol de todos os cidadãos, toma ares de subjetividade, transformando-se em uma empreitada individual, embebida de estoicismo.

Grécia e Roma antigas, surgimento do Judaísmo e do Cristianismo. Essas são certamente as grandes contribuições, os legados civilizatórios que ajudaram o Ocidente a formular uma ideia de paz. Contudo, a interpretação dessa ideia não permaneceu imutável desde então, sofrendo, ao longo da história, novas influências e re-avaliações que ampararam a moldagem do pensamento que nós, sociedade contemporânea, fazemos de paz, de maneira consciente ou não.

Presumivelmente, um dos fundamentos teóricos da reflexão ocidental sobre essa questão é o pensamento platônico. Nele, as virtudes desejáveis emergem costumeiramente da subordinação da paixão à razão<sup>19</sup>; o mesmo se dá com a paz, tida mais como o contrário da discórdia e da sedição do que da guerra em si. Para Platão, “a guerra deve unificar os contrários, afrontar as oposições e resolvê-las na sábia subordinação do inferior ao superior”<sup>20</sup>.

Em um processo histórico, o Cristianismo se apropriou aos poucos de influências platônicas e de certo estoicismo, como o contido na ideia que aos poucos se torna hegemônica de “paz da alma”. Essa cristianização do pensamento de Platão passa, sem dúvida, pela contribuição filosófico-teológica que vai representar Santo Agostinho e seu edifício conceitual, erigido em defesa da ordem. Fiel representante de uma religião que se consolidava ao mesmo tempo em que modificava antigos pressupostos, a reflexão de Santo Agostinho é expoente de um novo Cristianismo, que, diferentemente de sua matriz primitiva, não era mais avesso ao conflito armado, abandonando assim seu antimilitarismo antes patente. Tal modificação do pensamento cristão é de fundamental importância para compreendermos como um cristianismo que em sua fase primitiva e perseguida pregava o antimilitarismo - em uma afronta aos romanos -, após o adensamento de seu processo de consolidação, rompe com algumas de suas mais importantes características originais.

O surgimento do Renascimento e o esfacelamento de velhos paradigmas político-econômicos do mundo medieval e de seu Cristianismo engendram novas e importantes problematizações da paz, em termos renovados e dessacralizados. A paz que, como vimos, desde os gregos antigos, apresentava uma feição que se relacionava em algum sentido com um plano mítico-religioso, se insere no universo desse homem renascentista, do Humanismo, de uma humanidade que se encontra repensando seus estreitos (e sufocantes) laços com a instituição religiosa. É o caso de nomes como Erasmo de Roterdã (que se opõe à ideia da fundamentação da guerra como parte integrante da natureza humana, e ao cristianismo belicoso), dos Contratualistas e de Espinosa, que buscam racionalizar a ideia de paz, destituindo-a de sua relação com o divino e teorizando sobre o papel do Estado na sua manutenção. Immanuel Kant é também representante desse

---

<sup>19</sup> PLATÃO, 2004.

<sup>20</sup> Ibid., p. 107.

mesmo movimento de reflexão política sobre a paz, embora produzindo tempos depois, no século XVIII. Dedicando um tratado inteiramente ao tema (“À Paz Perpétua”), Kant elabora uma análise sobre as possibilidades da paz duradoura (perpétua), oferecendo um projeto filosófico e uma agenda de ação, que continha os artigos que precisavam ser seguidos para sua concretização<sup>21</sup>.

A paz passa a fazer parte de um projeto moderno contra a realidade de guerras sucessivas, adquirindo assim uma dimensão processual, de algo a ser construído, diferentemente de um dos pólos entre dois absolutos (guerra e não-guerra).

É importante, porém, não deixar de mencionar idéias que fogem dos domínios da razão pura, como as de Nietzsche. O vitalismo nietzscheano enxerga na guerra uma força essencial do seres humanos. Apesar da conotação nem sempre precisa que o autor emprega ao se valer do termo “guerra” (que às vezes parece significar apenas “conflito”), o pensamento nietzschiano dificilmente pode ser utilizado como afirmação das possibilidades e da necessidade de paz. Nietzsche enxerga, na verdade, “a guerra como uma etapa no desenvolvimento da humanidade, uma espécie de sono ou inverno da cultura, de onde o homem sai mais forte”<sup>22</sup>. Contudo, a visão que ele estabelece sobre a relação entre a guerra e a paz ao longo de sua obra oferece nuances<sup>23</sup>, além de exigir uma interpretação que leve em consideração algumas características fundamentais do pensamento do autor, como a maneira com que ele tematiza a força vital dos indivíduos e a ação, e o caráter essencialmente trágico da existência. De maneira sintética, podemos observar que a rejeição de Nietzsche pela ideia de paz é fruto da associação que o autor elabora entre a paz e a ausência de vontade de potência; de acúmulo de força e afirmação da vida. Ele identifica nela a presença de uma “moral dos escravos”<sup>24</sup>, favorecendo a obediência e a convivência, sublimando o conflito, algo tão caro ao pensador alemão. A lição que o debate sobre a paz deve colher no pensamento de Nietzsche é de que o conflito é uma realidade incontornável, imanente à nossa organização social – e, portanto, parte integrante da nossa existência. A questão são as suas vias de resolução.

Essa trajetória que mencionamos brevemente representa um núcleo interpretativo que constitui a base teórica a partir da qual outras interpretações multifacetadas se desdobram, seja corroborando pensamentos anteriores, seja propondo novas visões sobre o tema. De maneira *negativa*, podemos dizer, portanto, que, contemporaneamente, a paz toma como antítese a violência<sup>25</sup> e não a guerra ou o conflito, e que ela se realiza através do

<sup>21</sup> Seu tratado contém também a defesa do republicanismo e da organização federativa dos Estados nacionais em nome da construção da paz, sem que isso implicasse em perda de autonomia de nenhuma das partes, renunciando assim, em 1792, em grande parte, a criação da Organização das Nações Unidas, que somente ocorreria séculos depois. Cf. Kant, 2008.

<sup>22</sup> Nietzsche, 2005, p. 145.

<sup>23</sup> GUIMARÃES, 2005.

<sup>24</sup> “Para analisar o valor da nossa moral, Nietzsche vai opor dois universos espirituais: o dos senhores e o dos escravos. [...] Nossa moral é de escravos, e seus valores vão se tecendo em torno de um certo ideal de convivência. Nosso imaginário social desenha como ponto ótimo uma convivência isenta de conflitos, em que se pensa que vivemos nossa ‘felicidade’. Se esses indivíduos não entram em conflito, é porque não aspiram a mais nada, suas vontades estão paralisadas[...].” (ABRÃO, 2004, p. 414).

<sup>25</sup> Considerada - sobretudo através do aporte de estudos antropológicos - algo não natural, muitas vezes fruto da indistinção entre agressividade (algo inerente ao ser humano) e agressão.

compromisso e da negociação. Atualmente, o conceito de paz tem sido usualmente associado com a promoção da **tolerância**, dos direitos humanos e da resolução não-violenta dos conflitos (que são, inegavelmente, parte integrante da vida humana).

Sobre tolerância, um aparte: seja em discussões acadêmicas ou em programas internacionais (como os desenvolvidos pela ONU/UNESCO), a “promoção da tolerância” é algo que deve permear nossas ações políticas e culturais, para o desenvolvimento de uma sociedade mais plural e igualitária. Isso não seria, contudo, uma contradição em termos? Quando falamos em “tolerar”, expressamos uma ideia que dispõe uma relação entre – no mínimo – dois elementos: aquele que tolera e a entidade a ser tolerada. Isso significa, contudo, uma relação desigual. Parece haver algo de régio, de majestático nessa relação. Um, elemento em uma posição de Poder superior, permite tacitamente o Outro; consente, suporta, aguenta, mesmo tendo o “poder” de vetar. Apesar de – aparentemente – ter como objetivo a convivência e o respeito entre diferentes sociedades e grupos os que se valem da expressão “tolerância”, não haveria com isso o perverso risco de cristalização de uma relação de poder entre desiguais? Mantemos a pergunta.

Este panorama nos auxilia a tornar evidentes os mecanismos que atuam sobre a construção da ideia que fazemos da paz, e de sua posterior (e contemporânea) banalização, no que se refere ao senso comum<sup>26</sup>. Essa apresentação nos permite desconstruir o pensamento padrão sobre o tema, ao apontar suas mutações ao longo dos tempos; fazendo isso, podemos melhor compreender a interpretação do campo da paz enquanto arena de atuação social e inserir em seu universo a prática museológica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa breve e necessária explanação sobre as definições do Museu da Paz nos ajuda a entender o funcionamento de uma prática que comporta uma miríade de expressões, sendo tão dinâmica e passível de transformações e permanências, críticas e afirmações, quanto o próprio conceito de paz.

A paz não deve ser tomada apenas pela ausência de conflito armado, e sim como um universo de elementos cuja presença é considerada igualmente importante para o bem-estar de uma sociedade. Não por acaso, a *International Network of Museums for Peace* congrega instituições de diferentes temáticas e organismos internacionais como a ONU e a UNESCO desenvolvem programas e agendas no sentido de promoção de uma cultura de paz. Nessa luta **não há questões periféricas**. Um regime de *apartheid*, por exemplo, é tão nocivo e contrário à paz quanto qualquer guerra entre nações. Como discorre essa importante instituição, o *Apartheid Museum*, na África do Sul, que trata como pilares de sua atuação a defesa da Democracia, Igualdade, Reconciliação e Diversidade:

<sup>26</sup> Guimarães (2005, p.154) comenta: “Ao olhar como o Ocidente construiu a noção de paz, é impossível não constatar a perda de seu conteúdo político e intersubjetivo e sua progressiva privatização, de modo a tornar a noção de paz, no senso comum, como algo privado, particular, próprio de indivíduos. Reduzir a noção de paz aos sentimentos de segurança ou de tranquilidade foi, sem dúvida, um empobrecimento”.

Apontando um espelho para o mundo, o Apartheid Museum levanta o questionamento se as lições foram aprendidas na luta por democracia e liberdade durante a turbulenta porém triunfante história da África do Sul são reconhecidas por toda a sociedade. Racismo e discriminação devem ser reconhecidos onde existirem e não devem ser tolerados sob nenhuma hipótese, nem permitidos a tomarem posse e se institucionalizarem como ocorreu na África do Sul.

O Museu do Apartheid narra a ascensão e queda do Apartheid e a habilidade de uma nação de encarar a realidade da força destrutiva em seu seio e de superá-la através da oposição, da luta armada, e, por fim, do diálogo e da reconciliação. É uma mensagem para todas as nações em um mundo sobrecarregado pelo conflito, ódio e intolerância [tradução nossa]<sup>27</sup>

Não se trata de negar o conflito e a agressividade dos e entre os seres humanos, e sim da defesa de um conjunto de valores e comportamentos orientados por um princípio de não-violência e de justiça social.

É nesse sentido, de algo essencialmente amplo e indivisível, que nos opomos a tentativas de categorizar os museus da paz sob uma perspectiva meramente temática ou de aplicação deste ou daquele modelo conceitual. Não falamos aqui de “um novo museu” ou de uma base conceitual instaurada sobre o objeto ou o território, e sim de uma **proposta ética**. A ideia por trás do “Museu da Paz” é que também essas instituições - ditas “culturais”, porém que não estão à parte nem acima do plano político – se engajem de maneira direta nessa luta pela paz e no debate social orientado por esses valores. Não se trata de algo exótico ou que exija a dilatação das fronteiras de compreensão teórica e prática dos museus e da Museologia. Pelo contrário, após expormos as características de nosso tema, podemos, na verdade, proceder à reafirmação

**do que nos parece ser, hoje, o Museu.** Não o templo das musas, um espaço de memória, a sala do tesouro, não um todo instituído – espaço ou território patrimonializado – **mas um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos.** Potência absoluta, o Museu é o que pode ser, está em todas as partes e tomará a forma que lhe for possível, 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. Pois o Museu de hoje, mais que síntese ou representação de mundo, é uma instância de presentificação dos novos modos pelos quais o homem vê o mundo[...]<sup>28</sup>

Sob o rótulo de Museu da Paz há, portanto, espaço para tudo aquilo que a sociedade organizada entende ser indispensável para a promoção e estabelecimento de uma (con)vivência desejável, seja em que escala for, local ou não.

<sup>27</sup> TILL, Christopher. **Support the Apartheid Museum.** Joanesburgo: Apartheid Museum, [20--]. Disponível em: < <http://www.apartheidmuseum.org/>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

<sup>28</sup> SCHEINER, 1998, p.144.

Tendo a convivência como base conceitual<sup>29</sup> (ao invés do objeto ou do território, como nos casos do Museu Tradicional e do Ecomuseu), a análise da idéia de um museu da paz possibilita uma observação privilegiada dos termos através dos quais se efetiva a relação entre Museu e Política. Apesar de a Museologia sempre reconhecer que “o museu é uma instituição política”, tal afirmação nada ou pouco esclarece sobre o papel desempenhado pelos museus no que se refere à sua interface com o poder político institucional e sua - citada - atuação política. O debate da área da Museologia, embora promova com regularidade diversas abordagens, fruto de diferentes análises que dizem respeito ao Museu, por vezes parece se esquivar do domínio político, refugiando-se em leituras gerais sobre o papel social dos museus e da Museologia, ou até mesmo sustentando generalizações viciadas, como a que citamos.

Sabemos que o Museu, na sua forma instituída, esteve - sobretudo a partir do Setecentos - associado aos itinerários percorridos pelos Estados nos quais estava inserido, reproduzindo como repertório seus sistemas de pensamento e até mesmo formas de dominação, como o espólio e o colonialismo; e que, até por financiamento público e ascendência governamental (inúmeros são os países que possuem um equivalente da ideia de “Ministério da Cultura”), os museus possuem uma nítida e perene vinculação com o poder constituído. Mas essa constatação da relação Museu-Política apenas nos oferece um rascunho vertical das relações políticas, ainda mais quando tomamos como referência nosso objeto.

Quando levamos em conta ideias como as de Hannah Arendt, pensadora cuja reflexão toma a polis como referência central e para quem a Política se dá em âmbito comunitário e o Poder é fruto da ação conjunta dos seres humanos<sup>30</sup>; e as relacionamos com um museu pacifista, que atue nos termos caracterizados, torna-se possível observar uma relação política nem sempre citada, que é a do Museu enquanto espaço de geração de Poder, ao invés de fruto dele. Trata-se de um ponto incontornável quando pretendemos abordar o aspecto político da Museologia, pois “[...] todas as instituições políticas são manifestações e materializações do poder”<sup>31</sup>. Para Arendt, “o poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo”<sup>32</sup>.

Se no geral apontamos o Museu (Tradicional, principalmente) como fruto do Poder, dando a esse último uma conotação que só pode dizer respeito ao poder institucionalizado e vertical; quando enfatizamos a militância político-social inerente aos museus da Paz - que objetivam a arregimentação dos indivíduos em prol de um tema facilmente conversível em causa de luta e reivindicação (como a ideia social de Paz em si requer) -, estamos, por conseguinte, tratando de um espaço de geração de Poder, no sentido de constituir um implemento da atuação política.

---

<sup>29</sup> SOUSA, 2009

<sup>30</sup> E para quem, ainda, “o que faz do homem um ser político é sua faculdade para a ação; ela o capacita a reunir-se com seus pares, a agir em concerto e a almejar objetivos e empreendimentos que jamais passariam por sua mente” (ARENDR, 2009, p. 102).

<sup>31</sup> Ibid., p. 57.

<sup>32</sup> ARENDR, 2009, pp.60-61.

Em suma, tratamos aqui brevemente de um museu cuja vocação é essencialmente política e intrinsecamente vinculada a um projeto ético de construção do futuro através da transformação do presente. De tal modo, quando podemos perceber a evolução daquilo que a “humanidade” entende por paz, compreendemos o papel que a Política e o Museu têm a desempenhar nesse âmbito, de ação orientada pela “promessa da política”<sup>33</sup>.

## REFERÊNCIAS

ABRÃO, Bernadette Siqueira. **A história da Filosofia**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores).

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

DESVALLÉES, André. Developing country or not: there is only one museology. [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM]; November/ novembre 1988, New Delhi [Índia]. **Symposium Museology and Developing Countries – help or manipulation? Muséologie et pays en Voie de développement – aide ou manipulation?. Basic papers Mémoires de Base**. Stockholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden. (ICOFOM STUDY SERIES – ISS 14). 1988. Edited by Vinos Sofka. Reprint and edited by Martin R. Schärer. Contributors and ICOFOM reprint in charge of Anita Shah. Hyderabad, India. 1995. 289 p. Papers in English and French. French version, p. 129-135. Summary in English, p. 137.

DUFFY, Terence. **An environment for peace education: the peace museum idea**. ERIC: Education Resources Information Center, 1993. Disponível em: <[http://eric.ed.gov/ERICWebPortal/custom/portlets/recordDetails/detailmini.jsp?\\_nfpb=true&\\_ERICExtSearch\\_SearchValue\\_0=ED370865&ERICExtSearch\\_SearchType\\_0=eric\\_accno&accno=ED370865](http://eric.ed.gov/ERICWebPortal/custom/portlets/recordDetails/detailmini.jsp?_nfpb=true&_ERICExtSearch_SearchValue_0=ED370865&ERICExtSearch_SearchType_0=eric_accno&accno=ED370865)>. Acesso em: 5 nov. 2008.

\_\_\_\_\_. The making of a peace museum tradition: case studies from Japan and Cambodia. **Hiroshima Peace Studies**, Hiroshima, n. 21, 1998, pp. 305-335. Disponível em: <<http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00015273>>. Acesso em: 21 maio 2009.

GUIMARÃES, Marcelo Rezende. **Educação para a paz: sentidos e dilemas**. Rio Grande do Sul: EDUCS, 2005. 364p.

KANT, Immanuel. **À paz perpétua**. Traduzido por Marcos Zingano. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. In: \_\_\_\_\_. **Nietzsche**. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Os Pensadores).

PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores).

RUSER, Ursula Marie. **Possible concept of peace museums and related institutions**. Museums for Peace: International Network of Museums for Peace, 1998. Disponível em: <<http://www.peacemuseums.org/conference.php>>. Acesso em: 21 maio 2009.

---

<sup>33</sup> “A política, tal como Arendt a entende, como criação do novo, do inesperado, como ação plural, resultado do amor ao mundo e não como violência, não somente se apresenta como uma alternativa, como algo realizável, sendo inerente à condição humana, mas também representa uma necessidade, pois é condição para a construção do indivíduo e da comunidade político-jurídica na qual nos movemos, haja vista que o reconhecimento do outro em sua diversidade não somente repercute na confirmação do sentido da minha vida, mas antes é essencial para a existência daquilo que me transcende, que me precedeu e que provavelmente não desaparecerá após o meu ‘fim’” (TORRES, 2007, p. 244).

SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no templo das musas**. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. 1998. 152f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 1998.

SEGGER, Martin. **Introduction to “Toward a Museology of reconciliation”**. Canadá, University of Victoria, 1998. Disponível em: <<http://www.maltwood.uvic.ca/tmr/segger.html>>. Acesso em: 1 ago. 2009.

SOUSA, Marcelo Sá de. **Museu da Paz: uma abordagem conceitual**. 2009. Monografia (Graduação em Museologia) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio, Rio de Janeiro, 2009.

TILL, Christopher. **Support the Apartheid Museum**. Joanesburgo: Apartheid Museum, [20--]. Disponível em: <<http://www.apartheidmuseum.org/>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

TORRES, Ana Paula Repolês. O sentido da política em Hannah Arendt. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, SP, v. 30, n. 2, p. 235-246, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v30n2/a15v30n2.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE. **Biografias**. Campina Grande, 2009. Disponível em: [www.dec.ufcg.edu.br/biografias/](http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/). Acesso em: 1 jun. 2009.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma e Egito**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.



## CIRCUITOS, INSTITUCIONES Y GLOBALIZACIÓN DEL ARTE

Diego Salcedo Fidalgo

Universidad Jorge Tadeo Lozano- Bogotá, Colombia

### Resumen

Si con la autonomía del arte y de la estética resultaban claras las fronteras dicotómicas como arte y cultura o arte superior y arte inferior, hoy el asunto resulta menos claro: la hibridación, el *kitsch*, las manifestaciones creativas *naïves* entre otros fenómenos, ponen en evidencia que las fronteras del mundo del arte son bastante borrosas. Siendo así, sus problemas se desplazan hacia otras prácticas (comunitarias, económicas, políticas) y otras disciplinas (antropología, sociología, economía, administración).

Por lo tanto, las preguntas acerca de los circuitos del arte y de las instituciones cobran gran relevancia para la comprensión de dicho mundo. El campo de producción creativa, no referido sólo al artista y su obra, se extiende hacia las nociones de la circulación (mercado, museos, galerías); la definición de lo legítimamente artístico (¿qué circula en los canales hegemónicos y qué creaciones buscan circuitos alternativos?); las condiciones de posibilidad para la construcción del valor artístico.

Los discursos sobre la multiculturalidad, la resistencia y el *empoderamiento* de grupos subalternos fragmentan la noción clásica del creador. Ampliando esta definición, el género, la raza, la elección sexual median en la definición de noción creativa, trayendo al centro del debate el concepto de cultura. Desde esta perspectiva, el “arte” es un tipo de producción simbólica y una práctica cultural. En este contexto, hoy, las nociones de pluralidad, nomadismo, alteridad y globalización resultan cruciales para pensar el arte.

**Palabras clave:** Museo. Circuitos. Globalización. Arte

## CIRCUITOS, INSTITUIÇÕES E GLOBALIZAÇÃO DA ARTE

### Resumo

Se com a autonomia da arte e da estética ficavam claras as fronteiras dicotômicas como arte e cultura, ou arte superior e arte inferior, hoje o assunto resulta menos claro a hibridação, o *kitsch*, as manifestações criativas *naïves*, entre outros fenômenos, colocam em evidencia que as fronteiras do mundo da arte são muito tênues. Assim sendo, seus problemas se deslocam para outras práticas (comunitárias, econômicas, políticas) e outras disciplinas (antropologia, sociologia, economia, administração). Consequentemente, as perguntas acerca dos circuitos da arte e das instituições adquirem grande relevância para a compreensão deste mundo. O campo de produção criativa, referente não apenas ao artista e sua obra, estende-se em direção às noções de circulação (mercado, museus, galerias); à definição do que é legitimamente artístico (o que circula nos canais hegemônicos e que criações buscam circuitos alternativos?); às condições de possibilidade para a construção do

valor artístico. Os discursos sobre o multiculturalismo, a resistência e a concessão de poder a grupos subalternos fragmentam a noção clássica de criador. Ampliando esta definição, o gênero, a raça, a escolha sexual, mediam a definição de noção criativa, trazendo ao centro do debate o conceito de cultura. Desde esta perspectiva, a "arte" é um tipo de produção simbólica e uma prática cultural. Neste contexto, hoje, as noções de pluralidade, nomadismo, alteridade e globalização são cruciais para pensar a arte.

**Palabras clave:** Museu. Circuito. Globalização. Arte

## CIRCUITS, INSTITUTIONS AND GLOBALIZATION OF ART

### Abstract

If with the autonomy of art and aesthetics, dichotomous boundaries such as art and culture -or superior art and inferior art- were clear; today the issue is less clear. Hybridization, *kitsch*, creative *naive* manifestations, among other phenomena, place in evidence that the boundaries of the art world are quite blurred. Thus, the problems of art move to other practices (community, economic, political) and other disciplines (anthropology, sociology, economics and administration).

Henceforth, the question of the circuits of art and institutions gain great relevance for understanding the world of art. The creative production field, referring not only to the artist and his work, extends to the notions of circulation (markets, museums, and galleries), the definition of artistic legitimacy (What circulates in the hegemonic channels and what creations seek alternative circuits?) and the possibility for the construction of artistic values.

On the other hand, the rhetoric of multiculturalism, the resistance and the empowerment of subaltern groups fragment the classical notion of the creator. Amplifying this definition, gender, race, and sexual choice mediate in the definition of the creative concept focusing the debate on culture. So from this perspective, "art" would be a kind of symbolic production and a cultural practice. In this context the notions of plurality, nomadism, otherness and globalization are crucial in thinking about art today.

**Key words:** Museum. Circuits. Globalization. Art.

## CIRCUITOS, INSTITUCIONES Y GLOBALIZACIÓN DEL ARTE

Diego Salcedo Fidalgo

Universidad Jorge Tadeo Lozano- Bogotá, Colombia

Si con la autonomía del arte y la estética resultaban claras las fronteras dicotómicas como arte y cultura, arte superior y arte inferior, hoy el asunto resulta menos claro: la hibridación, el *kitsch*, las manifestaciones creativas *naive*, entre otros fenómenos, ponen en evidencia que las fronteras del mundo del arte son bastante borrosas. Así mismo, los problemas del arte se desplazan hacia otras prácticas (comunitarias, económicas, políticas) y otras disciplinas (antropología, sociología, economía, administración).

De este modo, la pregunta por los circuitos del arte y las instituciones cobran gran relevancia para la comprensión del mundo del arte; el campo de producción creativo, no referido sólo al artista y su obra, se extiende hacia las nociones de la circulación (mercado, museos, galerías), la definición de lo legítimamente artístico -qué circula en los canales hegemónicos y qué creaciones buscan circuitos alternativos-, y las condiciones de posibilidad para la construcción del valor artístico.

Por otro lado, los discursos sobre la multiculturalidad, la resistencia y el empoderamiento de grupos subalternos fragmentan la noción clásica del creador ampliando su definición: el género, la raza, la elección sexual median la definición de la noción creativa trayendo al centro del debate el concepto de cultura. De modo que desde esta perspectiva el “arte” sería un tipo de producción simbólico, una práctica cultural. En este contexto las nociones de pluralidad, nomadismo, alteridad y globalización resultan cruciales para pensar el arte, la cultura y sus circuitos de recepción y validación hoy en día.

El resultado de esta sinopsis se articula a partir de las reflexiones y los ejercicios realizados en el seminario “Circuitos, instituciones y globalización del arte”<sup>1</sup> de la Maestría en Estética e Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. La comunicación entrevé en primera instancia un bosquejo de cómo se configuran las fronteras artísticas y culturales; a continuación se analiza su impacto a través de diferentes circuitos para finalizar con un ejemplo de la práctica curatorial como posibilidad alternativa de reflexión sobre las contradicciones que se establecen entre los espacios oficiales de exhibición (museos y las galerías) y los “otros” lugares de presentación no validados por las redes institucionales de arte y cultura.

### Fronteras artísticas y culturales

La detonación de acontecimientos a partir de los años ochenta tales como el colapso de la Unión Soviética, la caída del muro de Berlín, el fin de las dictaduras latinoamericanas, la terminación del apartheid, hicieron que se repensaran y se replantearan tanto las políticas culturales y artísticas como las políticas de la memoria.

<sup>1</sup> El seminario fue diseñado y programado por los profesores Elkin Rubiano y Diego Salcedo para la Maestría en Estética e Historia del Arte que ofrece el Departamento de Humanidades de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Esta revaluación implicó la inclusión de nuevas nociones de representación y de identidad cultural tales como la raza, la etnicidad, el género, las preferencias sexuales y la clase, conceptos que si bien ampliaron el panorama de la diversidad en las prácticas contemporáneas artísticas y culturales, problematizaron sus definiciones hacia un incierto y cambiante terreno multicultural: el de las culturas nómadas. Sobre esta “nueva” base, parafraseando a la curadora Carolina Ponce de León, las instituciones, los circuitos del arte y la cultura convirtieron en un recurso de poder los problemas relacionados con las diferencias culturales, domesticándolas y sometiéndolas a su control<sup>2</sup>. De esta forma las redes de la cultura y del arte revelaron su poder de validación y de “eliminación” de determinadas categorías culturales en sus diferentes prácticas. Este fenómeno imprecisó los límites del arte y la cultura hasta entonces planteados y lo que anteriormente había estado definido y diferenciado entre estas concepciones, se convirtió en un campo de batalla sin perspectivas definidas. Por otro lado la aparición de Internet, la expansión de los mercados globales y la ideología neoliberal vigorizaron la idea de un vacío indiscutible de políticas claras entorno al arte y la cultura en los diferentes contextos nacionales y regionales.

Es a través de este escenario que el museo y los diferentes espacios expositivos contemporáneos empezaron a jugar un papel fundamental como formas de la cultura, de la memoria y de la interpretación artística. Su legitimación se vio mediada al ser estos considerados como los lugares de representación, de configuración e interpretación de la memoria como espacios preocupados por el eje central de las políticas culturales en las sociedades occidentales. Retomando las nociones básicas que legó Pierre Bourdieu, esta conformación de políticas culturales implicó una politización de los circuitos y de las formas de presentación del arte y la cultura: estar en lo que el denomina un campo (un sistema estructurado de posiciones diferenciado de la institución) que implica cualidades legitimadas, en este caso, por la institución.

En consecuencia, ¿cómo estructurar ese campo a través del museo?, ¿cómo construir los nuevos circuitos de circulación artístico-cultural? ¿Si la autonomía de estas figuras dependen del hecho histórico, dónde queda situado el asunto de la memoria?

### **Las nociones de circulación y el asunto de la memoria**

Después de la década de los sesenta surgen nuevos discursos de la memoria como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales en una búsqueda por nuevas historiografías alternativas y revisionistas, conducidas por la diversidad de proposiciones en torno al fin de la historia, del arte y de la muerte del sujeto. De esta forma, la memoria vino a ocupar un lugar particular en la constante necesidad de recuperar y “reparar” los errores del pasado y del efecto destructor de las guerras en actos de rememoración y aniversarios.

Una época de restauración historicista se establece en los diferentes centros urbanos de Europa, así como la proliferación de museos, la protección del patrimonio y las prácticas de la memoria en las artes visuales, en términos

---

<sup>2</sup> C. Ponce de León, *El efecto mariposa, Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, IDCT, Bogotá, 2005, pp. 67-73.

de Huyssen un efecto de “musealización”<sup>3</sup>. Según él, el fenómeno de la musealización está ligado a los efectos que produce para la cultura contemporánea la creciente inestabilidad del tiempo producida por una fractura constante del espacio en que vivimos, ejemplos son, la aparición cada vez más extensas de redes virtuales, el crecimiento masivo urbano, los efectos de desplazamientos, entre otros.

Los efectos de este fenómeno se ven reflejados en la configuración de los “no-lugares, espacios del anonimato” como los denomina Marc Augé. En palabras de él “todas ellas nociones espaciales fragmentadas y cambiantes en el tiempo, inestables y frágiles en espacios donde la circulación frenética de imágenes e información impiden detenerse y reflexionar sobre los efectos de la producción y construcción de los campos culturales y artísticos, como catalizadores de esta realidad contemporánea”<sup>4</sup>.

En este orden de ideas, los museos enfrentados a semejante escenario se convierten en nuevos medios que vehiculan tanto las formas de memoria como la producción artística y cultural. Por tanto el fenómeno mercantilista anima a los museos a trivializar el hecho histórico y produce un producto de imaginarios que se comercializa a la par con los mercados de diversión<sup>5</sup>. Esta constatación demuestra que la nueva “devoción” por la memoria compite como un producto de difusión y mercado con los medios masivos de comunicación, los de consumo y la movilidad global. En esta medida las nuevas audiencias buscan experiencias enfáticas en las nuevas propuestas de los museos, es decir grandes montajes de iluminación tipo espectáculo o las macro exposiciones relacionadas con nuevas configuraciones expositivas de carácter cultural, ver el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Roma (MACRO); en seguida el museo se vuelve un híbrido, “mitad feria de atracciones, mitad de grandes almacenes”<sup>6</sup>.

El resultado de esto último es el establecimiento de un orden simbólico determinado por el poder económico que funciona como aparato de la reorganización del capital cultural actual. Pasamos del museo de la colección al museo de masas, donde pareciera que la ausencia de políticas culturales generara una incapacidad de conciencia de memoria en términos de: ¿cómo y para qué recordar?, ¿qué valor tiene el acto de recordar?

Douglas Crimp en su libro *On The Museum Ruins* hace una fuerte crítica al museo moderno, en particular los de arte, como institución donde el objeto prioritario del desarrollo artístico es el contexto social y económico en el que el arte se mueve y circula. Interroga la idea del museo, sus competencias, dentro del contexto conceptual y económico. “las nuevas configuraciones demuestran que la construcción cultural del museo puede sufrir permutaciones (posibles ordenaciones) sin interrumpir las ideologías del historicismo”<sup>7</sup>. El resultado es

<sup>3</sup> A. Huyssen, *En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires, 2001.

<sup>4</sup> Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedissa, 1992. El autor analiza los *no-lugares*, como espacios de cambio donde el ser humano es anónimo, estos son los grandes cadenas hoteleras, los supermercados, los medios de transporte, los aeropuertos e incluso los campos de refugiados. El hombre no vive ni se apropia de estos espacios con los que tiene más bien una relación de consumo.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.26.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.44.

<sup>7</sup> Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* Cambridge: MIT Press, 1993, pp. 200-234.

una ráfaga de actividades que ofrecen los museos las cuales consisten en un nuevo ordenamiento similar al que hacen las tiendas y las personas de los objetos fetiche: las exposiciones *Blockbuster*. ¿Cuál es entonces la apuesta que debe emprender el museo en el contexto de los actuales comercios de imaginario y memoria?

Huyssen asevera que al pasar de ser el museo el bastión de la alta cultura en el contexto de la modernidad a ser la piedra angular de la industria de la cultura, el museo posmoderno debe plantear alternativas de selección, análisis y selección del tipo de memorias que va a representar con el fin de una construcción de una cultura nueva.

En relación a lo anterior, lo que propone este pensador, es una necesaria anticipación de la tradición para poder flexibilizar la tensión entre la necesidad de olvidar y el deseo de recordar como bien afirma “podríamos ver el cuadrado negro de Malevich como parte de la tradición del ícono, más que ruptura total con la representación”; claro ejemplo de esa necesidad de la dialéctica entre las temporalidades que atraviesan el museo, el pasado necesario para una apropiación presente y que anticipe una proyección futura. En esta medida se puede sostener que las vanguardias artísticas ayudaron a derribar barreras y a democratizar la institución por lo menos en lo que se refiere a su accesibilidad, esto es una puesta en escena que relaciona los procesos de montaje de la exposiciones con la interpretación más abierta sobre los procesos y las relaciones histórico- artísticas.

Un ejemplo actual de esta escenario es el proyecto realizado en Barranquilla con el Museo del Caribe, inaugural en su género en Colombia, a través del cual se pretende fortalecer las dimensiones interpretativas históricas, ambientales y socioculturales de la región a partir de una reflexión sobre la identidad y la reconstrucción de un imaginario de enclave geográfico y cultural. El museo presenta ya no en forma de colección de objetos sino de montajes audiovisuales y multimedia, en su mayoría, los procesos y las relaciones históricas, ambientales y socioculturales que han configurado la diversidad de esta región. Es a partir de narraciones plurales e incluyentes y por medio del uso de la tecnología que nos ponen a pensar sobre las nuevas formas de recordar, interpretar y construir dialécticas temporales y culturales diferentes a las tradicionales. La inclusión de narrativas interdisciplinarias permiten revelar el carácter multicultural y plural de una región llena de diferencias y abismos socio económicos.

En palabras de un periodista colombiano “Es un museo inesperado, lleno de sorpresas. Parecería a ratos la antítesis de lo que comúnmente asociamos con esos lugares casi sacros, dedicados a preservar objetos que merecen ser venerados. Esta concepción de la cultura, afinada en la geografía, parecería inspirada en la obra del historiador francés Fernando Braudel. Pero el museo gira alrededor de la gente y sus expresiones. El mensaje sobre la relación entre seres humanos y naturaleza lo ofrecen las voces de mamós indígenas en un imponente Kan Kwrwa, la réplica de una casa ceremonial de la Sierra. Es un mensaje pedagógico de armonía, aleccionador ante tanta destrucción del medio ambiente”<sup>8</sup>.

El proyecto del que hace parte el museo está incompleto ya que incluye el parque cultural del Caribe, donde está proyectado el museo de arte

---

<sup>8</sup> Eduardo Posada Carbó, *El Museo del Caribe*, El Tiempo, 23 de agosto de 2010

moderno y una cinemateca. Hasta el momento el apoyo económico y colectivo del sector privado y del Estado ha funcionado pero la inquietud que surge es: ¿hasta cuando estarán dispuestos a subvencionarlos cuando la particularidad de la memoria en tiempos de globalización es cambiante, inestable y frágil? Su desafío se encuentra en la autosostenibilidad ya que su mantenimiento implica un constante presupuesto elevado. Uno de los retos de los museos en la actualidad es mantenerse vigente y alerta en términos económicos y epistemológicos ya que su práctica y aplicación incluye la constante reflexión y aplicación de colecciones relacionadas con la memoria artística y cultural.

Desde esta traza los asuntos de la memoria y su circulación en los circuitos culturales y artísticos permanecen relacionados con la función que estos deben al acto de recordar. Pero si su acción se encuentra entre una permanente fragilidad del tiempo y el espacio impuesto por la contemporaneidad, ¿Cómo entonces establecer identidades del recuerdo y la memoria?

### **Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos**

Como se planteó en la introducción de esta comunicación en esta última parte se expone parte de los objetivos del proyecto que se realiza en el contexto del seminario “Circuitos, instituciones y globalización del arte”. Esta propuesta tiene origen en un proceso de reflexión que nace con cuestionamientos y problemáticas relacionadas con la función y el lugar que ocupa el museo en la cultura contemporánea y de procesos indagatorios sobre las nociones espaciales y temporales de los circuitos de recepción.

Es así que entre los años 2005 a 2007 se realizó una primera experiencia por medio de un seminario en el nivel de pregrado y con variedad de estudiantes de diversas áreas académicas que iban de la Biología Marina, Administración y Derecho a las Carreras de Arte y Diseño. La culminación de esta primera etapa se materializó a través de una puesta en escena de una exposición, efímera en el tiempo y en el espacio con un día de permanencia (así mismo para los montaje y desmontaje). El objetivo de este ejercicio fue interrogar ideológicamente las prácticas de los museos; las propuestas de los estudiantes rompieron el tradicional sentido cronológico de una exposición, puesto que no fueron convencionalmente históricas ni clasificatorias (no se acogieron a la práctica dominante del museo de ordenar y categorizar por periodos o por estilos) y las zonas geográficas no estuvieron delimitadas en el espacio.

La exposición congregó cinco conceptos: memoria, identidad, lo urbano, la representación y el testimonio, todos ellos ligados al escenario del patrimonio individual y colectivo. Nociones de parentesco, de origen e intimidad, nociones de recorrido, viajes y temporalidades fueron las que buscaron ocupar el lugar no “merecido” en los museos tradicionales. Al Superar el funcionamiento encasillado del museo, surgieron itinerarios diversos en acción de un museo ambulante, cuya colección material sólo cobró sentido bajo la forma de ideas, conceptos y experiencias pasajeras e inmateriales. El objetivo final fue proyectar un museo imaginario, donde cada exhibición fue un lugar intermedio en el que los acontecimientos presentes estuvieron llenos de ingenio e imaginación, fueron espontáneos y transitorios, una especie de museo portátil cuyas piezas se resignificaron infinitamente y de manera combinada.

La siguiente etapa consistió en profundizar sobre esta primera experiencia y desarrollar una propuesta articulada a la posibilidad de producir, generar circuitos y modos de exhibición alternativos. Se articuló dentro del seminario “Circuitos, instituciones y globalización del arte” como una “nueva” posibilidad de pensar e interpelar las condiciones de reproducción, circulación e inscripción de las prácticas artísticas contemporáneas y culturales en los circuitos establecidos. Así mismo, se propuso como una reflexión referente a las contradicciones establecidas (formas de presentación, la visibilización y la recepción de las “colecciones”) por los espacios oficiales de exhibición tales como los museos, las galerías y los “otros” lugares de presentación no validados por las redes institucionales de arte y cultura.

En la actualidad la propuesta se estructura a partir de dos temas principales la cuestión del género y sexualidad y el otro lo urbano y la cultura, planeada a partir de dos ejercicios curatoriales que pongan a circular prácticas artísticas y creativas que se encuentran por fuera de los las instituciones artísticas tradicionales. Así mismo se intenta generar un espacio alternativo de participación y diálogo entre artistas, curadores y personas que estén inscritas dentro del circuito del arte. Los discursos sobre la multiculturalidad, la resistencia y el empoderamiento de grupos subalternos fragmentan la noción clásica del creador ampliando su definición: el género, la raza, la elección sexual median la definición de la noción creativa trayendo al centro del debate el concepto de cultura. De modo que desde esta perspectiva el “arte” sería un tipo de producción simbólico, una práctica cultural. Por lo tanto las dos propuestas curatoriales tienen como marco contextual las nociones de pluralidad, nomadismo, alteridad y globalización, las cuales resultan cruciales para pensar el arte hoy en día.

Podemos determinar que hoy en día las exposiciones y las antologías son los primeros vehículos del conocimiento así como el epitome de las recientes manifestaciones intelectuales y culturales, por tal razón se hace necesario pensar en su aplicación. Con frecuencia las exposiciones han sido utilizadas como medios introductorios de fenómenos específicos, referenciales y didácticos. Al ser el primer lugar de intercambio en la economía política del arte es imposible dejar de lado la reflexión sobre la construcción de sus significados. Así mismo los artistas y curadores han convertido esta práctica en una prominente y diversa parte de la cultura contemporánea. Por tanto hay que recordar que hasta hace muy poco comenzó a teorizarse sobre sus implicaciones socio- políticas.

Desde esta perspectiva el ejercicio se convierte en una forma de marcar la emergencia de nuevos discursos en torno a las exposiciones y los circuitos artísticos y puede llegar a ser una forma de ilustrar la urgencia de debates centrados en promover la reflexión de éstas en la actualidad. El resultado curatorial pretende explorar lugares y formas más eclécticas sobre las narrativas y los discursos de la curaduría tradicional y sus propósitos de validación y distribución del arte. En este sentido, el seminario se inserta dentro de los circuitos de exhibición de prácticas artísticas y creativas locales construyendo de este modo un escenario de reflexión y acción que se articule la actividad investigativa. Las dos exposiciones propuestas se enmarcan dentro de lo que se conoce como “Políticas de representación”: comunidades subalternas, género, grupos de elección sexual, así como prácticas culturales y creativas consideradas marginales por una concepción jerárquica de la cultura, hacen que el proyecto curatorial se inscriba en una línea de carácter



coyuntural que invita a la reflexión sobre cuestiones conflictivas que buscan visibilizarse por un lado a través de la experiencia urbana, por el otro a conceptos orientados a la idea de montaje y desmontaje, noción que señala María Soledad García, a partir de la lectura de la obra de Benjamin que “El montaje retoma a través del fragmento la idea de la detención y de la interrupción que (...) tiene por objetivo «mostrar cómo, por medio de una correcta configuración, los elementos ideacionales de la naturaleza y de la historia podrían revelar la verdad de la realidad moderna, su propiedad de transitoriedad tan bien como su estado primitivo»<sup>9</sup>

A continuación se expone fragmento de parte de la justificación del proyecto de una de sus realizadoras:

**“El arte de la ruptura amorosa** es un proyecto curatorial que propone una reflexión sobre el lugar que la red, los mensajes de texto y en general, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación juegan hoy en nuestras relaciones de pareja. Si usted ha terminado alguna relación y ha ‘bloqueado’ a alguien de su msn, lo ha eliminado del ‘facebook’, entre otras prácticas similares, por favor, cuéntenos su historia.

Cada historia puede inscribirse dentro de alguna de las siguientes 4 categorías:

- 1 Me dejas
- 2 Te dejo
- 3 Haces todo lo posible para que te deje o hago todo lo posible para que me dejes.
- 4 Nos dejamos.
- 5 Otras historias que no entran en ninguna de las categorías anteriores.

Estas categorías permiten entrever las nuevas posibilidades de relatos y escenarios expositivos, enlazados en la constante transformación de la cultura contemporánea<sup>10</sup>.

Desde otra mirada el contenido temático del guión de la otra exposición se establece en otras categorías que corresponden a las secciones que componen la muestra:

1. Empapelando a Bogotá: producción, circulación y distribución de carteles.
2. Las capas de la ciudad: emplazamiento del cartel en los muros de Bogotá.
3. El cartel: Dimensión artística. Diseño y comunicación.

<sup>9</sup> María Soledad García, Composiciones y descomposiciones: Reflexiones metodológicas sobre interrupción crítica, pag 10. Artículo inédito en proceso de publicación por el Instituto de Investigaciones estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.

<sup>10</sup> Paola Camargo González, cuaderno curatorial, *el arte de la ruptura amorosa*, seminario de Maestría, Circuitos, instituciones y globalización del arte. Bogotá, primer periodo de 2010.

En sus palabras: “El cartel confluye en una simbiosis: texto e imagen se han convertido a través de su historia, en una herramienta de comunicación usada para expresar información de carácter cultural, social, político, comercial e institucional. De ahí que tenga la capacidad de cambiar o reforzar las creencias del individuo. Esto se debe a que el cartel al ser una de las piezas primordiales de la publicidad, emplea lo indicativo en su comunicación<sup>11</sup>.”

## Conclusiones

Las nuevas expresiones creativas ponen en evidencia que las fronteras del arte y la cultura son bastantes borrosas desplazándolas hacia prácticas comunitarias, económicas y políticas desde perspectivas antropológicas, sociológicas, económicas y administrativas. Así mismo la comprensión de sus contenidos se despliega más allá de los circuitos tradicionales y encuentran posibilidades de construcción en circuitos alternativos. Los discursos multiculturales sobre asuntos relacionados con el género, la raza, la elección sexual interponen la definición de la noción creativa y conducen a un permanente debate el concepto de cultura. Por consiguiente nociones como pluralidad, nomadismo, alteridad y globalización hacen parte del pensamiento actual sobre cultura y arte y los circuitos de recepción y validación. En esta medida las consideraciones sobre las posibilidades y las nuevas formas de exhibición indican la necesidad constante de las instituciones culturales en revisar y evaluar el entrecruce de hibridaciones y convivencia en la mirada y la memoria del espectador.

## REFERENCIAS

- Bachelard, Gaston (1966) *The Poetics of Space*. Boston, Beacon Press.
- Baudrillard, Jean (1969) *Cultura y simulacro*, Kairós.
- Crimp, Douglas (1993) *Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Cambridge: MIT Press.
- Clifford, James (2001) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- Hernández Hernández, Francisca (1994) *Manual de museología*, Madrid.  
El museo como espacio de comunicación, Gijón, 1997.
- Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, José y Castro, Fernando –editores- (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos.

---

<sup>11</sup> Hernán Darío Bello Pinzón, cuaderno curatorial, *El cartel, las capas de la ciudad*, seminario de Maestría, Circuitos, instituciones y globalización del arte. Bogotá, primer periodo de 2010.

- Malraux, André (1965) *El museo imaginario*, Gallimard, París.
  - Moore, Kevin (1998) *La gestión del museo*, Ediciones Trea, Gijón, España.
  - Mosquera, Gerardo (ed.) *Beyond the fantastic*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press/The Institute of International Visual Arts, London, England, 1996.
  - Pearce, S.M. (1992) *Museums. Objects and collections: a cultural study*, Leicester, London.
- Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa, Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, IDCT, Bogotá, 2005.
- Richard, Nelly "Chile, Women and dissidence", en Gerardo Mosquera (ed.) *Beyond the fantastic*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press/The Institute of International Visual Arts, London, England, 1996, pp. 137-144.
  - "Women's art practices and the critique of sings", en Gerardo Mosquera (ed.) *Beyond the fantastic*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press/The Institute of International Visual Arts, London, England, 1996, pp. 145-153.
  - Roca, José "Museología y seducción, la función contemporánea del museo" en *Arte internacional* (Bogotá), No.22 (mayo/julio. 1995), p. 26- 32.
  - . Artículos publicados en Internet bajo el título Columna de arena (columnadearena@hotmail.com), 1998-2004.
  - Valéry, Paul (1960) *Piezas sobre arte*, Édition Gallimard, París.
  - Varela, Julia y Álvarez-Uría, Fernando (2008) *Materiales de sociología del arte*, Madrid: Siglo XXI.
  - Zunzunegui, S. (1990) *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla.

# INVENTÁRIOS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL: BUSCANDO UM SISTEMA DE GESTÃO DA MEMÓRIA

Lorena Sancho Querol  
UNIDCOM-IADE - Portugal

## Resumo

O inventário museológico constitui um espaço de democratização cultural e patrimonial e um lugar de produção de conhecimentos, quando contempla a dupla dimensão de nosso patrimônio e, com isso, o papel fundamental que os diferentes atores e atorras cumprem na dinâmica patrimonial contemporânea. A inter-relação entre o caráter material e o imaterial do patrimônio e os estudos que a partir dela podemos realizar, desde uma instância museológica como o inventário, permitem-nos dar voz ao museu para reconstruir, com base em estratégias específicas de participação, narrativas que permitem encontrar respostas e criar espaços de encontro e de reflexão que tornam o museu socialmente útil. Tomando como ponto de partida um conjunto de entrevistas sobre a natureza do inventário, realizadas com os/as profissionais de 11 museus portugueses entre 2008 e 2010, apresentamos aqui as primeiras reflexões sobre o perfil profissional de quem se ocupa desta função museológica, assim como seus conhecimentos, experiências, expectativas e métodos de trabalho. Além disso, através do estudo e interpretação das respostas obtidas na primeira das questões colocadas, acessamos o imaginário destes/as profissionais, para decifrar os eixos de atuação que orientam esta função vital do museu, assim como os diversos ecos a que dão lugar, em sua gestão cultural e cotidiana. Entre as conclusões podemos destacar a frágil presença que tem a dimensão imaterial dos bens patrimoniais na mente de quem, desde o inventário, e através do trabalho de campo e da pesquisa, produz conhecimento associado à nossa realidade patrimonial, assim como as diversas conseqüências que esta situação produz no estudo, conservação e difusão da memória social dos grupos humanos.

**Palavras-chave:** Patrimônio cultural imaterial. Inventário. Construção social. Atores sociais. Museu. Território. Memória. UNESCO.

## INVENTARIOS DE PATRIMONIO INMATERIAL: BUSCANDO UN SISTEMA DE GESTIÓN DE LA MEMORIA

### Resumen

El inventario museológico constituye un espacio de democratización cultural y patrimonial y un lugar de producción de conocimientos cuando contempla la doble dimensión de nuestro patrimonio y, con ello, el papel fundamental que los diferentes actores y actoras juegan en la dinámica patrimonial contemporánea. La interrelación entre el carácter material y el inmaterial del patrimonio y los estudios que a partir de ella podemos realizar desde un territorio museológico como el del inventario, nos permiten dar voz al museo para reconstruir, basados en estrategias específicas de participación, narrativas con las que dar respuestas y crear espacios de encuentro y de reflexión que tornan al museo socialmente útil. Tomando como punto de partida un conjunto de entrevistas sobre la naturaleza del inventario realizadas a los/las profesionales de 11 museos portugueses entre 2008 y 2010, presentamos aquí las primeras reflexiones sobre el perfil profesional de quien se ocupa de esta función museológica, así como de sus conocimientos, experiencias, expectativas y métodos de trabajo. Además, a través del estudio e interpretación de las respuestas obtenidas en la primera de las cuestiones planteadas, nos adentramos en el imaginario de los/as profesionales para descifrar los ejes de actuación que orientan esta función vital del museo, así como los diversos ecos a que dan lugar en su gestión cultural y cotidiana. Entre las conclusiones, podemos destacar la frágil presencia que tiene la dimensión inmaterial de los bienes patrimoniales en la mente de quien, desde el inventario, y a través del trabajo de campo y la investigación, produce el conocimiento asociado a nuestra realidad patrimonial, así como sus diversas consecuencias en el estudio, la conservación y la difusión de la memoria social de los grupos humanos.

**Palabras clave:** Patrimonio cultural inmaterial. Inventario. Construcción social. Actores sociales. Museo. Territorio. Memoria. UNESCO.

## INVENTORIES OF IMMATERIAL HERITAGE SEARCHING FOR A MANAGEMENT SYSTEM OF MEMORY

### Abstract

The museological inventory is a space of cultural and heritage democratization and a place of production of knowledge especially in view of the double dimension of our heritage and the essential role played by the different actors in the contemporary heritage dynamics. The interrelationship between the material and immaterial character of heritage and the studies based on this interrelationship, carried out from the museological point of view -such as the one of the inventory- enable us to give the museum a voice to rebuild, on the basis of specific strategies of participation, texts through which answers may be found as well as areas of reflection and meeting places created to make the museum socially useful.

Taking as a starting point a group of interviews to professionals of 11 Portuguese museums between 2008 and 2010 on the nature of the inventory, we present the first reflections about the professional profile of whoever is in charge of that museological function, as well as his knowledge, experiences, expectations and working methods. Moreover, through the study and interpretation of the answers obtained for the first question, we venture into the imaginarium of these professionals to decode not only the lines of action that guide this vital function of the museum, but also the different echoes they produce during their everyday cultural management.

Among the conclusions, we highlight the weak presence of the immaterial dimension of heritage properties in the mind of whom, starting from the inventory and through field work and research, creates the knowledge associated to our heritage reality, as well as the different consequences this situation produces in the survey, the conservation and the spread of the social memory of the human groups.

**Key words:** Immaterial cultural heritage. Inventory. Social construction. Social actors. Museum. Area. Memory. UNESCO.

# INVENTÁRIOS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL: À PROCURA DE UM SISTEMA DE GESTÃO DA MEMÓRIA

Lorena Sancho Querol<sup>1</sup>  
UNIDCOM-IADE – Portugal

## Apresentação

Apresento, neste artigo, uma parte dos resultados do estudo que estou a desenvolver no contexto da elaboração de uma tese de doutoramento em Museologia na *Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias* de Lisboa, cujo título é: “O Património Cultural Imaterial e a Sociomuseologia: estudo sobre inventários”. Nela investiguei a história do inventário de Património Cultural a partir do século XIII e até a actualidade, no âmbito do museu, do território português e da evolução do agora denominado Património Cultural Imaterial; analisei os métodos de inventário participado criados no contexto de um projecto de desenvolvimento sociocultural de carácter internacional denominado *Celebração da Cultura Costeira*, e realizei um estudo em torno desta função museológica, centrando-me nos princípios, objectivos e protagonistas que dão forma à sua prática quotidiana num conjunto formado por 11 museus portugueses. Finalmente desenvolvi uma reflexão teórica em torno do conceito de participação, dando forma a um princípio museológico que constitui a chave da construção dos patrimónios emergentes e, simultaneamente, do inventário contemporâneo (ver Sancho Querol 2011a)

A partir desta experiência, pretendo analisar a situação actual do inventário como vector central na definição, salvaguarda e difusão do Património Cultural Imaterial, com frequência subestimado, e cujo potencial se revela extraordinário para quem considera o museu como um cenário de democratização da memória e um lugar de transformação social através do livre acesso ao conhecimento.

Os meus pontos de partida são dois: em primeiro lugar, o facto de que o inventário, a sua formulação e a sua prática, está destinado a ser um dos eixos básicos da museologia contemporânea, precisamente por constituir um lugar privilegiado para a recolha dos conhecimentos relacionados com as práticas, os processos sociais, os saberes ou as formas de expressão, a partir dos quais ganha forma a materialidade das realidades às quais atribuímos o estatuto de Património Cultural; em segundo lugar, o considerando que em todo o inventário deve figurar a vida do objecto na fase anterior à musealização, ou seja, a vertente imaterial que nos põe em contacto com o seu contexto original e que nos permite redimensionar o seu valor social e cultural para as gerações do presente. Ambas as ideias acabam por se entrelaçar ao cumprir-se o que está estabelecido na citada Convenção de 2003, subscrita oficialmente por Portugal em Março de 2008. Simultaneamente, permitem-nos abandonar uma postura que poderíamos

---

<sup>1</sup> Investigação e Tese realizadas no âmbito do Projecto *Celebração da Cultura Costeira*, promovido pela *Mútua dos Pescadores*, financiado pelo Mecanismo Financeiro do Espaço Económico Europeu (2004-2009) e cofinanciado pela Câmara Municipal de Sines, Portugal. Bolseira do Programa de Doutoramento da Fundação para a *Ciência e a Tecnologia*, Portugal (2010-2011).

designar “museocêntrica”, baseada numa concepção de museu como produtor do conhecimento, para colocar esta instituição numa posição estratégica a partir da qual se podem reconhecer os valores sociais, culturais e simbólicos do Património numa perspectiva moderna.

Ao longo deste artigo, apresento alguns resultados e reflexões procedentes da análise das respostas obtidas nas entrevistas realizadas às pessoas responsáveis pelo inventário no conjunto de museus que constitui a minha amostra de referência. O meu objectivo consiste na definição das ideias, dos métodos, dos critérios e das ferramentas que coabitam na mente de quem dá forma a esta função museológica, sobretudo porque, no seu conjunto, definem fronteiras conceptuais básicas para o seu adequado desenvolvimento.

### **I. A definição de um território museológico para o estudo do inventário**

Partindo de tais pressupostos, efectuei uma análise da situação actual da função que nos ocupa, entre Setembro de 2008 e Abril de 2010, com a finalidade de conhecer a realidade quotidiana e de apresentar alternativas que nos permitam adequar os nossos inventários às necessidades culturais e patrimoniais da sociedade actual.

A metodologia utilizada foi a entrevista semiaberta, aplicada a onze museus escolhidos de forma a que fossem representativos de todos os tipos de administração de cuja tutela dependem, assim como de uma variada gama de conteúdos nos quais se incluem componentes materiais e imateriais.

Com este objectivo contactei com a direcção das instituições, solicitando autorização para visitar cada museu com a intenção de:

- entrevistar a pessoa ou as pessoas responsáveis pelo inventário;
- aceder ao sistema de gestão da colecção (SGC) e consultar as diversas fichas para compreender como se manifestava a relação entre os elementos materiais e imateriais do Património Cultural nesta tarefa quotidiana, insistindo ainda em conhecer a versão utilizada para as fichas de inventário em formato papel;
- visitar as reservas do museu e as exposições em curso, com a finalidade de analisar a relação entre a documentação e a gestão quotidiana do museu.

Os museus seleccionados foram os seguintes:

- O **Museu do Mar Rei Dom Carlos** ou MM (museu municipal).
- O **Museu da Electricidade** ou ME (museu de fundação).
- O **Museu Nacional de Arqueologia** ou MNA (museu nacional).
- O **Museu das Comunicações** ou MC (museu de empresa).
- O **Museu Nacional de História Natural** ou MNHN (museu universitário).
- O **Museu da Farmácia** ou MF (museu de associação).
- O **Museu de Lanifícios** ou ML (museu universitário, no qual a atenção se centra no património industrial).
- O **Museu Nacional do Traje e da Moda** ou MNTM (museu nacional, no qual analisámos o inventário no contexto da organização da exposição “Trajes Reais: D. Luís e D. Amélia” aberta de 27/11/07 a 27/11/09).



Ainda abordámos dois museus municipais para poder estudar vários aspectos relacionados com a inventariação do património fluvio-marítimo:

- O **Museu Municipal de Portimão** ou MMP.
- O **Ecomuseu Municipal do Seixal** ou EMS.

E por último, um museu desta mesma tutela no qual analisámos o inventário de manifestações de cultura imaterial e, com este, a participação das comunidades locais no processo de patrimonialização:

- O **Museu do Trabalho Michel Giacometti** ou MTMG.

## **II. Estrutura, princípios e objectivos das entrevistas realizadas**

Sob o título “O inventário e seus actores e actrizes no panorama museológico português”, o guião utilizado para entrevistar os/as profissionais responsáveis pela elaboração e actualização dos inventários tomava como ponto de partida um conjunto de questões que nos permitissem conhecer a identidade do nosso/nossa protagonista, bem como a sua relevância no contexto do reconhecimento, da produção e da divulgação dos saberes patrimoniais. Pretendíamos igualmente contactar com a relação que, para estas pessoas, existe ou deve existir entre a materialidade e a imaterialidade dos bens culturais.

Modelava-se assim o guião em torno de três temas-chaves para a prática do conceito moderno de Património Cultural (ver: Sancho Querol 2009: 2 e 3; 2010: 3) e para a definição da função social do museu. Estas temáticas orientariam também as fases da análise dos resultados e da elaboração das conclusões. São as seguintes:

- 1. O sentido e o destino do inventário museológico;**
- 2. O inventário no contexto da produção de capital cultural no museu;**
- 3. O lugar do inventário na gestão museológica quotidiana.**

Os temas foram abordados na entrevista sob a forma de sete perguntas que nos permitiriam tomar contacto com o trabalho quotidiano do inventário através dos seus protagonistas. A ordem era a seguinte:

1. O inventário, os seus profissionais e o museu.  
Objectivos: conhecer a imagem mental, ideias e princípios metodológicos associados a esta função e definir o circuito de inventário dos bens culturais, ao longo do processo de patrimonialização.
2. A última incorporação.  
Objectivo: identificar as formas de incorporação ou entrada dos bens culturais nos museus e os critérios seguidos nas suas políticas de ampliação de colecções.
3. Uma história simples; 4. O museu manifesta-se.  
Objectivo: analisar o lugar que ocupam as dimensões material e imaterial do Património no processo de inventário, através da narrativa de diversos aspectos de uma das últimas incorporações. Confrontar esta informação

com o uso, funções e carácter social desse mesmo bem cultural uma vez finalizado o processo.

4. Projectando o museu ideal.  
Objectivo: definir o perfil profissional das pessoas que trabalham no inventário no contexto do quadro de pessoal do museu.
5. O sistema de gestão da documentação (SGC).  
Objectivo: realizar um balanço dos diferentes SGC utilizados nos museus, centrando-nos nas formas de gestão das dimensões material e imaterial das suas colecções a partir da perspectiva das funções básicas do museu.
6. A experiência da entrevista realizada.  
Objectivo: aceder a outros assuntos não abordados durante a entrevista mas igualmente relevantes para o nosso estudo.

### III. Inventário e capital cultural nos museus portugueses

A primeira das questões formuladas (O inventário, os seus profissionais e o museu) dividiu-se em três partes, uma dedicada ao estudo do próprio conceito de inventário e duas dedicadas ao estudo do *circuito de inventário*. Para os museus com temáticas específicas como a do Património fluvio-marítimo ou a do Património Imaterial, existia uma quarta parte destinada a estudar o circuito nestes contextos especializados.

A partir daqui centrar-me-ei nas respostas dos/das onze entrevistados/as perante a pergunta que protagoniza a primeira parte, ou seja:

“Enumere as dez primeiras palavras que lhe ocorram quando ouve falar em “inventário”.

O objectivo desta questão era aceder à imagem mental, às ideias e aos princípios teóricos e metodológicos associados a esta função pelas pessoas entrevistadas, mediante a análise dos dez termos escolhidos por cada uma, a fim de definir os modelos conceptuais e metodológicos predominantes.

Com esta finalidade, optou-se por realizar uma análise sumária de cariz qualitativo das onze respostas e em função dos três temas anteriormente referidos. Durante a leitura teve-se em conta que os primeiros três termos enunciados são os que permitem conhecer aqueles aspectos considerados por estes/estas entrevistados/as como prioritários na prática diária desta função. A partir do quarto termo confrontamo-nos com um conjunto de palavras que são já o resultado de um curto e momentâneo exercício de reflexão no qual a pessoa entrevistada interioriza o conceito proposto, para continuar a busca de outros que permitam completar a lista dos dez solicitados.

Com o propósito de ilustrar a diversidade de respostas criámos o Quadro 1, no qual figuram quatro das onze séries obtidas.

**QUADRO 1**  
**10 CONCEITOS RELACIONADOS COM O INVENTÁRIO DE PATRIMÓNIO CULTURAL**  
**SEGUNDO OS/AS PROFISSIONAIS DOS MUSEUS PORTUGUESES**  
(Sancho Querol, 2011b: 243)

<b>Museus</b>	Museu Nacional de História Natural (Lisboa)	Museu da Electricidade (Lisboa)	Museu do Trabalho Michel Giacometti (Setúbal)	Ecomuseu Municipal do Seixal (Seixal)
<b>Conceitos enumerados</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Coleção</li> <li>2. Base de dados</li> <li>3. Etiquetas</li> <li>4. Registo</li> <li>5. Frascos</li> <li>6. Data</li> <li>7. Lugar</li> <li>8. Nome</li> <li>9. Identificação</li> <li>10. Quem foi o ofertante/colector</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conservação</li> <li>2. Museu</li> <li>3. História</li> <li>4. Exposição</li> </ol> Contacto c/ público Transmitir vivências Factor humano Gosto Interesse 10. Empenho pessoal	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Observação</li> <li>2. Sistematização</li> <li>3. Categorias</li> <li>4. Conhecimento</li> <li>5. Acesso</li> <li>6. Organização</li> <li>7. Sistema</li> <li>8. Código</li> <li>9. Leitura</li> <li>10. Reconhecimento</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Descrição</li> <li>2. Organização</li> <li>3. Gestão</li> <li>4. Identificação</li> <li>5. Investigação</li> <li>6. Comunicação</li> <li>7. Memória</li> <li>8. Trabalho</li> <li>9. Profissões</li> <li>10. Pessoas</li> </ol>

Após uma análise detalhada que nos permitiu criar os três grupos temáticos e colocar os termos por ordem de importância segundo a sua representatividade, obtivemos as três colunas de dados que podem observar-se no Quadro 2

**QUADRO 2**  
**GESTÃO MUSEOLÓGICA E CAPITAL CULTURAL DO MUSEU**  
**SEGUNDO O/A PROFISSIONAL E O SEU CONCEITO DE INVENTÁRIO**  
(Sancho Querol, 2011b: 244)

<b>Temas analisados</b>	Sentido e destino do inventário	Capital Cultural	Gestão museológica
<b>Conceitos organizados por temas</b>	<p><b>Conceitos predominantes no I Grupo</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Classificar(8 respostas)</li> <li>2. Memória (2 resp.)</li> <li>3. Comunicar/ estruturar a comunicação (1 resp.)</li> </ol> <p><b>Conceitos predominantes no II Grupo</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Discurso do método (8 resp.)</li> <li>2. Comunicar/ estruturar a comunicação (3 resp.)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conhecimento (4)</li> <li>2. Investigação (3)</li> <li>3. Descrição (3)</li> <li>4. Documentação (2)</li> <li>5. Estudo (2)</li> <li>6. História (2)</li> </ol> Origem, época Ofertante/colector <ol style="list-style-type: none"> <li>7. Memória (1)</li> <li>Trabalho, profissões</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Registrar, registo, livro de reg. (5)</li> <li>2. Organização (4)</li> <li>3. Imagens, fotografia (4)</li> <li>4. Sistematização (3)</li> <li>5. Informatização, utilização de novas tecnologias, base de dados (3)</li> <li>6. Gestão (2) / 7. Coleção (2)</li> <li>7. Museu (1)</li> <li>8. Componentes diversas:               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificação, nome, designação, denominação;</li> <li>- Espólio, número, marcação, medição, local, materiais, código;</li> <li>- Organiz. de ideias, reorganização;</li> <li>- Conservação (2), preservação;</li> </ul> </li> </ol>

Posteriormente, submergimo-nos em cada um destes mundos para descobrir quais os conceitos e modelos de trabalho que escondem e qual é o seu peso na construção quotidiana da realidade patrimonial local.

**a) O sentido e o destino do inventário museológico**

A função cuja identidade social queríamos descobrir constitui o leito principal da investigação museológica ou, por outras palavras, é o lugar a partir do qual nos é possível reconhecer, estudar e documentar os conhecimentos associados a processos, formas de vida, saberes e expressões que se encontram nas mãos dos colectivos sociais e que apresentam, por sua vez, diversas formas de materialidade.

Ao mesmo tempo o inventário alimenta as outras funções fundamentais do museu contemporâneo, ou seja, a salvaguarda – na qual as dimensões material e imaterial devem coexistir em igualdade de condições tendo em vista a valorização, a promoção e a transmissão – e a educação – ou difusão do conhecimento associado ao Património no contexto do ensino não formal – mantendo com estas uma estreita relação. A este propósito, Santacana y Hernandez recordam-nos que “un museo que no investiga es como un árbol sin raíces, está muerto y no florecerá jamás” (2006: 97) e, o mais importante é que, sem beber dos conhecimentos, experiências e formas de pensar e de produzir das comunidades locais, dificilmente conseguirá produzir frutos como o desenvolvimento sociocultural, o estudo da memória ou a transmissão de saberes em vias de extinção.

A partir daqui os museus, pela sua natureza, pelas suas características e pela sua função social, constituem verdadeiros espaços de comunicação, desempenhando um papel-chave na socialização do conhecimento que resulta do processo de reconhecimento, investigação e documentação, a partir do qual se produz a patrimonialização.

Para analisar o primeiro dos nossos temas optámos por criar dois grupos que, como referimos anteriormente, mediante uma leitura flutuante nos permitissem identificar os conceitos de fundo que nos abrem a porta ao modelo de inventário utilizado e respectivos critérios, métodos e objectivos.

No primeiro grupo incluímos os três primeiros termos de cada resposta para definir, caso a caso, um único conceito. Como resultado, confrontámo-nos com o facto que, em oito das onze respostas, os termos utilizados estavam directamente associados à **classificação**, encontrando-se em segundo lugar os termos associados à **memória** – em duas respostas – e por último, uma única resposta em que o conceito subjacente era o da **comunicação**.

No segundo grupo, já os termos remetiam, em primeiro lugar para o **discurso do método** – em oito respostas –, para o **método associado à comunicação** – em duas respostas – e para a **comunicação** como tema central nos últimos dois casos.

Desta forma, pode afirmar-se que, segundo as pessoas entrevistadas, o sentido e destino desta função museológica é:

1. A **classificação**  
(contando com uma representatividade de oito respostas no I Grupo)
2. O **método**  
(com a mesma representatividade mas no II Grupo)
3. A **comunicação**  
(com uma representatividade de três respostas repartidas entre o I Grupo e o II Grupo)
4. A **Memória**  
(com uma representatividade de duas respostas no I Grupo)

Parece-nos que o inventário continua a alimentar-se dos conceitos associados ao modelo tradicional de museu, no qual o conhecimento e a compreensão das realidades natural e cultural passam inevitavelmente pelo processo de classificação. Esta lógica, fundamental para o estudo adequado das diversas formas de cultura, parece algo fria e construtivista, sobretudo se tivermos em linha de conta que, em segundo lugar, confrontamo-nos com um conjunto de termos que nos colocam em contacto imediato com o método e que, somente em terceiro lugar, e com uma representatividade muito menor, parecem existir sinais vitais no museu ao referir-se a comunicação. Finalmente, e ainda que com uma representação ínfima, encontramos-nos com o museu como lugar de estudo da memória.

O quadro conceptual que obtivemos parece apontar para o período anterior à Convenção da UNESCO de 2003, o que, em 2010, confronta-nos de imediato com a necessidade de alterar a ordem das prioridades para poder responder aos desafios colocados por esta Convenção. Enquanto o primeiro e o segundo conceitos estão mais relacionados com o mundo material do património, ou seja com a análise metódica do objecto, o terceiro e quarto estão relacionados com o lado imaterial, isto é com os processos sociais que se encontram vinculados a este objecto e dos quais depende a sua existência, a sua transformação e o seu desaparecimento.

Centrando-nos no último dos conceitos identificados, Maurice Halbwachs recorda-nos que a memória permite-nos entender a história de uma maneira mais comprometida com a evolução da diversidade social e cultural, precisamente porque, em lugar de basear-se na história aprendida, baseia-se na história vivida. Isto permite-nos deixar de entender a história como uma sucessão cronológica de factos e de datas, com frequência representada de forma esquemática e incompleta, para nos centrarmos em tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos demais (2004: 60). Segundo esta lógica, a memória colectiva distingue-se da história por tratar-se, precisamente, de uma corrente de pensamento contínuo, com uma continuidade natural, que “del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (o.c. 81). Acrescente-se que, dentro de uma mesma história, existem várias memórias colectivas, já que cada uma delas tem como suporte um grupo limitado no espaço e no tempo (o.c. 84 e 85).

Construída desta forma, a história pode constituir uma ferramenta fundamental para a formulação do presente, com o objectivo de dar forma a uma realidade social e culturalmente mais equilibrada e também mais atenta ao respeito pela diversidade. Que melhor destino pode ter um inventário?

É neste contexto que nos parece constituir esta função uma peça fundamental do quebra-cabeças; um dos seus sentidos e objectivos consiste em ser um ponto de contacto com a história através da memória, ou o que é o mesmo, um lugar a partir do qual, através do estudo das realidades material e imaterial damos forma ao conceito de Património Cultural. O museu desempenha actualmente um papel fundamental como espaço de encontro de memórias individuais, do lugar e do tempo, através das quais se torna possível tecer o fio da memória colectiva do qual falámos em textos anteriores (Sancho Querol, 2010: 4), para proceder à sua salvaguarda e difusão. Com este objectivo parece evidente a necessidade de caminhar para uma narrativa que seja o mais livre possível de fragmentações, uma narrativa que nos permita exercer a nossa responsabilidade contemporânea, contribuindo para a

configuração de processos e valores sociais para as gerações presentes e futuras.

## **b) O inventário no contexto da produção de capital cultural no museu**

Tomando como ponto de partida os três tipos de capital cultural definidos por Pierre Bourdieu: o incorporado, o objectivado e o institucionalizado (2001: 140-145) pareceu-me interessante definir duas relações cuja carga conceptual nos ajuda a entender a relevância da produção cultural do museu, no contexto do capital cultural contemporâneo:

- A primeira estabelece uma ponte entre o capital cultural incorporado e o conceito de Património Imaterial definido pela UNESCO. Se a primeira terminologia se refere à acumulação de cultura interiorizada por uma pessoa, em função de um contexto específico de aprendizagem no qual a família ocupa um lugar privilegiado, onde o sujeito, a partir da sua singularidade biológica, procede à transmissão hereditária de capital, o segundo conceito ganha significado quando um destes capitais resulta especialmente representativo da forma de viver, criar e celebrar de uma determinada comunidade.

- A segunda permite-nos definir um vínculo sólido entre o conceito de capital cultural objectivado e o conceito de Património Cultural material, já que o primeiro refere-se ao conjunto de bens culturais materiais que toma sentido, ora mediante uma apropriação simbólica através do capital incorporado, ora mediante uma apropriação material passando a capital económico; inversamente, o segundo consiste numa selecção de bens culturais que, pela sua natureza e características, são objecto de patrimonialização.

Assumindo este ponto de vista, o museu constitui, sem dúvida, uma autêntica fábrica de capitais culturais na qual, como subjaz aos próprios conceitos de Bourdieu, da relação entre as dimensões material e imaterial resulta a construção do conceito de Património Cultural. Desta forma defrontamo-nos com o facto de que o Património Imaterial que o indivíduo transporta acaba por ser o que outorga sentido e valor cultural ao Património material. Assim, a evolução dos conteúdos que poderão representar o material resulta da permanente revisão dos seus significados sobre “o quê” e “a quem” representa.

A lógica de Bourdieu antecipa ainda parte da filosofia que suporta o conceito de Património Imaterial definido pela UNESCO, à luz do qual a relação entre objecto e sujeito adquire uma nova dimensão, que alimenta a ideia de Património Cultural como uma construção social e histórica susceptível de revisão quer sob o ponto de vista temporal quer sob o ponto de vista espacial.

Nas respostas obtidas através das entrevistas encontramos, em primeiro lugar, palavras como “conhecimento”, “investigação” ou “descrição” que são termos que nos indicam que o **conhecimento** do capital cultural desempenha um papel importante no conceito de inventário de estes/estas especialistas. Em segundo lugar, aparecem conceitos relacionados com a **memória** ao longo da história e do mundo do trabalho, o que transmite uma ideia de que o capital cultural do museu se centra nestes dois campos. A chave

está na qualidade desta relação já que, em 2003, convencionou-se que a sua dimensão deveria ser significativa.

### **c) O lugar do inventário na gestão museológica quotidiana**

Finalmente, ao chegarmos à coluna da gestão museológica encontramos-nos com o facto de que, no seu dia-a-dia, o museu identifica o inventário com conceitos como “registo”, “organização”, “sistematização” ou “informatização”, remetendo-se assim para o mundo da logística. Dando continuidade à nossa proposta, parece-nos fundamental que, para responder às necessidades actuais, o registo não se deve limitar a um acto de inscrição da entrada, existência ou localização do objecto mas sim ao registo no seu sentido mais amplo (fotográfico, fílmico, sonoro) através do qual temos acesso à percepção das diferentes caras do património vivo. O objectivo será estudar, difundir e salvaguardar as suas diferentes formas através do trabalho com a memória individual e mediante a utilização de estratégias de participação que permitam o desenvolvimento do papel social do museu, desenhando às várias faces da memória colectiva em parceria com os/as agentes locais.

## **IV. Reflexão final ou... Antes que as brasas arrefeçam**

Partindo de um dos termos referidos nesta última temática, ou seja o termo “coleção” e seguindo a linha de pensamento de autores como Andrew Moutu, gostaríamos de chamar a atenção sobre a importância dos conceitos subjacentes à capacidade para organizar e criar as múltiplas possibilidades de (re)significação e reconfiguração que as coleções têm nas relações sociais contemporâneas (Moutu 2007: 94).

Talvez esta possa ser uma forma de afirmar que um museu socialmente útil é aquele em que a história tem várias vozes, um museu que se constrói descodificando memórias, estruturando realidades culturais junto às suas gentes, difundindo valores locais e sociais, ajudando a formular novos usos culturais que partem do estudo do passado através da memória, permitindo-nos definir os usos, valores e significados na cultura do presente.

Neste contexto o inventário constitui um lugar estratégico de gestão construtiva e dinâmica da memória, a partir do qual se definem territórios próprios nos quais se plasmam os diferentes níveis de pertença social e cultural.

Na cultura cigana existe um refrão com o qual gostaria de encerrar o presente artigo. Diz algo assim como ... “os amores, o sofrimento, a alegria, os sabores, os trabalhos, os desentendimentos, a vida e a morte levados à volta da fogueira não duram mais que o crepitar da última lenha” (Victor 2009: 4).

## REFERÊNCIAS

Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Col. Palimpsesto, Derechos humanos y Desarrollo, nº 6. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Colección Clásicos, nº 6. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. (traducción del original *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968).

Moutu, A. (2007). Collection as a way of being. In, *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*, Henare, A.; Holbraad, M.; Wastell, S. (ed.) London: Routledge.

Sancho Querol, L. (2009). Inventariando Patrimonios Culturales: Ocho entrevistas en museos portugueses. *Revista e-rph* Nº 5, (Dezembro de 2009). Revista Electrónica de Patrimonio Histórico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. Consultar: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero5/institucionespatrimonio/estudios/articulo.php>

Sancho Querol, L. (2010). Do coração do museu: inventário e património imaterial em 11 museus portugueses. *Newsletter ICOM.PT*, Nº 9. Pp. 2-10.  
Consultar: [http://www.icom-portugal.org/multimedia/info%20II-9\\_jun-ago10\(1\).pdf](http://www.icom-portugal.org/multimedia/info%20II-9_jun-ago10(1).pdf)

Sancho Querol, L. (2011a). *Museos, memorias y participación cultural: la vida en un diálogo*. III SIAM (Seminario Iberoamericano de Investigación en Museología). Universidad Autónoma de Madrid, 27-29 Octubre.  
Consultar: <http://www.siam2011.eu/?p=700>

Sancho Querol, L. (2011b). *El Patrimonio Cultural Inmaterial y la Sociomuseología: estudio sobre inventarios*. Tesis doctoral en Museología, presentada en el Departamento de Museologia de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, y dirigida por el Dr. Canova Magalhães Moutinho.

Santacana, J. y Hernández, F. X. (2006). *Museología crítica*. Gijón: Trea.

Victor, I. (2009). *As Tardes Interculturais no museu do Trabalho Michel Giacometti, em Setúbal*. [en línea]. [consulta:11.05.2010] – <http://www.mun-setubal.pt/MuseuTrabalho/>



# INVENTARIOS DE PATRIMONIO INMATERIAL: BUSCANDO UN SISTEMA DE GESTIÓN DE LA MEMORIA

Lorena Sancho Querol<sup>1</sup>  
UNIDCOM-IADE – Portugal

## Presentación

Se presentan aquí algunos resultados del estudio que estoy realizando en el contexto de la elaboración de la una tesis doctoral en Museología en la *Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias* de Lisboa, cuyo título es: “El Patrimonio Cultural Inmaterial y la Sociomuseología: estudio sobre inventarios”. En ella he investigado la historia del inventario de Patrimonio Cultural desde el siglo XIII y hasta nuestros días, en el ámbito del museo, del territorio portugués, y de la evolución del ahora denominado Patrimonio Cultural Inmaterial; he analizado los métodos de inventario participativo creados en el contexto de un proyecto de desarrollo sociocultural de carácter internacional, que responde al nombre de *Celebração da Cultura Costeira*, y he realizado un estudio centrado en esta función museológica en un conjunto de museos portugueses, donde me he centrado en su práctica cotidiana a través de sus principios, objetivos y protagonistas. Finalmente, he construido una reflexión teórica en torno al papel de la participación como principio museológico y método fundamental en la construcción del inventario y de los patrimonios emergentes (ver Sancho Querol 2011a)

A partir de esta experiencia pretendo analizar la situación actual del inventario como vector central en la definición, salvaguarda y difusión del Patrimonio Cultural Inmaterial, con frecuencia subestimado, y cuyo potencial se revela extraordinario para quien considera al museo como un escenario de democratización de la memoria y un lugar de transformación social, a través del libre acceso al conocimiento.

Mis puntos de partida son dos: en primer lugar el hecho de que el inventario, su formulación y su práctica, está llamado a ser uno de los ejes básicos de la museología contemporánea, precisamente por constituir un lugar privilegiado para recoger los conocimientos relacionados con prácticas, procesos sociales, saberes o formas de expresión, a partir de los cuales gana forma la materialidad de aquellas realidades a las que atribuimos el estatuto de Patrimonio Cultural; en segundo lugar, la consideración de que en todo inventario debe figurar la vida del objeto en la fase anterior a la musealización, es decir, la vertiente inmaterial que nos pone en contacto con su contexto original y que nos permite redimensionar su valor social y cultural en las generaciones del presente. Ambas ideas acaban por enlazar con el cumplimiento de lo establecido en el citado Convenio de 2003, suscrito oficialmente por Portugal en Marzo de 2008. Simultáneamente, nos permiten abandonar una postura que podríamos denominar “museocéntrica”, basada

---

<sup>1</sup> Investigación y Tesis realizadas en el ámbito del Proyecto *Celebração da Cultura Costeira*, promovido por la *Mútua dos Pescadores*, financiado por el Mecanismo Financiero del Espacio Económico Europeo (2004-2009) y cofinanciado por el Ayuntamiento de Sines, Portugal. Becaria del Programa Doctoral de la *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, Portugal (2010-2011).

en el museo como productor del conocimiento, para colocar esta institución en una posición estratégica desde la que se pueden reconocer los valores sociales, culturales y simbólicos del Patrimonio en su sentido moderno.

A lo largo de este artículo presento algunos resultados y reflexiones procedentes del análisis de las respuestas obtenidas en las entrevistas realizadas a las personas responsables del inventario. Mi objetivo consiste en definir las ideas, métodos, criterios y herramientas que cohabitan en la mente de quien da forma a esta función museológica, sobre todo porque, en su conjunto, definen fronteras conceptuales básicas para su adecuado desarrollo.

## I. La definición de un territorio museológico para estudiar el inventario

Partiendo de tales presupuestos, he realizado un análisis de la situación actual de la función que nos ocupa, entre Septiembre de 2008 y Abril de 2010, con el fin de conocer la realidad cotidiana y de aportar alternativas que nos permitan adecuar nuestros inventarios a las necesidades culturales y patrimoniales de la sociedad actual.

La metodología utilizada ha sido la entrevista semiabierta, aplicada a once museos elegidos de manera que estuvieran representados todos los tipos de administraciones de cuya tutela dependen, así como una variada gama de contenidos, donde se incluyen componentes materiales e inmateriales.

Con este objetivo contacté con la dirección de las instituciones, solicitando autorización para visitar cada museo con la intención de:

- entrevistar a la persona o personas responsables del inventario;
- acceder al sistema de gestión de la colección (SGC) y consultar las distintas fichas para comprender cómo, en este trabajo cotidiano, se manifestaba la relación entre los elementos materiales e inmateriales del Patrimonio Cultural, insistiendo además en conocer la versión utilizada para las fichas de inventario en formato papel;
- visitar las reservas del museo y las exposiciones en curso, con el fin de analizar la relación entre la documentación y la gestión cotidiana del museo.

Los museos seleccionados han sido los siguientes:

- El **Museu do Mar Rei Dom Carlos** o MM (museo municipal).
- El **Museu da Electricidade** o ME (museo de fundación).
- El **Museu Nacional de Arqueologia** o MNA (museo nacional).
- El **Museu das Comunicações** o MC (museo de empresa).
- El **Museu Nacional de História Natural** o MNHN (museo universitario).
- El **Museu da Farmácia** o MF (museo de asociación).
- El **Museu de Lanifícios** o ML (museo universitario, donde la atención se centra en el patrimonio industrial).
- El **Museu Nacional do Traje e da Moda** o MNTM (museo nacional, donde he analizado el inventario en el contexto de la organización de la exposición "Trajes Reais: D. Luís e D. Amélia" abierta de 27/11/07 a 27/11/09).

Además, he abordado también dos museos municipales para estudiar varios aspectos relacionados con el inventario del Patrimonio fluvio-marítimo:

- El **Museu Municipal de Portimão** o MMP.
- El **Ecomuseu Municipal do Seixal** o EMS.

Por último, un museo con este mismo tipo de tutela administrativa, en el que he analizado el inventario de manifestaciones de cultura inmaterial y, con ello, la participación de las comunidades locales en el proceso de patrimonialización:

- El **Museu do Trabalho Michel Giacometti** o MTMG.

## **II Estructura, principios y objetivos de las entrevistas realizadas**

Bajo el título “O inventário e seus actores e atrizes no panorama museológico português”, el guión utilizado para entrevistar a los/as profesionales responsables de la elaboración y actualización de los inventarios, tomaba como punto de partida un conjunto de cuestiones que nos permitiesen conocer la identidad de nuestro protagonista, y su relevancia en el contexto del reconocimiento, producción, y divulgación de los saberes patrimoniales. Pretendíamos igualmente conocer la relación que para estas personas existe o debe existir, entre la materialidad y la inmaterialidad de los bienes culturales. Se modelaba así el guión en torno a tres temas claves para la práctica del concepto moderno de Patrimonio Cultural (ver Sancho Querol 2009: 2 y 3; 2010: 3) y para la definición de la función social del museo. Estas temáticas orientarían igualmente la fase de análisis de los resultados, constituyendo los vectores centrales del tratamiento de la información y de la elaboración de conclusiones. Son las siguientes:

- 1. El sentido y destino del inventario museológico;**
- 2. El inventario en el contexto de la producción de capital cultural en el museo;**
- 3. El lugar del inventario en la gestión museológica cotidiana.**

Los temas fueron abordados en la entrevista bajo la forma de siete preguntas que nos permitirían adentrarnos en la labor cotidiana del inventario a través de sus protagonistas. El orden era el siguiente:

1. El inventario, sus profesionales, y el museo.  
Objetivos: conocer la imagen mental, ideas y principios metodológicos asociados a esta función, y definir el *circuito de inventario* de los bienes culturales, a lo largo del proceso de patrimonialización.
2. La última incorporación.  
Objetivo: identificar las formas de incorporación o entrada de los bienes culturales en los museos y los criterios seguidos en sus políticas de ampliación de colecciones.
3. Una historia sencilla; 4. El museo se manifiesta.  
Objetivo: analizar el lugar que ocupan las dimensiones material e inmaterial del Patrimonio en el proceso de inventario, a través de la narrativa de diversos aspectos de una de las últimas incorporaciones.

Confrontar esta información con el uso, funciones y carácter social de ese mismo bien cultural una vez finalizado el proceso.

5. **Proyectando el museo ideal.**  
Objetivo: definir el perfil profesional de las personas que trabajan en el inventario en el contexto del cuadro de funcionariado del museo.
6. **El sistema de gestión de la documentación (SGC).**  
Objetivo: realizar un balance de los diferentes SGC utilizados en los museos, centrándonos en las formas de gestión de las dimensiones material e inmaterial de sus colecciones, desde la perspectiva de las funciones básicas del museo.
7. **La experiencia de la entrevista realizada.**  
Objetivo: Acceder a otros asuntos, no abordados durante la entrevista, e igualmente relevantes para nuestro estudio.

### **III Inventario y capital cultural en los museos portugueses**

La primera de estas cuestiones (*El inventario, sus profesionales, y el museo*) se dividió en tres apartados, uno dedicado al estudio del propio concepto de inventario, y dos al estudio del *circuito de inventario*. Para aquellos museos con temáticas específicas como la del Patrimonio fluvio-marítimo o la del Patrimonio Inmaterial, existía un cuarto apartado destinado a estudiar el circuito en estos contextos especializados.

A partir de aquí me centraré en las respuestas de los/as once entrevistados/as ante la pregunta que protagoniza el primero de estos apartados, es decir:

*“Enumere las diez primeras palabras que le vengan a la cabeza cuando escucha la palabra “inventario”.*

El objetivo de esta cuestión era acceder a la imagen mental, las ideas y los principios teóricos y metodológicos asociados a esta función en la mente de las personas entrevistadas, mediante el análisis de los diez términos escogidos por cada una, para definir los modelos conceptuales y metodológicos predominantes.

Con esta finalidad se optó por realizar un análisis cualitativo de las once repuestas, mediante un somero análisis y en función de los tres temas anteriormente referidos. Durante la lectura se tuvo en cuenta que los primeros términos enunciados son los que permiten conocer aquellos aspectos considerados por los/as entrevistados/as como prioritarios en el día a día de esta función. En cambio, a partir del cuarto se suele encontrar un conjunto de términos que son el resultado de un pequeño y momentáneo ejercicio de reflexión, en el que la persona entrevistada interioriza el concepto propuesto, para continuar con la búsqueda de otros hasta completar los diez solicitados.

Para ilustrar la diversidad de respuestas hemos creado el Cuadro 1, donde figuran cuatro de las once series obtenidas.

CUADRO 1				
10 CONCEPTOS RELACIONADOS CON EL INVENTARIO DE PATRIMONIO CULTURAL SEGÚN LOS/AS PROFESIONALES DE LOS MUSEOS PORTUGUESES (Sancho Querol, 2011b: 243)				
Museos	Museu Nacional de História Natural (Lisboa)	Museu da Electricidade (Lisboa)	Museu do Trabalho Michel Giacometti (Setúbal)	Ecomuseu Municipal do Seixal (Seixal)
Conceptos enumerados	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Colección</li> <li>2. Base de datos</li> <li>3. Etiquetas</li> <li>4. Registro</li> <li>5. Frascos</li> <li>6. Fecha</li> <li>7. Lugar</li> <li>8. Nombre</li> <li>9. Identificación</li> <li>10. Quién fue el ofertante/colector</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conservación</li> <li>2. Museo</li> <li>3. Historia</li> <li>4. Exposición</li> <li>5. Contacto c/ público</li> <li>6. Transmitir vivencias</li> <li>7. Factor humano</li> <li>8. Gusto</li> <li>9. Interés</li> <li>10. Empeño personal</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Observación</li> <li>2. Sistematización</li> <li>3. Categorías</li> <li>4. Conocimiento</li> <li>5. Acceso</li> <li>6. Organización</li> <li>7. Sistema</li> <li>8. Código</li> <li>9. Lectura</li> <li>10. Reconocimiento</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Descripción</li> <li>2. Organización</li> <li>3. Gestión</li> <li>4. Investigación</li> <li>5. Investigación</li> <li>6. Comunicación</li> <li>7. Memoria</li> <li>8. Trabajo</li> <li>9. Profesiones</li> <li>10. Personas</li> </ol>

Tras un análisis detallado que nos permitió crear los tres grupos temáticos y colocar los términos por orden de importancia según su representatividad, obtuvimos las tres columnas que pueden verse en el Cuadro 2.

CUADRO 2			
GESTIÓN MUSEOLÓGICA Y CAPITAL CULTURAL DEL MUSEO A TRAVÉS DEL/LA PROFESIONAL Y SU CONCEPTO DE INVENTARIO (Sancho Querol, 2011b: 244)			
Temas analizados	Sentido y destino del inventario	Capital Cultural	Gestión museológica
Conceptos organizados por temas	<p>Conceptos predominantes en el I Grupo</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Clasificar (8 respuestas)</li> <li>2. Memoria (2 resp.)</li> <li>3. Comunicar/ estructurar la comunicación (1 resp.)</li> </ol> <p>Conceptos predominantes en el II Grupo</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Discurso del método (8 resp.)</li> <li>2. Comunicar/ estructurar la comunicación (3 resp.)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conocimiento (4)</li> <li>2. Investigación (3)</li> <li>3. Descripción (3)</li> <li>4. Documentación (2)</li> <li>5. Estudio (2)</li> <li>6. Historia (2) Origen, época Ofertante/colector</li> <li>7. Memoria Trabajo, profesiones</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Registrar, registro, libro de reg. (5)</li> <li>2. Organización (4)</li> <li>3. Imágenes, fotografía (4)</li> <li>4. Sistematización (3)</li> <li>5. Informatización, utilización nuevas tecnologías, base de datos (3)</li> <li>6. Gestión (2) / 7. Colección (2)</li> <li>7. Museo</li> <li>8. Componentes diversas: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificación, nombre, designación, denominación;</li> <li>- Expolio, número, marcación, medición, local, materiales, código;</li> <li>- Organiz. de ideas, re-organización;</li> <li>- Conservación (2), preservación;</li> </ul> </li> </ol>

Posteriormente nos sumergimos en cada uno de estos mundos para descubrir qué conceptos y modelos de trabajo esconden y cuál es su peso en la construcción cotidiana de la realidad patrimonial local.

### a) El sentido y destino del inventario museológico

La función cuya identidad social queríamos descubrir, constituye el lecho principal de la investigación museológica, es decir, es el lugar desde el que nos es posible reconocer, estudiar y documentar los conocimientos asociados a procesos, formas de vida, saberes o expresiones que se encuentran en manos de los colectivos sociales y que poseen, a su vez, diversas formas de materialidad.

Al mismo tiempo, el inventario alimenta las otras funciones fundamentales del museo contemporáneo, es decir, la salvaguarda -donde las dimensiones material e inmaterial deben coexistir en igualdad de condiciones con vistas a la valorización, promoción y transmisión- y la educación -o difusión del conocimiento asociado al Patrimonio en el contexto de la enseñanza no formal-, manteniendo con ellas una estrecha relación. A este respecto Santacana y Hernández nos recuerdan que “un museo que no investiga es como un árbol sin raíces, está muerto y no florecerá jamás” (2006: 97) y lo más importante es que, sin beber de los conocimientos, experiencias y formas de pensar y producir de las comunidades locales, difícilmente conseguirá producir frutos como el desarrollo sociocultural, el estudio de la memoria o la transmisión de saberes en vías de extinción.

A partir de aquí los museos, por su naturaleza, características y función social, constituyen verdaderos espacios de comunicación, jugando un papel clave en la socialización del conocimiento que resulta del proceso de reconocimiento, investigación y documentación, a partir del cual se produce la patrimonialización.

Para analizar el primero de nuestros temas optamos por crear dos grupos que, como hemos referido anteriormente, mediante un somero análisis nos permitiesen identificar los conceptos de fondo que nos abren la puerta al modelo de inventario utilizado, a sus criterios, métodos y objetivos.

En el primer grupo incluimos los tres primeros términos de cada respuesta para definir, caso a caso, un único concepto. Como resultado nos encontramos con que, en ocho de las once repuestas, los términos utilizados estaban directamente asociados a la **clasificación**, encontrándose en segundo lugar los asociados a la **memoria** -en dos respuestas- y, por último, una única repuesta donde el concepto que estaba por detrás era la **comunicación**.

En el segundo grupo en cambio, los términos nos hablaban, en primer lugar, del **discurso del método** -en ocho de las repuestas-, del método asociado a la comunicación -en otras dos- y de **comunicación** como tema central en el último de los casos.

De esta forma se puede afirmar que, según las personas entrevistadas, el sentido y destino de esta función museológica es:

#### 1. La clasificación

(contando con una representatividad de ocho respuestas en el I Grupo)

2. El método  
(con la misma representatividad, pero en el II Grupo)
3. La comunicación asociada al método  
(con una representatividad de tres respuestas repartidas entre el I y el II Grupo)
4. La memoria  
(con una representatividad de dos respuestas en el I Grupo)

Es decir, el inventario continúa alimentándose de los conceptos asociados al modelo tradicional de museo, para el que el conocimiento y comprensión de las realidades natural y cultural pasa inevitablemente por la clasificación. Esta lógica, fundamental para el adecuado estudio de las diversas formas de cultura, parece algo fría y constructivista, sobre todo si tenemos en cuenta que, en segundo lugar, nos encontramos con un conjunto de términos que nos ponen en contacto inmediato con el método, y que, solo en tercer lugar, y con una representatividad mucho menor, parecen existir señales vitales en el museo, al aparecer la comunicación. Finalmente, y aunque con una representación ínfima, nos encontramos con el museo como lugar de estudio de la memoria.

Este cuadro conceptual, más propio del periodo anterior a la Convención de la UNESCO del 2003, que del momento en que nos encontramos, nos despierta de inmediato la necesidad de alterar el orden de prioridades para poder responder a los desafíos colocados en esta Convención. En cuanto que el primero y el segundo concepto están más relacionados con el mundo material del patrimonio, es decir con el análisis metódico del objeto, el tercero y el cuarto lo están con el lado inmaterial, es decir con los procesos sociales que se encuentran vinculados a este objeto y de los cuales depende su existencia, transformación y desaparición.

Centrándonos en el último de los conceptos identificados, Maurice Halbwachs nos recuerda que la memoria nos permite entender la historia de una manera más comprometida con la evolución de la diversidad social y cultural, precisamente porque, en lugar de basarse en la historia aprendida, lo hace en la historia vivida. Ello nos permite dejar de entender la historia como una sucesión cronológica de hechos y fechas, con frecuencia representada de forma esquemática e incompleta, para centrarnos en todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás (2004: 60). Desde esta lógica, la memoria colectiva se distingue de la historia por tratarse precisamente de una corriente de pensamiento continuo, con una continuidad natural, que “del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (o.c. 81). Además, dentro de una misma historia, existen varias memorias colectivas, ya que cada una de ellas tiene como soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo (o.c. 84 y 85).

Construida de esta manera, la historia puede constituir una herramienta fundamental en la formulación del presente, con el objetivo de dar forma a una realidad social y culturalmente más equilibrada y más atenta al respeto por la diversidad. ¿Qué destino mejor puede tener el inventario?

Es ahí donde nos parece que esta función constituye una pieza fundamental del rompecabezas, es decir, uno de sus sentidos u objetivos consiste en ser un punto de contacto con la historia a través de la memoria, o lo que es lo mismo, un lugar donde a través del estudio de las realidades material e inmaterial damos forma al concepto de Patrimonio Cultural. El museo juega actualmente un papel fundamental como espacio de encuentro

de memorias individuales, del lugar y del tiempo, a través de las que nos es posible tejer el hilo de la memoria colectiva, del que hemos hablado en textos anteriores (Sancho Querol, 2010: 4), para proceder a su salvaguarda y difusión. Con este objetivo parece evidente la necesidad de caminar hacia una narrativa lo más libre posible de fragmentaciones, una narrativa que nos permita ejercer nuestra responsabilidad contemporánea, contribuyendo a la configuración de procesos y valores sociales para las generaciones presentes y futuras.

b) **El inventario en el contexto de la producción de capital cultural en el museo**

Tomando como punto de partida los tres tipos de capital cultural definidos por Pierre Bourdieu: el incorporado, el objetivado y el institucionalizado (2001: 140-145) me ha parecido interesante definir dos relaciones, cuya carga conceptual nos ayuda a entender la relevancia de la producción cultural del museo, en el contexto del capital cultural contemporáneo:

- La primera establece un puente entre el capital cultural incorporado y el concepto de Patrimonio Inmaterial definido por la UNESCO. Si el primero se refiere a la acumulación de cultura interiorizada por una persona, en función de un contexto específico de aprendizaje, en el que la familia ocupa un lugar privilegiado, y donde la persona desde su singularidad biológica, procede a la transmisión hereditaria de capital, el segundo gana significado cuando uno de estos capitales resulta especialmente representativo de la forma de vivir, crear o celebrar de una determinada comunidad.
- La segunda nos permite definir un vínculo sólido entre el concepto de capital cultural objetivado y el de Patrimonio Cultural material, ya que el primero se refiere al conjunto de bienes culturales materiales que toma sentido, bien mediante una apropiación simbólica a través del capital incorporado, bien mediante una apropiación material pasando a capital económico; en cambio, el segundo consiste en una selección de bienes culturales que, por su naturaleza y características, son objeto de patrimonialización.

Desde este punto de vista, el museo constituye sin duda una auténtica fábrica de capitales culturales donde, como subyace a los propios conceptos de Bourdieu, de la relación entre las dimensiones material e inmaterial resulta la construcción del concepto de Patrimonio Cultural. Asimismo, nos encontramos con que es el Patrimonio Inmaterial que el individuo transporta consigo, el que otorga sentido y valor cultural al Patrimonio material. De esta forma, la evolución de los contenidos que pueda representar lo material, resulta de la permanente revisión de sus significados sobre “el qué” y “a quién” representa.

La lógica de Bourdieu anticipa además parte de la filosofía que sostiene el concepto de Patrimonio Inmaterial definido por la UNESCO, donde la relación entre objeto y sujeto adquiere una nueva dimensión que alimenta la idea de Patrimonio Cultural como una construcción social e histórica, revisable temporal y espacialmente.



Entre las respuestas obtenidas en las entrevistas, encontramos en primer lugar palabras como “conocimiento”, “investigación” o “descripción”. Es decir, términos que nos indican que el **conocimiento** del capital cultural juega un papel importante en el concepto de inventario de estos/as especialistas. En segundo lugar aparecen conceptos relacionados con la **memoria** a través de la historia y del mundo del trabajo. Es decir el capital cultural del museo parece centrarse en estos dos campos. La clave está en la calidad de esta relación ya que, desde 2003, está llamada a tener una dimensión significativa.

### **c) El lugar del inventario en la gestión museológica cotidiana**

Finalmente, al llegar a la columna de la gestión museológica nos encontramos con que, en el día a día, el museo identifica el inventario con conceptos como “registro”, “organización”, “sistematización” o “informatización”, es decir, con el mundo de la logística. Dando continuidad a nuestra propuesta, nos parece fundamental que, para responder a las necesidades actuales, el registro no se limite a un acto de inscripción de la entrada, existencia o localización del objeto y sí al registro en su sentido amplio (fotográfico, fílmico, sonoro) donde se contemplan las diferentes caras del Patrimonio vivo. El objetivo será estudiar, difundir y salvaguardar sus diferentes formas a través del trabajo con la memoria individual y mediante la utilización de estrategias de participación que permitan desarrollar el papel social del museo, dando forma a las varias caras de la memoria colectiva junto a los/as agentes locales.

## **II. Reflexión final o... Antes de que las brasas se enfríen**

Partiendo de uno de los términos referidos en esta última temática, el de “colección”, y siguiendo la línea de pensamiento de autores como Andrew Moutu, nos gustaría llamar la atención sobre la importancia de los conceptos que subyacen a la capacidad de organizar y crear las múltiples posibilidades de (re)significación y reconfiguración que las colecciones tienen en las relaciones sociales contemporáneas (Moutu 2007:94).

Quizás esta pueda ser una forma de decir que un museo socialmente útil es aquel en el que la historia tiene varias voces, un museo que se construye descodificando memorias, estructurando realidades culturales junto a sus gentes, difundiendo valores locales y sociales, ayudando a formular nuevos usos culturales que parten del estudio del pasado a través de la memoria, permitiéndonos definir los usos, valores y significados en la cultura del presente.

En este contexto el inventario constituye un lugar estratégico de gestión constructiva y dinámica de la memoria, desde el que se definen territorios propios donde se plasman los diferentes niveles de pertenencia social y cultural.

En la cultura gitana existe un refrán con el que me gustaría cerrar este artículo. Dice algo así como... “os amores, o sofrimento, a alegria, os sabores, os trabalhos, os desentendimentos, a vida e a morte, levadas em volta da fogueira não duram mais que o crepitar da última lenha” (Victor 2009: 4)

## REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Col. Palimpsesto, Derechos humanos y Desarrollo, nº 6. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Colección Clásicos, nº 6. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. (traducción del original *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968).
- Moutu, A. (2007). Collection as a way of being. In, *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*, Henare, A.; Holbraad, M.; Wastell, S. (ed.) London: Routledge.
- Sancho Querol, L. (2009). Inventariando Patrimonios Culturales: Ocho entrevistas en museos portugueses. *Revista e-rph* Nº 5, (Dezembro de 2009). Revista Electrónica de Patrimonio Histórico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. Consultar: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero5/institucionespatrimonio/estudios/articulo.php>
- Sancho Querol, L. (2010). Do coração do museu: inventário e património imaterial em 11 museus portugueses. *Newsletter ICOM.PT*, Nº 9. Pp. 2-10.  
Consultar: [http://www.icom-portugal.org/multimedia/info%20II-9\\_jun-ago10\(1\).pdf](http://www.icom-portugal.org/multimedia/info%20II-9_jun-ago10(1).pdf)
- Sancho Querol, L. (2011a). *Museos, memorias y participación cultural: la vida en un diálogo*. III SIAM (Seminario Iberoamericano de Investigación en Museología). Universidad Autónoma de Madrid, 27-29 Octubre.  
Consultar: <http://www.siam2011.eu/?p=700>
- Sancho Querol, L. (2011b). *El Patrimonio Cultural Inmaterial y la Sociomuseología: estudio sobre inventarios*. Tesis doctoral en Museología, presentada en el Departamento de Museologia de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, y dirigida por el Dr. Canova Magalhães Moutinho.
- Santacana, J. y Hernández, F. X. (2006). *Museología crítica*. Gijón: Trea.
- Victor, I. (2009). *As Tardes Interculturais no museu do Trabalho Michel Giacometti, em Setúbal*. [en línea]. [consulta:11.05.2010] - <http://www.mun-setubal.pt/MuseuTrabalho/>

# IMPACTOS SOCIAIS: QUE VISÕES E QUE VALORES?

## Apresentação de projecto de investigação

**Alice Semedo**

Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras  
da Universidade do Porto, PORTUGAL

**Inês Ferreira**

Câmara Municipal do Porto, PORTUGAL

### Resumo

O projecto-piloto que se apresenta pretende fazer um levantamento sumário de projectos desenvolvidos por instituições culturais, nos quais há uma clara intenção social, e iniciar uma discussão alargada junto dos profissionais de museus da cidade do Porto acerca do papel que desempenham na comunidade como agentes catalisadores de desenvolvimento social. A definição de indicadores comuns para todos os museus da cidade, que permitam a avaliação dos impactos sociais dos museus do Porto de modo comparativo, será parte integrante deste projecto-piloto. O trabalho continuado dos grupos focais, que reunirão técnicos que trabalham directamente com o público de museus com diversas colecções, tutelas, tamanhos e problemas, será um primeiro passo para a criação de uma comunidade de prática, que pode ser compreendida enquanto grupo seleccionado e auto-organizado de pessoas que partilham um objectivo comum e um desejo de aprender e saber o que é que cada um, entre o grupo, sabe.

Nesta comunicação apresenta-se o projecto e os contextos em que este surge, as metodologias a utilizar e a sua justificação. Sendo o potencial de impacto social dos museus tão relevante e havendo pouca investigação a nível local sobre o assunto, este projecto contribuirá para que uma maior rentabilização e afirmação da área dos museus, como um bem valioso a ter em conta quando pensamos no desenvolvimento e sustentabilidade da cidade do Porto.

Espera-se que o estudo que está a ser desenvolvido possa apresentar uma discussão sobre conceitos fundamentais como inclusão, função social, comunidade, e a visão dos técnicos dos museus sobre o que consideram ser os diversos impactos dos seus programas, identificando áreas-chave de intervenção.

Feita uma pré-avaliação da metodologia com um grupo de trabalho, o projecto será apresentado a todos os museus da cidade, que serão convidados a participarem em grupos focais.

**Palavras-chave:** Impactos sociais. Museus. Indicadores. Diagnóstico. Comunidades. Sustentabilidade.

# IMPACTOS SOCIALES: QUÉ VISIONES Y QUÉ VALORES?

## Presentación del proyecto de investigación

### Resumen

El proyecto-piloto que se presenta procura hacer un relevamiento sumario de los programas desarrollados por instituciones culturales. En ellos se observa una clara intención social de iniciar una discusión más amplia -junto a los profesionales de museos de la ciudad de Oporto- acerca del rol que desempeñan en la comunidad como agentes catalizadores del desarrollo social. Será parte integrante de este proyecto-piloto la determinación de indicadores comunes a todos los museos de la ciudad, a fin de permitir la evaluación comparativa de sus impactos sociales. La continua labor de los grupos específicos de técnicos que trabajan directamente con el público de museos de diferente tipología -con diversas colecciones, tutelas, tamaños y problemas- será un primer paso para la creación de una comunidad de praxis, conformada por un grupo seleccionado y auto-organizado de personas que comparten un objetivo común y el deseo de conocer lo que sabe cada uno dentro de dicho grupo.

En esta comunicación se presentan el proyecto y los contextos en que ha surgido, así como las metodologías a utilizar y su justificación. Al ser tan relevante el potencial del impacto social de los museos y poca la investigación existente a nivel local, el proyecto contribuirá a un mayor rendimiento y afirmación del área de los museos por considerarlos un bien valioso a tener en cuenta cuando se piense en el desarrollo y la sustentabilidad de la ciudad de Porto.

Es de esperar que el estudio que se va a desarrollar pueda constituir la base de un debate acerca de conceptos esenciales tales como la inclusión, la función social, la comunidad y la visión de los técnicos de museos sobre los diversos impactos de sus programas a fin de identificar áreas clave de intervención.

Después de realizar una pre-evaluación de la metodología con un grupo de trabajo, el proyecto será presentado a todos los museos de la ciudad, los cuales serán invitados a participar en grupos específicos.

**Palabras clave:** Impactos sociales. Museos. Indicadores. Diagnóstico. Comunidades. Sustentabilidad.

## SOCIAL IMPACTS: WHICH VISIONS AND WHICH VALUES? Research project presentation

### Abstract

The pilot-project submitted here seeks to carry out a thorough survey of the programmes developed by cultural institutions, where we can observe a clear social intention of starting a broad-based discussion -together with the museum professionals of Oporto city- on the role they play within the community as catalysts of social development. The choice of common indicators for all the museums in the city, in order to allow the comparative evaluation of their social impacts, will be part of this pilot-project. The constant effort of specific groups of technicians who work directly with the audience of museums of different typology, with diverse collections, sizes and problems, will be the first step in the creation of a community for praxis, understood as a selected and self-organized group of people sharing a common goal and the desire to learn what each one knows within the group.

This communication introduces the project and the context from which it arises, its justification and the methodologies to be used. The relevance of the museums social impact is lacking a suitable research at local level; thus, the project will contribute to a larger output and to affirming the museums area, considering it as valuable assets to be taken into account when thinking at the development and sustainability of the Oporto city.

It may well be expected that the survey to be carried out might be the basis for a debate on fundamental concepts such as inclusion, social function, community and the viewpoint of museum technicians on what they consider the different impacts of their programmes, identifying key areas of intervention. After conducting a methodological pre-evaluation with a working team, the project will be presented in all the museums of the city, which will be invited to participate in specific groups.

**Key words:** Social impacts. Museums. Indicators. Diagnosis. Communities. Sustainability.

# IMPACTOS SOCIAIS: QUE VISÕES E QUE VALORES?

## *Apresentação de projecto de investigação*

**Alice Semedo**

Departamento de Ciências e Técnicas do Património  
da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal<sup>1</sup>

**Inês Ferreira**

Câmara Municipal do Porto, Portugal

### **Introdução**

O título desta comunicação reflecte, desde logo, a nossa convicção de que os museus vivem actualmente uma revolução conceptual, uma revolução que questiona as premissas fundamentais nas quais o museu (e o nosso trabalho com os profissionais de museus e em museus) se alicerça e que se relaciona com o seu valor intrínseco e indiscutível. Metamorfoses em estruturas sociais, alianças culturais e identidades pessoais aliam-se hoje a mudanças na natureza, controle e funções do conhecimento. A procura de relevância fora dos seus contextos habituais é, sem qualquer dúvida, um dos eixos desta transformação museológica. Procura de relevância que se associa à construção de novas formas de diálogo público e participação cívica e que exige não só reciprocidade mas também continuidade e é ao nível local que, provavelmente, estas parcerias com a comunidade melhor funcionam e se tornam sustentáveis. Pois já não se trata agora de fazer museus e comunidade só entre nós. Trata-se de criar relevância através da constituição de redes que funcionem como recursos críticos dos lugares que os museus querem habitar. É de *lugares performativos* que aqui falamos. Lugares de *acção comunicativa* que, de alguma forma, materializam os valores da *utopia racionalizada* de que fala Bourdieu.

Estes são pois alguns dos contextos que orientam este nosso projecto e a que tantos de vocês já aqui se referiram. Não vale também a pena discutir ou enumerar aqui os conceitos mais relacionados com os impactos sociais e seus benefícios que já foram amplamente discutidos por excelentes apresentações do Seminário. Iniciaremos esta nossa contribuição com uma incursão pelos contextos e valores que condicionaram a razão de ser do projecto de investigação em construção a que aqui nos referiremos<sup>2</sup>. Mais do que descrever metodologias de trabalho, o que procuraremos agora partilhar são, sobretudo, alguns dos contextos que têm orientado este momento de reflexão e desenvolvimento do projecto.

Assim e em primeiro lugar, apesar dos melhorias que todos reconhecemos no sector museológico da cidade do Porto, os seus museus, salvo uma ou outra excepção, necessitam de um investimento urgente e sustentado nas suas políticas de comunicação, precisando repensar a relação

---

<sup>1</sup> [semedo.alice@mail.com](mailto:semedo.alice@mail.com); [inesspratleyferreira@gmail.com](mailto:inesspratleyferreira@gmail.com)

<sup>2</sup> Este projecto será objecto de um artigo mais desenvolvido a apresentar à Revista de Sociologia editada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto durante o primeiro trimestre de 2011.

que têm construído com os públicos, nomeadamente em termos de comunidades próximas. Este projecto de investigação apresenta, porém, como hipótese de trabalho (*de trabalho que é investigação mas que é também acção e plenamente implicado*) que este reposicionamento dos museus poderia ser mais eficiente e efectivo se assumisse contornos mais reflexivos e

criativos. Ou seja, parte-se do princípio que para além das barreiras *externas* tantas vezes descritas pelos investigadores, existem uma série de impedimentos (por exemplo, representações muito diversas acerca do que é inclusão social, impactos, missão, relevância, etc.; ou ainda estereótipos sobre a natureza do trabalho de inclusão social, de educação e sobre as próprias equipas que operam nos diferentes museus da cidade) que fazem com que seja difícil que (apesar de alguns projectos, como por exemplo, o projecto “Famílias em Museus” terem conseguido com algum êxito reunir esforços) pensem e actuem verdadeiramente na cidade, enquanto território. A reflexão e discussão destes temas com, pelo e no grupo, implicando-os no desenvolvimento colaborativo de um vocabulário comum apoiaria (*do ponto de vista deste projecto*) o desenvolvimento de uma comunidade de prática, com formas identitárias diversas mas que, eventualmente, se ampararia nestas diferenças para construir uma identidade que em tudo se relaciona com a própria natureza das colecções museológicas e do fazer museus.

### **Outros contextos: o Curso de Museologia e a cidade**

Assim, referiremos ainda que brevemente aqui alguns dos contextos que enformam este projecto e que fazem com que, a partir do Curso de Museologia da Universidade do Porto, uma das investigadoras se encontre envolvida num projecto deste tipo. A verdade é que este Curso tem sido visivelmente influenciado por outros contextos mais amplos, tais como, a visão da Universidade enquanto rede colaborativa ao serviço da sociedade, a relação entre esta visão e a noção de *profissionalismo activo e agência crítica*, a compreensão do valor das *organizações / comunidades de aprendizagem em museus*, a noção de *objecto discursivo*, os próprios *contextos contemporâneos*, entre outros. E é precisamente neste contexto que tem proposto e desenvolvido alguns trabalhos de investigação em colaboração com alguns museus da cidade.

Se o museu não é um território sagrado e intocável tão pouco o são as universidades. De facto, ambas as instituições têm sido temas centrais de discussão pública, revendo as suas missões e procurando estabelecer-se enquanto parceiros sociais e culturais que recusam posições de exclusividade e se reinventam enquanto redes colaborativas e de participação ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento.

Ora este Curso, para além de estabelecer parcerias de trabalho e investigação com universidades e outras instituições de ensino e investigação nacionais e estrangeiras, revê-se no seu *território próximo* com tudo o que isso implica em termos de *profissionalismo activo* e de *agência crítica*. Este conceito de *profissionalismo activo* e que interessa aqui introduzir porque se tem constituído como valor essencial de trabalho, reformula os papéis políticos e profissionais também dos docentes-investigadores, reconhecendo as responsabilidades específicas destes membros do *grupo* e apelando para o seu envolvimento e, fundamentalmente, para uma responsabilidade colectiva. Por outro lado, que esta abordagem de ensino tem também procurado ter em conta as contingências das práticas museológicas do dia-a-dia, tentando

ultrapassar a produção de lugares de tensão entre universidade e os museus (teoria e prática) e, ao mesmo tempo, assumir um lugar enquanto protagonista essencial do círculo de cultura do grupo. É pois, e como se disse anteriormente, a partir destas necessidades globais e locais e deste entendimento *produtivo e implicado* da investigação que surge este projecto.

### **Pretextos, objectivos e metodologias de trabalho**

Falemos então do projecto. Apesar dos princípios que se relacionam nomeadamente com a inclusão social, acessibilidades e aprendizagem colaborativa fazerem desde há muito parte do vocabulário incontestado da maior parte dos profissionais de museus a verdade é que existe uma dissonância profunda entre o que se diz e o que se faz. Por outro lado, embora não se negue aqui, de forma alguma, que a natureza diferenciada dos museus requer diferentes abordagens – e mesmo definições em termos do que possam ser eventuais impactos sociais ou, indiscutivelmente, da sua missão – há um vocabulário que seria útil fosse colaborativamente construído. Nessa construção poderíamos envolver não só outras ferramentas mas cumprir outros objectivos maiores de que mais adiante se falará.

Não nos podemos esquecer que os museus também são contextos de aprendizagem para os próprios profissionais e este projecto parte do princípio que só quando as próprias organizações (os seus profissionais) interiorizarem os valores e reposicionamentos a que nos começámos por referir – notoriamente o de procura de relevância, profissionalismo activo, agência crítica, políticas geradoras, etc. – podem verdadeiramente as práticas dos museus ser transformadas.

Por outro lado, ao implementarmos estas parcerias colaborativas entre os museus da cidade esperamos realçar verdadeiras formas de aprendizagem que enfatizem a natureza dinâmica e dialógica destes processos e assim comprometer os parceiros envolvidos na sua própria *governança* e *agência*, incluindo na formação e na discussão destes processos de estudo a própria comunidade de *profissionais-praticantes*. Desta forma, esta conceptualização do projecto de investigação permitirá integrar as vozes dos diferentes profissionais, quer como indivíduos quer como instituições e não apenas como meras concepções / representações, estabelecendo verdadeiras (*espera-se!*) relações sustentáveis ao longo desta rede / tempo. Por outro lado, esperamos também ultrapassar uma série de barreiras e estereótipos que existem e circulam no grupo acerca da forma de trabalhar de cada equipa.

O objectivo principal de uma rede deste tipo é, então, proporcionar *valor acrescentado* aos diferentes actores envolvidos. A criação de valor assenta, fundamentalmente, nos conhecimentos de todos os actores envolvidos e na forma como associam esses conhecimentos (eventualmente com os próprios processos de aprendizagem mútua, a transformação destes recursos de conhecimento e a criação de novos recursos). Basicamente, a partilha de conhecimentos e o desenvolvimento de recursos constituem-se como o resultado das interações entre os diferentes parceiros. Todas as relações que se estabelecem, formal e informalmente, ensinam-lhe algo e torna-se parte deles. Consideramos os museus (e a Universidade / o Curso) como fazendo parte de uma densa rede de relações e isso significa que temos em conta outros possíveis actores com os quais os museus (a Universidade / o Curso) e os próprios museus / actores se relacionam permanentemente (ou seja, outros alunos, outros públicos). Os museus (e também o Curso) não são



compreendidos num mundo atomizado e neutro, mas *professando-em-acção*, intervindo, participando na esfera pública e na arena cultural de que afinal fazem parte, no seu território natural que é também a sua região, considerando os seus próprios recursos que se tornam mais ricos com cada parceria. O objectivo é, então, criar espaços, *organizações colaborativas / criativas de aprendizagem mútua*, espaços de reflexividade no qual se estabeleçam relações de credibilidade e confiança, renegociando, espaços e operando também a partir do ponto de vista de todos os actores envolvidos e ultrapassando, por vezes, *fronteiras* pré-estabelecidas (por exemplo, a definição do que é uma colecção). Espera-se que estes espaços colaborativos / criativos (*espaços de co-curadoria universidades-museus-comunidades, porque não? não permitirá esta abordagem ultrapassar algumas dicotomias e focos de tensão mais ou menos estéreis ainda existentes no campo?*) funcionem também como espaços reflexivos.

As visões, valores e práticas dos profissionais do sector serão o ponto de partida deste estudo; um ponto de partida que se pretende seja também uma reflexão sobre práticas de programação que tenham em conta objectivos múltiplos; um ponto de partida a partir do *interior*, do capital cultural já existente, ou seja dos seus recursos, dos seus actores e das suas próprias representações sobre o que entendem ser impactos sociais. Reflectindo sobre o seu próprio trabalho, repensando construtivamente, criativamente missões e espaços de acção e proximidade na comunidade. Envolvendo-os desde logo na redefinição desta abordagem para o sector e ouvindo as suas próprias expectativas e valores orientadores. Esperamos que este diagnóstico possa actuar como um instrumento fundamental para se pensar de um modo mais estruturado e fundamentado a acção dos museus do Porto com e nas comunidades; criar um enquadramento válido e sustentável para o valor dos impactos sociais dos museus no indivíduo, comunidade e sociedade para este contexto museológico; ambicionamos, ainda, desenvolver processos de avaliação sobre o valor dos museus enquanto serviço público; promover espaços de debate entre museus e outras instituições / actores culturais / educativos / sociais sobre a sua função social e o seu papel enquanto serviço público; esperamos, enfim, testar opções de um enquadramento de valor e de impactos com profissionais do sector.

Assim, a primeira necessidade é fazer um levantamento dos projectos existentes, do tipo de impactos que os museus pensam ter, *definir, eventualmente (e porque não?) tipologias* de impactos sociais, estruturar definições para poder, de um modo mais sistemático e integrado, desenvolver a investigação e actuar no *território*. O diagnóstico feito no final dos quase dois anos de duração do projecto possibilitará que, numa segunda fase do projecto, se proponha uma acção concertada a nível de projectos de investigação-acção em museus, de avaliação dos seus impactos sociais e de apoio ao desenvolvimento de uma comunidade de prática. A formação em parceria com as diferentes instituições envolvidas e divulgação dos conteúdos dos relatórios (e sobretudo do relatório final) fará, igualmente, parte de todo este processo construtivo / criativo (e de profunda reflexão).

### Conclusões

Apesar dos princípios da *nova museologia* fazerem desde há anos parte do vocabulário incontestado da maior parte dos profissionais de museus a verdade é que existe uma dissonância profunda entre o que se diz e o que se faz. Por outro lado, embora não se negue aqui, de forma alguma, que a

natureza diferenciada dos museus requer diferentes abordagens – e mesmo definições em termos do que possam ser eventuais impactos sociais ou, indiscutivelmente, da sua missão – há um vocabulário que seria útil fosse colaborativamente construído. Nessa construção pretendemos envolver não só outras ferramentas mas cumprir outros objectivos maiores de que mais adiante falaremos.

Não nos podemos esquecer que os museus também são contextos de aprendizagem para os próprios profissionais e este projecto parte do princípio que só quando as próprias organizações (os seus profissionais) interiorizarem os valores e reposicionamentos a que nos começámos por referir – notoriamente o de procura de relevância, profissionalismo activo, agência crítica, políticas geradoras, etc. – podem verdadeiramente as práticas dos museus serem transformadas.

Este projecto tem como ponto de partida o modelo de investigação-acção participativa e interactiva que parte do paradigma qualitativo. A abordagem qualitativa foi escolhida tendo em conta que a centralidade deste estudo é a análise de como os profissionais de educação em museus compreendem a natureza destas instituições e do seu trabalho com os públicos e relacionar esse conhecimento com *poéticas* e *políticas* incorporadas. Assim, nesta primeira fase do projecto de investigação, pretende-se, sobretudo, iniciar uma discussão alargada junto dos profissionais de museus e de outras instituições culturais da cidade do Porto sobre o papel que desempenham na comunidade enquanto agentes catalisadores de desenvolvimento social. Esperamos que este estudo possa apresentar uma discussão sobre conceitos fundamentais, tais como, os de inclusão, função social, comunidade, e a sua visão sobre o que consideram ser os diversos impactos dos seus programas, identificando, por exemplo, áreas-chave de intervenção. A relação com a natureza do museu e do seu próprio trabalho parece-nos aqui ser evidente. Esperamos, igualmente, poder identificar contextos e metodologias de trabalho de cada instituição, fase de trabalho que certamente apoiará a auto-reflexão no grupo de profissionais-praticantes e investigadores envolvidos que este projecto pretende imprimir a todo o processo. A definição de indicadores que permitam a sua avaliação poderá, eventualmente, fazer parte integrante deste projecto-piloto.

Este estudo será também, e de certa forma, um *estudo diagnóstico* dos impactos sociais que os profissionais dos museus traçam para os seus projectos, abrindo caminho para uma segunda fase de trabalho / investigação com as próprias comunidades. Os *workshops* desenvolvidos no final da primeira fase serão determinantes para a reflexão comum. Numa segunda fase, tendo desenvolvido visões e valores sobre os impactos sociais, será relevante fazer um levantamento mais exaustivo das necessidades e expectativas das comunidades do Porto, das suas utilizações dos museus e cruzar esse levantamento e o seu próprio desenvolvimento de indicadores de avaliação com a visão mais institucional deste estudo. O desenvolvimento de outros estudos de públicos da cultura e de museus, no âmbito de doutoramentos e mestrados da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, serão, certamente, indispensáveis para apoiar este estudo. Os parceiros envolvidos no projecto não têm qualquer dúvida que qualquer noção de impacto ou qualquer indicador deve muito provavelmente ser negociada com os utilizadores do serviço (neste caso, os públicos destinatários) e que, um segundo andamento do projecto, deverá ter em conta esse desenvolvimento. Este projecto assume, porém, o espaço interno dos

*produtores* como um espaço-chave essencial de construção de práticas e talvez mesmo de necessidade prioritária e urgente de reflexão e formação e daí ser o *locus* primeiro desta acção de investigação e acção para a transformação e reflexão sobre o espaço-museu.

## REFERÊNCIAS

AAGAARD, Nielsen e SVENSSON, L, (eds.) – *Action and Interactive research: Beyond practice and theory*. Shaker Publishing, Amsterdam, ISBN-10: 9042302895; ISBN-13: 978-9042302891.2006.

AYERS, T.D. – *Stakeholders as Partners in Evaluation: A Stakeholder-Collaborative Approach*, Evaluation and Program Planning, 10, 1987, p. 263-27.

BARROS, A. B. – *De Corpo e Alma: Narrativas dos Profissionais da Educação em Museus da Cidade do Porto*. Tese de Dissertação de Mestrado não Publicada, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2008.

BHABHA, Homi – *DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation*, in *The Location of Culture*, London e New York: Routledge, ISBN-10: 0415336392; ISBN-13: 978-0415336390. 1994 (2ed. 2004), p. 139-170.

BRADBURNE, J. – *Dinosaurs and White Elephants: the Science Centre in the 21st Century*. Museum Management and Curatorship 17(2), p.119-137, <http://www.informaworld.com/10.1080/09647779800201702> [acedido em 30.11.10].1998.

CHAKRABARTY, Dipesh – *Museums in Late Democracies*, in *Humanities Research*. X: 1, 2002.

CLIFFORD, J. – *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, ISBN-10: 0674779614; ISBN-13: 978-0674779617.1997.

COSTA, Suzana F. Costa – *Existe, efectivamente, comunicação entre os Museus e os Denominados Públicos Periféricos?* Dissertação de Doutoramento FLUP, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2007.

DAVIS, Peter – *Ecomuseums: a sense of place*. New York: Leicester University Press. ISBN-10: 0718502086; ISBN-13: 978-0718502089.1999.

DENZIN, N.K. e LINCOLN, Y.S. (eds) – *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc., ISBN-10: 0761927573; ISBN-13: 978-0761927570. 2000.

DEPARTMENT OF CULTURE, MEDIA AND SPORT – *Centers for Social Change; Museums, Galleries and Libraries for All: Policy Guidance on Social Inclusion for DCMS funded and local authority Museums, Galleries and Archives in England*. Maio 2000, [http://www.culture.gov.uk/pdf/social\\_change\\_1\\_11.pdf](http://www.culture.gov.uk/pdf/social_change_1_11.pdf), [acedido em 22.11.2009]. 2000.

FALK, John H. e DIERKING, Lynn D (ed.) – *Public institutions for Personal Learning. Establishing a Research Agenda*, s/l, American Association of Museums, ISBN-10: 0931201241; ISBN-13: 978-0931201240.1995.

FALK, John H. e DIERKING, Lynn D. – *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*, s/l, Altamira Press, ISBN-10: 0742502953; ISBN-13: 978-0742502956. 2000.

- FALK, John H., DIERKING, Lynn D., ADAMS, Marianna – *Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning. A Companion to Museum Studies*, Sharon Macdonald (Ed.), Londres, Blackwell Publishing, ISBN-10: 1405108398; ISBN-13: 978-1405108393. 2006.
- FERREIRA, Inês – *As Famílias e os Museus, Uma Aprendizagem em Conjunto* in DOMINGUES et al, *A Cultura em Acção, Impactos sociais e Território*. ISBN 972-36-0691-7. 2003, p. 55-61.
- FYFE, Gordon – *Sociology and the social aspects of museums* in MACDONALD, Sharon (Ed.) *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Companions in Cultural Studies, ISBN-10: 1405108398; ISBN-13: 978-1405108393. 2006, p. 33-49.
- GHAYE, T – *An Introduction to Participatory and Appreciative Action Research (PAAR)*, New Vista Publications, Gloucester, England, 2008.
- GIDDENS, A. – *Novas Regras do Método Sociológico*. Lisboa: Gradiva, ISBN 972-662-465-7. 1996.
- GURIAN, Elaine Heumann – *Civilizing the Museum: The Collected Writings of Elaine Heumann Gurian*. New York, NY: Routledge, ISBN-10: 0415357624; ISBN-13: 978-0415357623. 2006.
- INSTITUTO DE TURISMO – *Perfil dos Visitantes do Porto e das Caves, Estudo não publicado*, 2007.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DOS MUSEUS – *Inquérito aos Museus em Portugal*, Ministério da Cultura., IPM, ISBN: 972-776-041-4. 2000.
- ISRAEL, B.A., SCHULTZ, A.J., and PARKER, E.A. – *Review of Community Based Research: Assessing Partnership Approaches to Improve Public Health*. Annual Review of Public Health, 19, p.172-20, 1998.
- HALL, Stuart. – *Introduction* in HALL, Stuart (ed.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, The Open University. ISBN 978-0761954323. 1997, p. 1-11.
- HEIN, George E. – *Learning in the Museum*, s/l, Routledge . ISBN-10: 0415097762; ISBN-13: 978-0415097765.1998
- HEIN, Hilde S. – *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*. Washington: Smithsonian Books. ISBN: 978-1560983965. 2000.
- HILLS, M. e MULLET, J. – *Community-Based Research: Creating Evidenced-Based Practice for Health and Social Change*. Comunicação apresentada em Qualitative Evidence-Based Practice Conference, Coventry University, 2000, p. 15-17.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean – *Museums and the Shapping of Knowledge*, Londres: Routledge. ISBN-10: 0415070317; ISBN-13: 978-0415070317.1992.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean – *Audiences: a curatorial dilemma*. *The Educational Role of the Museum*, Eilean Hooper-Greenhill (ed.), Londres, Routledge, segunda edição. ISBN-10: 0415198275; ISBN-13: 978-0415198271.1996, p. 255-268.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean – *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York: Routledge. ISBN-10: 0415086337; ISBN-13: 978-0415086332. 2000.
- KARP and LAVINE (eds.) – *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian. ISBN-10: 1560980214; ISBN-13: 978-1560980216.1991.
- KARP and LAVINE (eds.) – *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington: Smithsonian. ISBN-10: 156098189X; ISBN-13: 978-1560981893.1992.
- KELLY, Lynda – *Evaluation, Research and Communities of Practice: Program Evaluation in Museums*. *Archival – Science*, 4, 2004, p. 45-69.

KELLY, Lynda and CAMERON, Fiona – *Hot Topics, Public Culture, Museums*, Cambridge Scholars Publishing. ISBN-10: 1443819743. 2010,  
KEMMIS, Stephen e MCTAGGARTT, Robin (eds) – *The action research planner: Action research and the critical analysis of pedagogy*, 3 edição. Deakin University Press: Hyperion Books. ISBN-10: 0730005216; ISBN-13: 978-0730005216.1995.

KIRCHBERG, Volker – *Categorizing Urban Tasks: Functions of Museums in the Post-Industrial City*, in Curator: The Museum Journal, Vol. 46, Issue 1, 2003, p. 60-79.

KNELL, S.J., MACLEOD, S., and WATSON, S. (eds) – *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*. London and New York: Routledge. ISBN-10: 0415444675; ISBN-13: 978-0415444675. 2007, p. 45-60.

LORENTE, Jesus Pedro (Coord.) – *Museologia Crítica y Arte Contemporáneo*, University of Zaragoza Press. ISBN-10: 8477336385; ISBN-13: 978-8477336389. 2003

MARQUES, Maria Adriana – *Museu dos Transportes e Comunicações – Alfândega Nova do Porto: um novo museu com novos públicos? – Rupturas, continuidades e incertezas*. Tese de Dissertação de Mestrado não Publicada, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005.

MARTINEZ, Javier GOMEZ – *Dos Museologias: Las tradiciones Anglosajona Y Mediterranea: Diferencias Y Contactos*, Gijon: Ed. Trea, S, L. ISBN: 9788497042246. 2006.

MCSHERRY, Corynne – *Who Owns Academic Work? Battling for Control of Intellectual Property*, Cambridge, Mass: Harvard University Press. ISBN-10: 0674012437; ISBN-13: 978-0674012431. 2001.

MESSAGE, Kylie – *Review Article; Museum studies: borderwork, genealogy, revolution*, in *Museum and Society*, Jul. 2009. 7(2) 125-132.

MILES, M. e HUBERMAN, A. – *Qualitative Data Analysis. A Sourcebook of New Methods*, Sage Publications, London. ISBN-10: 0803955405; ISBN-13: 978-0803955400.1984.

NOVOTNY, Scott e GIBBONS, M. – *Re-Thinking Science. Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*. Polity Press, Reino Unido. ISBN-10: 0745626084; ISBN-13: 978-0745626086. 2001.

OCTOBRE, Sylvie – *Construction et conflits de la légitimité professionnelle: qualification et compétence des conservateurs de musée*. In, *Sociologies du Travail*. Paris, 43 :1 (Jan-Mars 2001), p. 91-109. ISSN 0038-0296. 2001.

PAPINEAU, D. e KIELY, M.C. – *Participatory Evaluation in a Community Organization: Fostering Stakeholder Empowerment and Utilization*. Evaluation and Program Planning, 19, 1, p. 79-9., 1996.

PENT – *Plano Estratégico Nacional de Turismo*, Ministério da Economia e Inovação, Turismo de Portugal, 2007.

PINES, Joseph B. e GILMORE, James H. – *The Experience Economy*. Harvard Business School Press. Boston, Massachusetts. ISBN-10: 0875848192; ISBN-13: 978-0875848198.1999.

SACHS, Judyth – *The activist professional*. *Journal of Educational Change*. Springer Netherlands, 1:1, p. 77-94. ISSN 1389-2843. 2000.

SCHLOVE, R.E., SCAMMELL, M.L. e HOLLAND, B. – *Community-Based Research in the United States*. Massachusetts, The Loka Institut, 1998.

SCOTT, C. – *Museums and Impact, Measuring the impact of the Arts*. In fuel4arts.com, High Octane Marketing Tools and Ideas, 2004, p. 1-18.

SEMEDO, Alice – *O panorama profissional museológico português. Algumas considerações*, in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, 1ª série, Vol. II, pp. 165-181. ISSN 1645-4936. 2003.

- SENGE, Peter M. *The Fifth Discipline* (used by permission of Doubleday, a division of Random House, Inc. at) [http://warnercnr.colostate.edu/class\\_info/nr420gimenez/NR420\\_Sp07/Senge4\\_1](http://warnercnr.colostate.edu/class_info/nr420gimenez/NR420_Sp07/Senge4_1), [acedido em 05.05.2010] 1990.
- SOJA, Edward – *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Malden US and Oxford UK: Blackwell Publishers. ISBN-10: 1577180011; ISBN-13: 978-1577180012. 2000.
- STRATHERN, M. – *Working Paper Two: Commons and Borderland*, in *Commons and Borderlands: Working Papers on Interdisciplinarity, Accountability and the Flow of Knowledge*, 36-50, Wantage, Oxon: Sean Kingston Publishing, 2004.
- STOECKER, Randy – *Research Methods for Community Change: A Project-Based Approach*. Sage Publications, Inc; ISBN-10: 0761928898; ISBN-13: 978-0761928898. 2005.
- TAYLOR, M. – *Maintaining Community Involvement in Regeneration: What are the Issues?* *Local Economy*, 15, 3, 2000, p. 251-26.
- TEATHER, Lynne; VAN MENSCH, Peter; FAULKNER-FAYLE, Sara. *Planning for Global Museum Work Shifts. An International Experiment in Career Planning and the Development of a Community of Learners for Museums: the Canadian and the Netherlands Experience*. *ICTOP 1999 Annual Meeting*, London, England, 1-7 Julho 1999. <http://www.city.ac.uk/ictop/teather-1999.html> [acedido em 05.05.10]. 1999.
- WEIL, Stephen – *A Cabinet of Curiosities: Inquiries into Museums and their Prospects*. Washington: Smithsonian Institution Press. ISBN-10: 1560985119; ISBN-13: 978-1560985112. 1995.
- ZOLBERG, Vera L. Tensions of mission in American art museums, in DIMAGGIO, Paul J. (ed.) *Nonprofit enterprise in the arts: Studies in mission and constraint*. New York: Oxford University Press. p. 184-198. ISBN 978-0195040630. 1986.

ANEXO 1 / Tabela 1 – MUSEUS DO PORTO. ESTATUTO JURÍDICO. TUTELA. COLEÇÕES

A	B	C	Museu	Estatuto Jurídico/ Tutela	Tipo/Natureza de Coleções
1	1	1	Arqueosítio da Rua D. Hugo	Público/ Câmara Municipal do Porto	Arqueologia
2	2	2	Casa do Infante - Museu	Público/ Câmara Municipal do Porto	Arqueologia
3	3		Casa Museu Eng. António de Almeida	Privado/ Fundação	Artes Decorativas
4			Casa Museu Fernando de Castro	Público/ Museu Nacional Soares dos Reis/ Instituto Museus e Conservação	Artes Decorativas
5	4	3	Casa Museu Guerra Junqueiro	Público/ Câmara Municipal do Porto	Artes Decorativas
6	5	4	Casa Museu Marta Ortigão Sampaio	Público/ Câmara Municipal do Porto	Artes Decorativas
7	6		Casa Oficina António Carneiro	Público/ Câmara Municipal do Porto	Arte
8			Centro Português de Fotografia – Núcleo Museológico António Pedro Vicente	Público/ Direcção Geral de Arquivos	Especializado
9	7	5	Fundação Maria Isabel Guerra Junqueiro e Luís Pinto de M.C. - Museu	Privado/ Fundação	Artes Decorativas
10	8	6	Gabinete de Numismática	Público/ Câmara Municipal do Porto	Numismática
11			Instituto Arquitecto José Marques da Silva/ Núcleo Museológico	Público/ Fundação Universidade do Porto	Arquitectura
12			Jardim Botânico	Público/ Fundação Universidade do Porto	Ciência
13			Museu da Ciência da Escola Secundária Rodrigues de Freitas	Público/ Ministério da Educação	Ciência
14	9		Museu da Faculdade de Engenharia do Porto	Público/ Fundação Universidade do Porto	Ciência
15	10		Museu da Indústria	Privado/ Associação	Ciência
16	11	7	Museu de Arte Contemporânea de Serralves	Privado/ Fundação	Arte Contemporânea
17	12		Museu de Arte Sacra e Arqueologia	Privado/ Diocese do Porto	Arte Sacra e Arqueologia
18			Museu de Ciência	Público/ Fundação Universidade do Porto	Ciência
19			Museu de História da Medicina Maximiano Lemos	Público/ Universidade do Porto	História
20			Museu de História Natural da Escola Secundária Alexandre Herculano	Público/ Ministério da Educação	História Natural
21	13		Museu de História Natural	Público / Fundação Universidade do Porto	História Natural
22	14		Museu de S. Francisco de Assis/ Ordem Terceira de S. Francisco	Privado/ Ordem Terceira	Arte Sacra
23	15	8	Museu do Carro Eléctrico	Privado/ Sociedade de Transportes e Comunicações do Porto	Especializado
24			Museu do Centro Hospitalar do Porto	Público/ Fundação Universidade do Porto	História da Medicina
25	16		Museu do ISEP	Público/ Instituto Superior Politécnico do Porto	Ciência
26	17	9	Museu do Papel Moeda	Privado/ Fundação	Especializado
27	18	10	Museu do Vinho do Porto	Público/ Câmara Municipal do Porto	História
28	19	11	Museu dos Transportes e Comunicações	Privado/ Associação Museu Transporte Comunicações	Especializado
29	20		Museu Militar do Porto	Público/ Ministério da Defesa	Especializado
30	21	12	Museu Nacional da Imprensa	Privado/ Associação	Especializado
31	22	13	Museu Nacional de Soares dos Reis	Público/ Museu Nacional Soares dos Reis/ Instituto Museus e Conservação	Artes Decorativas
32	23	14	Museu Romântico da Quinta da Macieirinha	Público/ Câmara Municipal do Porto	Artes Decorativas
33	24		Museu das Belas Artes	Público/ Universidade do Porto	Arte
34			Núcleo museológico da Santa Casa da Misericórdia do Porto	Privado/Santa Casa da Misericórdia	Arte Sacra
35			Tesouro da Sé	Privado/Diocese	Arte Sacra

Coluna A – Totalidade de museus/ núcleos museológicos referenciados, no Porto

Coluna B – Museu do Porto referenciados na Dissertação de Mestrado de Barros (2008)

Coluna C – Museus do Porto pertencentes à Rede Portuguesa de Museus (2010)

# MUSEUS E TERRITÓRIOS EDUCATIVOS DE INTERVENÇÃO PRIORITÁRIA: UM TRIPLO JOGO

João Teixeira Lopes

Departamento e Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Portugal

## Resumo

No decurso do projecto Observatório dos Territórios Educativos de Intervenção Prioritária (FSE/CED/83553/2008), apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, avalia-se uma parceria entre a escola de Miragaia, no Porto, e o Museu Nacional de Soares dos Reis, na mesma cidade. Analisa-se não só o recurso por parte de escolas e museus a entidades da «comunidade envolvente» (categoria tantas vezes essencializada e mitificada), enquanto retórica legitimadora que reinstalou a ambas as instituições (escolas e museus) uma nova aura assente em emergentes constelações de discursos e práticas redefinidoras da sua missão, como o potencial profícuo cruzamento entre educação formal e ocasiões de fuga quer ao modelo escolocêntrico, quer ao paradigma do museu-vitrine, através das quais poderá resultar um processo de aquisição e/ou activação de disposições estéticas e cidadãs, num triplo e arriscado jogo de putativa mudança da escola, do museu e da própria cidade.

**Palavras-chave:** Escola. Museu. Formação de públicos.

# MUSEOS Y TERRITORIOS EDUCATIVOS DE INTERVENCIÓN PRIORITARIA: UN TRIPLE JUEGO

## Resumen

En el transcurso del *Proyecto Observatorio de los Territorios Educativos de Intervención Prioritaria (FSE/83553/2008)*, apoyado por la *Fundación para la Ciencia y la Tecnología*, se avala una asociación entre la escuela de Miragaia, en Porto y el Museo Nacional de Soares dos Reis, en la misma ciudad. Se analizan no sólo los recursos por parte de escuelas y museos para las entidades de la “comunidad involucrada” (categoría tantas veces mitificada y considerada indispensable) en cuanto retórica legitimadora que reinstaló a ambas instituciones (escuelas y museos) un aura nueva, concordante con las constelaciones emergentes de discursos y prácticas definitorias de su misión, como ser el potencial y profícuo entrecruzamiento de la educación formal y las ocasiones de evasión, ya sea del modelo cuyo centro es la escuela o del paradigma del museo-vitrina, a través de los cuales podrá resultar un proceso de adquisición y/o activación de disposiciones estéticas y ciudadanas, en un triple y arriesgado juego de intercambio putativo entre la escuela, el museo y la propia ciudad.

**Palabras clave:** Escuela. Museo. Formación de públicos.



## MUSEUMS AND EDUCATIONAL AREAS OF PRIORITY INTERVENTION: A TRIPLE GAME

### Abstract

During the *Observatory Project of the Educational Areas of Priority Intervention (FSE/83553/2008)*, supported by the *Foundation for Science and Technology*, an association between the *Miragaia School* in Porto and the *National Museum of Soares dos Reis* in the same city is guaranteed. Not only the resources of the schools and the museums are analyzed, but also the individualities of the “community involved” (a category that has been very frequently mythicised and considered indispensable) as a legitimating rhetoric that reintroduces in both institutions (schools and museums) a new aura, based on the emerging constellations of the discourse and practices redefining their mission, such as the potential and profitable meeting between formal education and the occasions of evasion, be it from the *model whose centre is the school* or from the *museum-case* paradigm, resulting in a process of acquisition and/or activation of public and aesthetic provisions, in a triple and risky game of putative change among the school, the museum and the very own city.

**Key words:** School. Museum. Training audiences.

# MUSEUS E TERRITÓRIOS EDUCATIVOS DE INTERVENÇÃO PRIORITÁRIA: UM TRIPLO JOGO<sup>1</sup>

João Teixeira Lopes

Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da  
Universidade do porto, PORTUGAL

## Introdução

Os Territórios Educativos de Intervenção Prioritária (TEIP) criados em 1996 pelo Ministério da Educação, através do Despacho 147-B/ME/96, permitiram a adopção de um novo modelo de gestão que proporciona, através do estabelecimento de “contratos”, maior autonomia aos estabelecimentos de ensino e uma vontade de descentralização e partilha do poder no processo educativo.

O principal objectivo desta medida educativa “é a promoção da igualdade no acesso e no sucesso educativos da população escolar em idade de frequência do ensino básico, universal e gratuito, muito em particular das crianças e dos jovens em situação de risco de exclusão (social e escolar)” (Costa, Sousa e Mendes, 2000:83).

Actualmente, o Programa TEIP entrou na 2.<sup>a</sup> geração (TEIP2). O projecto foi retomado pelo Ministério da Educação a partir do ano lectivo de 2006/2007, visando a apropriação, por parte das comunidades educativas particularmente desfavorecidas, de instrumentos e recursos que lhes permitissem orientar a sua acção para a reinserção escolar dos alunos.

Nesta fase, já TEIP2, foi dada prioridade às escolas ou agrupamentos de escolas localizadas nas áreas metropolitanas de Lisboa e Porto com elevado número de alunos em risco de exclusão social e escolar. Foram seleccionadas 35 escolas de forma a beneficiarem, a partir desse ano lectivo e até 2009, de medidas excepcionais para combater a insegurança, a indisciplina, o insucesso e o abandono escolares.

Uma dessas escolas, situada no centro histórico da cidade do Porto, será aqui objecto de reflexão (Escola de Miragaia, nome da freguesia onde está situada), nas suas parcerias com o Museu Nacional de Soares dos Reis, instituição que faz parte do conselho geral da escola.

O Museu Nacional de Soares dos Reis, antigo Palácio dos Carrancas, recentemente renovado pelo Arquitecto Fernando Távora alberga uma notável colecção de arte moderna do século XIX, incluindo, para além da pintura, obras de joalharia, cerâmica, escultura, gravura, mobiliário, ourivesaria, têxteis e vidros.

Interessa-nos pois perceber como a *cultura de parcerias* renova tanto a escola como o museu, favorecendo novas lógicas de organização, mais abertas à reflexividade e à interacção, bem como uma renovação das profissionalidades constitutivas do saber-fazer museológico.

---

<sup>1</sup> Comunicação baseada no projecto de investigação FSE/CED/83553/2008, designado “Observatório dos Territórios Educativos de Intervenção Prioritária”, apoiado pela Fundação da Ciência e da Tecnologia.

## 1. As concepções escolares – das políticas às práticas.

Segundo Canário (2004: 32), “a instituição escolar que promoveu o acesso massivo à escolarização, como instrumento de políticas públicas baseadas na “igualdade de oportunidades” está profundamente afectada pelas mudanças do seu contexto”. Deste modo, podem-se sintetizar as transformações que conduziram à “crise da escola”, expressão cada vez mais usada desde o final dos anos 60, no facto de esta ter passado da escola das “certezas”, tendo por referência o “Estado Educador”, para a escola das “promessas”, em que o Estado-Providência se assume como um “Estado Desenvolvimentista”, vivendo-se, actualmente, o paradigma da escola das “incertezas” que corresponde ao “Estado Regulador”.

O período da “escola das certezas” diz respeito à escola da primeira metade do século XX e constitui-se como uma “fábrica de produzir cidadãos”, funcionando segundo um modelo assumidamente elitista. Durante um largo período, que podemos situar entre a Revolução Francesa e o fim da Primeira Grande Guerra, a escola viveu a sua “idade do ouro”, num “tempo de certezas” caracterizado pela harmonia entre a escola e o seu contexto externo e de apaziguamento das suas dimensões internas. Este tempo aparece historicamente associado à produção de uma nova ordem política, social e económica (Canário, 2005).

Charlot (1994 in Oliveira, 2000) salienta a este respeito a consolidação do Estado Educador do século XIX e primeira metade do século XX, em que a escola cumpre essencialmente um papel conciliador da e na sociedade, assegurando a ordem necessária à prosperidade económica da burguesia, através da inculcação nos jovens dos valores da Razão, da Moral e dos Direitos Humanos. Para as elites estão reservados os postos superiores jurídicos e administrativos e determinados estabelecimentos de ensino, caracterizados pela forte selectividade social, tendo como objectivo a integração político-cultural. Contudo, neste contexto social, o local é excluído do espaço educativo.

A lógica de funcionamento das escolas básicas, “contrariamente aos estabelecimentos de formação de elites, é uma lógica de inserção profissional. Nesta lógica, a diversidade cultural não ameaça a escola nem a sociedade. Espera-se que a escola, face à diversidade das crianças, as ajude a ter sucesso escolar, facilitando a sua inserção na sociedade” (Oliveira, 2000:57).

A escola das certezas dá lugar a uma “escola das promessas” que se seguiu à Segunda Guerra Mundial (os “trinta anos gloriosos”). Assiste-se, pois, a um crescimento exponencial da oferta educativa escolar, resultante do efeito combinado do aumento da oferta (políticas públicas) e do aumento da procura (“corrida à escola”). É neste quadro que surgem as primeiras preocupações com a educação compensatória. O fenómeno da “explosão escolar” assinala um processo de democratização de acesso à escola que marca a passagem de uma escola elitista para uma escola de massas.

O Estado Desenvolvimentista que representa este período é marcado pelas lógicas das sociedades industriais de tipo fordista, onde a ideia do crescimento económico surge associada à ideia de desenvolvimento. A escola dos anos 60 caracteriza-se pela inserção profissional e social, que depende cada vez mais do nível de qualificação. O sistema educativo, a partir da escolaridade obrigatória, organiza-se em vias de ensino alternativas e

articuladas que possibilitam a todos o acesso aos vários níveis superiores de escolaridade (Oliveira, 2000).

Nesta configuração a questão do local é muito complexa, uma vez que a lógica económica “obriga a ter em consideração a diversidade e leva a pensar a educação tendo em conta as necessidades e recursos locais. Por definição, a divisão do trabalho supõe indivíduos exercendo funções diversas e complementares, em função de necessidades sociais variadas. Estas necessidades escapam ao conhecimento das estruturas de decisão centralizadas. Abre-se, assim, uma porta à legitimação da diversidade e do local” (Oliveira, 2000:58). Trata-se de um período marcado pelas preocupações da democratização do acesso à escola, tendo como referência o princípio da igualdade de oportunidades.

No entanto, o investimento escolar efectuado não obteve correspondência no sucesso escolar e na mobilidade social, sustentada por lógicas meritocráticas, emergindo então um desencanto difuso mas generalizado face à escola. O debate social centra-se, doravante, em torno das questões do insucesso e da igualdade de oportunidades. O sistema educativo entra em crise e o Estado vê-se obrigado a redefinir o seu papel e a delegar uma parte dos seus poderes para o local.

A partir dos anos 70 a Europa vive um período de mal-estar e de crise económica em que os choques petrolíferos e a “crise mundial da educação” justificam a passagem da euforia da “escola das promessas” ao seu desencanto. Por outro lado, a sociologia crítica da reprodução, põe a nu o efeito reprodutor e amplificador das desigualdades sociais desempenhado pela escola (Canário, 2005).

Porém, as grandes transformações ficaram também marcadas pela internacionalização económica, crise do Estado-Providência e um conjunto de viragens políticas que inevitavelmente se repercutiram na economia mundial. O crescente avanço tecnológico veio aumentar o desajustamento profissional e a sensação de inutilidade de grande número de trabalhadores; os sucessivos abalos sociais e morais fazem com que a própria família se descaracterize, e os cidadãos que vivem em bairros estigmatizados sentem-se marginalizados pelo sistema e pelos moradores dos bairros vizinhos. (Mineiro, 2001).

A partir dos anos 80, “ao contrário do que acontecia no “tempo das certezas” e na medida em que comparticipa na produção de desigualdades, a escola passa a ser percebida como produtora de injustiça, o que não sucedia quando estas se situavam a montante da escola” (Canário, 2005:81).

A escola já não garante a mobilidade social e possuir habilitações académicas não é antídoto contra o desemprego. Verifica-se, então, um crescimento exponencial do número de diplomados assim como a um crescimento do número de diplomados desempregados. Além disso, o tempo em que vivemos é marcado pelas incertezas que resultam de três factores principais (Canário et al. 2000):

- As transformações verificadas no mundo laboral que fizeram ressurgir na Europa fenómenos de vulnerabilidade de massa;

- Acentuação de uma crise urbana que se manifesta pela concentração espacial dos problemas sociais que, devido à crise do trabalho, tendem a ganhar contornos étnicos;
- As próprias mutações da escola, associada à crise geral das instituições de socialização normativa e da sua articulação funcional com uma identidade nacional.

Este período é ainda marcado por movimentos de descentralização e democratização das instituições escolares e pela figura do Estado Regulador, cabendo-lhe a definição dos objectivos nacionais e dos conteúdos de ensino, a função de certificação dos estudos, o planeamento e gestão dos recursos, o recrutamento, a formação e a gestão do pessoal (Oliveira, 2000).

No que concerne ao movimento de descentralização da educação, o Estado deixa progressivamente de pilotar a economia. A palavra qualidade caracteriza este período de desenvolvimento económico e as modificações no pensamento empresarial reflectem-se no sistema de ensino e formação. A escola deve, antes de mais, integrar os jovens nas novas tendências do mercado.

## 2. Educação Compensatória - da origem aos nossos dias

Desde a década de 50 que se assiste nos Estados Unidos à preocupação com a educação das crianças provenientes de meios socioeconómicos desfavorecidos. É no fim dos anos 60, no quadro dos programas de “guerra à pobreza”, que são criados os Programas ou Políticas de Educação Compensatória, seguindo-se também os países do Mundo Ocidental (Reino Unido, Israel, Austrália, Nova Zelândia, Canadá, França) que incluem medidas educativas como uma forma de combater o insucesso escolar.

Nos Estados Unidos o Programa de Educação Compensatória teve um crescimento exponencial devido aos projectos contra a pobreza e do *great society* do Presidente Johnson, assim como à diversidade étnica do povo americano. Estas políticas compensatórias tinham como finalidade integrar as minorias desfavorecidas e com pouca escolaridade (Merle, 1998). A escola é vista, então, como um instrumento para promover a igualdade de oportunidades, de aprendizagem e de recursos e uma solução contra a exclusão social e escolar. Deste modo, surgem investigações americanas e inglesas nos anos 60, como é o caso do Relatório Coleman (1966), nos EUA e do Relatório Plowden (1967).

De facto, como resposta a um pedido do Congresso Americano, James Coleman realizou um estudo sobre as condições de igualdade de oportunidades na educação norte-americana. O autor e colegas centraram o seu objecto de estudo na igualdade de sucesso escolar.

Os resultados demonstraram que a maioria das crianças frequentava escolas segregadas entre brancos e pretos e em todas as regiões a taxa de sucesso escolar dos brancos era superior à das minorias étnicas o que provou a estabilidade do “handicap” educativo. Este estudo concluiu que os recursos materiais das escolas não estavam relacionados com o sucesso escolar dos alunos e que este estava mais dependente da herança familiar (Cherkaoui, 1978).

A educação compensatória no sentido geral significa que o foco de atenção não está na organização interna e no contexto educacional da escola, mas sim nas famílias e na criança (Bernstein, 1971). Do mesmo modo, está implícito que a escola deve “compensar” o aluno que, por diversos motivos, se encontra em inferioridade de condições em relação aos demais. Desta forma as definições de educação compensatória apoiam-se na premissa de que a desigualdade educativa se deve fundamentalmente a carências do meio familiar ou social, sendo portanto de natureza extra-escolar (Currás Fernández, 1995).

Os primeiros programas de Educação Compensatória tinham como principal objectivo preencher as lacunas ao nível dos conhecimentos e habilidades dos alunos desfavorecidos e dirigiam-se aos primeiros anos de educação (educação pré-escolar). Mais tarde esta definição alterou-se e os programas passaram a elaborar-se em função da interacção existente entre os membros da comunidade educativa, tendo em conta as variáveis que podiam influenciar o desenvolvimento da personalidade do aluno (Currás Fernández, 1995). Nasce aqui, então, a semente de uma abertura ao meio e à *cultura de parcerias*.

Basil Bernstein (1971) apresenta algumas críticas ao conceito de educação compensatória como o facto de se falar em oferecer educação compensatória às crianças quando não lhes foi oferecido um ambiente de ensino adequado. Por outro lado, é esperado da criança, assim como dos pais, que seja abandonada, à entrada da escola, a sua identidade social, o seu estilo de vida e as suas representações simbólicas.

Ora, a *cultura de parceria*, ao estabelecer pontes entre o universo escolar e a comunidade educativa (aqui entendida como realidade heterogénea e plural, abarcando instituições e processos informais de socialização) pretende, precisamente, servir os propósitos da educação compensatória mas abdicando da *violência simbólica* patente em muitos dos seus programas que, ao imaginarem um “aluno novo”, fazem uma substancial economia de tradições, usos e quotidianos de origem e de vivência.

### 3. A escola de Miragaia

A escola era na sua abertura, em Setembro de 1997, sede do Território Educativo de Intervenção Prioritária (TEIP) do qual faziam parte o Infantário da Junta de Freguesia de Miragaia e as escolas do 1º ciclo da Bandeirinha, S. Miguel e S. Nicolau que constituíam o Agrupamento de Escolas de Miragaia.

Actualmente, abrangido pelo Contrato de Autonomia e TEIP II, após redefinição da rede escolar, é constituído por três jardins de Infância, Bandeirinha, S. Nicolau e Vitória, três escolas do 1º ciclo, Bandeirinha, S. Nicolau e Carlos Alberto e a EB 2/3 de Miragaia, sendo esta última sede do Agrupamento.

Nestes estabelecimentos escolares funcionam os níveis: pré-escolar, 1º, 2º e 3º ciclos do Ensino Básico. Na EB 2/3 existem ainda ofertas diversificadas de formação, designadamente, Cursos de Educação Formação de Empregado de Mesa, no âmbito do Programa para a Promoção e Eliminação da Exploração do Trabalho Infantil (PETI) dois cursos do Programa Integrado de Educação e Formação (PIEF) de 3º Ciclo e ainda um Centro Novas Oportunidades (CNO) que também integra a alfabetização de

adultos. Estão já em funcionamento dois cursos EFA, sendo um B2 escolar, estando prevista a abertura de novas turmas com a mesma certificação e de um EFA B3 de dupla certificação com a saída profissional de Empregado de Mesa.

Em suma, não faltam recursos, técnicos e projectos. No entanto, persistem problemas estruturais.

O discurso público sobre esta realidade social caracteriza-a como uma população com baixos níveis de escolaridade vivendo em situação de sobre ocupação de espaço e de degradação habitacional. *No seu conjunto, esta área possui uma forte identidade e unidade urbana e sociocultural e a sua população partilha o mesmo tipo de problemas sociourbanísticos, nomeadamente os resultantes da degradação do habitat e das carências económicas que geram fragilidades sociais e situações de exclusão em número muito significativo.*

Em termos de estruturas familiares, encontra-se uma diversidade de tipos de famílias (nuclear, alargada, mães com filhos, pais com filhos, avós com filhos e netos ou só com netos, uniões ou casamentos com filhos de vários pais, etc.).

Apesar de na sociedade mais ampla também existirem estruturas familiares diversificadas, estas famílias são frequentemente descritas pelas instituições sociais como problemáticas. Muitas famílias acumulam situações de pobreza e desemprego, associados a baixos níveis de escolaridade, situação que tem uma forte componente geracional. A crise social, o aumento do desemprego nas famílias mais desqualificadas e o conseqüente aumento das carências económicas, com todas as alterações comportamentais que esta situação acarreta atinge de forma particular as famílias de onde os nossos alunos são oriundos e esta situação é comprovada pelo elevado índice de alunos que usufruem do SASE e o elevado número de famílias que vivem do RSI.

No entanto, a escola está inserida numa comunidade que apresenta também potencialidades que não devem ser negligenciadas. A população local vive numa comunidade que poderá ser denominada fechada, em que as relações são centradas na família, mas também na vizinhança e nas relações de solidariedade sobretudo em crise.

À semelhança do retrato feito por Laura Fernandes (1995:155) sobre a cultura local do Bairro da Sé, também nesta comunidade que envolve a escola (...) *são perceptíveis formas de interacção geridas e fundadas numa rede de laços de inter-ajudas e sociabilidades de parentesco, amizade e vizinhança entre os moradores, (...) regida por «princípios de comunidade», apesar dos fenómenos de urbanização acelerada que a cidade conhece*”

#### **4. A escola e o museu: fazer escola fora escola; fazer museu com a escola**

As actividades extra-curriculares de tempos livres obedecem, cada vez mais, a uma lógica unidimensional de escola, isto é, a um conjunto monolítico de pressupostos que assentam no modelo da escola-obrigação. O «ofício de aluno» transporta-se para todos os espaços-tempos da instituição, numa espécie de colonização e domesticação da agência adolescente. Por outras

palavras, e seguindo, as propostas conceptuais de Matos e Correia, verifica-se uma «alunização» da experiência discente, em que, face à crise da escola se responde com mais escola (e acrescentaria: com a *mesma* escola), num círculo vicioso de escolocentrismo. *Neste caso, poderemos mesmo dizer que tais actividades extra-curriculares pertencem mais à ordem do tempo forçado do que à lógica intrínseca do tempo livre...*

Ora, não é defensável que a multiplicidade de espaços-tempos estudantis seja sujeita a um colete-de-forças que uniformiza o que é múltiplo e homogênea o que é diverso. A escola monocultural dominante não está preparada para abdicar de margens do seu poder e arbítrio em favor dos poderes à margem, tantas vezes difusos e emergentes, da agência adolescente e juvenil. Na verdade, esta define-se por uma condição de alguma tipicidade. No caso da escola, tal tipicidade encontra-se bem presente na valorização que, inquirido após inquirido, os estudantes fazem da função convivial da escola, uma espécie de ética da sociabilidade e do hedonismo que, não raras vezes, apropriada, resiste e até subverte a ordem dominante escolocêntrica.

De igual modo, a diversidade de subculturas juvenis/estudantis (que tomam a escola como o cenário da sua estruturação e apresentação) acusam diferenças consoante a classe social de origem, o género e a etnia. *Razões acrescidas, por isso, para que a ocupação das actividades extra-curriculares não fosse, como amiúde o é, tendencialmente reprodutora das obrigações lectivas.*

Aliás, quando falo numa *agência estudantil e juvenil* quero referir-me à margem de poder que, mesmo que nos interstícios, brechas ou fronteiras da instituição escolar, permite aos jovens estudantes uma reflexão-acção sobre os contextos que a delimitam numa estrutura de constrangimentos e de oportunidades. Essa reflexão-acção encontra-se indissociavelmente ligada ao que alguns psicólogos, como Erickson, apelidam de *exploração* e de *investimento*, processos cruciais na construção das identidades, nomeadamente no que se refere à capacidade de optar por caminhos autónomos, bem como ao sentido de «unidade entre diferentes concepções de si próprio nas diferentes situações», bem como o sentido de «*ser semelhante e diferente e único em relação aos outros*» (Costa, 1991: 144).

Por outro lado, importa ter em conta o que refere Gordon, a propósito das escolas como sistemas sociais:

“nas escolas existem...espaços de agência, negociação, negação, oposição e resistência. No entanto, estes espaços são limitados, embora importantes, no campo das tensões entre a emancipação e a regulação, controlo e agência” (Gordon *et. Al.*, 2000:187).

Assim, perde todo o sentido a imposição de programas e de projectos de ocupação extra-curricular dos tempos livres quando estes fazem a economia dos *habitus* juvenis e estudantis, isto é, quando implícita ou explicitamente desconhecem os seus esquemas de percepção, avaliação e classificação do mundo, que se manifestam nos quotidianos, na linguagem e na expressividade e performatividade corporais. É ou não verdade que, na maior parte das vezes, as escolas abdicam do trabalho de diagnóstico das necessidades, expectativas, aspirações e vivências juvenis/estudantis, condição *sine qua non* para a formulação de qualquer projecto?



Daí a urgência de accionamento de lógicas profissionais de animação e mediação sócio-cultural que façam, antes de mais, o reconhecimento da diversidade. Falo, em particular, na formação *na* e *para* a interculturalidade, enquanto política da diferença, capacidade de ocuparmos, nós próprios, o lugar dos outros e vice-versa (a «diferença somos nós») e na assunção da escola pública como espaço público, arena onde os diferentes (classe, género, etnia, idade) se confrontam e transformam. Partir do conflito de práticas e de representações para chegar a novos pontos de partida, sempre provisórios, é tarefa educativa em que uma outra concepção das actividades de ocupação extra-curricular dos tempos livres se pode fundar. Rejeito, por isso, as narrativas mais ou menos folclóricas do multiculturalismo, em especial quando se revelam meras retóricas de exaltação discursiva do Outro.

*A interculturalidade ultrapassa a mera justaposição e convivência das diferenças, apostando na intersubjectividade como constituição de lógicas colectivas de legitimação da diferença. É este o traço distintivo da escola pública.*

Podemos, ainda, tornar o caminho mais aliciante...De facto, não faz sentido alhearmo-nos da sociologia da experiência escolar, como defende François Dubet (1991), o que significa prestar suficiente atenção ao projecto do aluno enquanto vertente «subjectiva» do sistema escolar, ou seja, «a forma como os actores se representam e constroem este sistema», espécie de «mediação entre a função de selecção e o modelo cultural do sistema escolar», que não só não esquece o jovem que há em cada estudante, como realça que «a adolescência pode ser definida como uma passagem conduzindo necessariamente a um estado adulto», o que leva cada estudante a construir «o seu futuro estatuto de adulto» (Dubet, 1991: pp. 28-9).

Assim, poderemos dizer que o projecto fornece um sentido à experiência escolar através do processo que Merton apelidou de *socialização por antecipação*: em função da interiorização de um «futuro» ou «destino» provável, actuo, no presente, de forma consonante.

Se tivermos em conta este pressuposto, entenderemos melhor certas atitudes estudantis de *recusa da escola* (Lopes, 1997) ou de *adesão distanciada* (Abrantes, 2003), através de uma panóplia de *modos de relação com a escola*, uns mais instrumentais, calculistas e utilitaristas («tirar uma nota que me permita entrar na Universidade»), onde a ocupação dos tempos livres pode ser encarada, por exemplo, como mera perda de tempo ou mesmo obstáculo ao investimento na pura componente lectiva; outros mais expressivos, conviviais e lúdicos, mas onde, ainda assim, se pode notar o divórcio face à oferta institucional de ocupação dos tempos livres – precisamente porque ignora os múltiplos modos estudantis/juvenis de *usar e fazer a escola*.

Finalmente, importa nunca deixar de relacionar as distintas apropriações e estratégias estudantis/juvenis face às actividades extra-curriculares com a dupla dimensão da experiência escolar, enfatizada, entre outros, por Dubet: «a experiência escolar é simultaneamente escolar e não escolar. Os projectos, a formação do sujeito e a estratégia não são estritamente escolares» (Dubet, 1991: 33). O que implica ligar a vida intramuros da instituição escolar com os restantes «mundos da vida» juvenis.

Ora, o projecto educativo da escola identifica como um dos problemas mais sensíveis a falta de aproveitamento dos recursos existentes em termos de parcerias, realçando que “a promoção do sucesso educativo, a dinamização e organização de experiências educativas significativas, a afirmação de um clima de escola partilhado colectivamente e a mobilização de uma rede institucional que permita conhecer e acompanhar os alunos dentro e fora das suas paredes são os principais objectivos desta intervenção.

Nesta linha, foi criado um *Atelier de Artes Circenses* (malabarismo, magia, modelagem de balões e acrobacias) onde os alunos aprenderão as técnicas e os valores subjacentes a estas práticas, apresentando espectáculos e intervenções nas restantes escolas e na comunidade envolvente, dando visibilidade ao Agrupamento. Repare-se que o “novo circo” permite o cruzamento e a mestiçagem entre tradições do circo popular, tão presente no imaginário infantil, com linguagens contemporâneas da dança, teatro e música. Ao desenvolverem estas actividades no Museu, a escola abre-se à cidade, revelando-se e permitindo o confronto com uma multiplicidade de pontos de vista exógenos, a partir dos olhares dos visitantes e também dos técnicos do museu. Este, por seu lado, reinventa a sua imagem, obrigando-se a receber e a acolher estes jovens numa actividade que não faz parte do programa consagrado do museu.

Por sua vez, através da parceria consubstanciada no projecto *De ponte em ponte* (uma metáfora utilizada pelo museu para uma exposição que simboliza a própria história da cidade do Porto, imagem já anteriormente utilizada para a Porto 2001, Capital Europeia da Cultura) permite elaborar trabalhos ilustrativos em Área de Projecto; relacionar diversos conteúdos matemáticos trabalhados em sala de aula com as necessidades quotidianas da elaboração de projectos para a construção de obras de engenharia civil; conhecer as pontes do Porto e o seu contributo para o desenvolvimento da cidade, bem como aspectos históricos constitutivos da urbe e que apontam para a ideia de mediação, de encontro entre margens, de caminho a percorrer, etc.

Finalmente, as visitas sistemáticas e planeadas ao museu favorecem a descontextualização das aulas do seu espaço habitual (sala de aula) potenciando a intencionalidade pedagógica e diversificando a utilização de recursos, através de uma recontextualização (no museu).

## 5. Notas conclusivas

A *cultura de parceria* desafia museus e escolas. Uns e outros transformam-se, modificando as disposições dos agentes envolvidos. A tarefa, longe de ser fácil, requer uma exemplar continuidade e um planeamento rigoroso. As escolas estão presas a lógicas unidimensionais centradas nos espaços-tempos lectivos. E os museus, por seu lado, os seus gestores, conservadores, curadores, programadores e técnicos não estão muitas vezes preparados para lidar com estes difíceis “contra-públicos” e com a nova concepção de espaço público que transportam, na sua intensa expressividade (nomeadamente corporal) e performatividade. Mas ao fazê-lo, abre-se caminho para a emergência de *terceiras culturas*, em que não vence o currículo do museu ou o currículo da escola, mas sim a emergência de um jogo triplo alicerçado em novos modelos institucionais próprios de lógicas de mediação: entre objectos e pessoas; entre profissionais e públicos; entre criadores e modos de circulação e apropriação das suas obras; entre os

poderes oficiais e as visões contra-hegemónicas, entre modelos organizacionais e lógicas vivenciais e mundanas.

## REFERÊNCIAS

- Alexander, Victoria D., *Sociology of the Arts*, Oxford, Blackwell, 2003
- Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- Bourdieu, Pierre, *As Regras da Arte*, Lisboa, Presença, 1996
- Canário, R. (2004), "Territórios educativos e políticas de intervenção prioritária: uma análise crítica" in *Perspectiva*, Florianópolis, v. 22, n.º 01, p. 47-78.
- Canário, R. (2005), "O que é a Escola? Um "olhar" sociológico", Porto, Porto Editora.
- Canário, R.; Alves, N. e Rolo, C. (2000), "Territórios educativos de intervenção prioritária: entre a igualdade de oportunidades e a "luta contra a exclusão"" in *Territórios educativos de intervenção prioritária: construção "ecológica" da Acção educativa*, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, pp. 139-170.
- Canário, R.; Alves, N.; Canário, B. e Rolo, C. (1999), "Exclusão social e exclusão escolar: a criação dos territórios educativos de intervenção prioritária" in *Educação e política*. Lisboa. p. 163-171.
- Chambou, A e Proux, M. (1988) "Zone d'éducation prioritaires: un changement social en education?" in *Revue Française de Pédagogie*, n.º 83, pp. 31-38.
- Cherkaoui, M. (1978), "Sur l'égalité des chances : à propos du rapport Coleman ", *Revue Française de Sociologie*, XIX, pp. 237-260.
- Costa, J. A.; Sousa, L. e Neto-Mendes, A. (2000), "Gestão pedagógica e lideranças intermédias na escola: estudo de caso TEIP do Esteiro" in *Territórios educativos de intervenção prioritária: construção "ecológica" da Acção educativa*, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, pp. 83-104.
- Featherstone, Mike, "Culturas globais e culturas locais" in FORTUNA, Carlos (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta, 1997
- Fernandes, M. e Gonçalves, J. (2000), "Os territórios educativos de intervenção prioritária como espaço de inovação organizacional e curricular" in *Territórios educativos de intervenção prioritária: construção "ecológica" da Acção educativa*, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, pp. 45-82.
- Figueira, J. (2002), "Territorialização educativa, recursos e intervenção compensatória: estudo de caso num território educativo de intervenção prioritária". Lisboa. 2 vol. Tese de mestrado em Ciências da Educação (Administração Educacional) apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação.
- Giddens, Anthony, *Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta, 1992
- Henriot-Van Zanten, A. (1983), "Les Ressources du «local». Innovation educative et changement social dans les ZEP" in *Revue Française de Pédagogie*, n.º 83, pp. 23-30.
- Lopes, João Teixeira, "Reflexões sobre o arbitrário cultural e a violência simbólica – os novos manuais de civildade no campo cultural" in *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49, 2005.
- Merle, Pierre (1998), "Sociologie de l'évaluation scolaire". Paris : Presses Universitaires de France.
- Mineiro, M. (2001), "Territórios educativos de intervenção prioritária; processos e estratégias de mudança: um estudo de caso". Lisboa. Tese de

mestrado em Educação (Administração e Organização Escolar), apresentada à Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.

Neves, José Soares, *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003)*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais/Instituto Português dos Museus, 2005, p

Oliveira, M. (2000), “A Gestão do TEIP”, [Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, ed. com.](#)

Sarmiento, M; Parente, C.; Matos, P. e Silva, O. (2000), “A edificação dos TEIP como sistemas de acção educativa concreta” in *Territórios educativos de intervenção prioritária: construção “ecológica” da Acção educativa*, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, pp. 105-138.

Silva, Augusto Santos, “Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa” in *OBS*, n.º 12, 2003

## MUSEOS LOCALES PROMOTORES DEL TRABAJO EN RED

María Ytati Valle

Departamento Provincial de Aguas - Argentina

### Resumen

Los museos se han convertido en referentes de la gestión cultural; ya no sólo pretenden contar historias, sino trascender sus muros y propiciar el trabajo en red de la comunidad. La siguiente propuesta reflexiona sobre las acciones que desarrollan, como instrumentos de cambio, museos pequeños y locales como el *Museo Tecnológico del Agua y del Suelo*. En 2004, el Museo fue entregado por la familia de su fundador al *Departamento Provincial de Aguas* en calidad de comodato y desde entonces se dedica al trabajo en materia de educación ambiental. Luego de las obras de restauración edilicia y refuncionalización museográfica, se incentivaron aquellas actividades que posibilitan el trabajo en red con otras instituciones. Fue así como se realizaron exposiciones y se organizaron talleres y *barrileteadas* conjuntamente con asociaciones, bibliotecas y grupos de adolescentes de diversos barrios. Incluso, se convocó y organizó *La Noche de los Museos*, sumando diversas instituciones para presentar a la comunidad recorridos por los museos de la ciudad, actividad que generó la formación de la red de bibliotecas que, a partir de entonces, colabora en la *Semana de las Bibliotecas*. Se considera imprescindible promover el trabajo en red desde los museos locales sosteniendo que en las comunidades pequeñas, en provincias en las cuales los presupuestos en áreas de cultura son escasos y las políticas oficiales carecen de planes y acciones en esta materia, dichos museos movilizan las convocatorias para el afianzamiento de diversos objetivos. En nuestro caso específico, comenzar con un programa de sensibilización de la comunidad como propietaria del patrimonio cultural.

**Palabras clave:** Museos. Gestión cultural.

## MUSEUS LOCAIS PROMOTORES DO TRABALHO EM REDE

### Resumo

Os museus converteram-se em referentes de gestão cultural; não pretendem mais apenas contar histórias, mas ir além de seus muros e implementar o trabalho em rede da comunidade. A seguinte proposta oferece uma reflexão sobre as ações que desenvolvem, como instrumentos de mudança, os pequenos museus locais, como o *Museo Tecnológico del Agua y del Suelo*. Em 2004, o museu foi entregue em comodato, pela família de seu fundador, ao Departamento Provincial de Águas - e desde então dedica-se ao trabalho de educação ambiental. A partir das obras de restauração física e refuncionalização museográfica, foram incentivadas as atividades que possibilitam o trabalho em rede com outras instituições. Realizaram-se assim exposições, oficinas e *barrileteadas*, juntamente com associações, bibliotecas e grupos de adolescentes de diversos bairros. Organizou-se também a Noite dos Museus, agregando diversas instituições para apresentar à comunidade percursos pelos museus da cidade - atividade que gerou a formação da rede

de bibliotecas que, a partir de então, colabora na Semana das Bibliotecas. Considera-se imprescindível promover o trabalho em rede dos museus locais, enfatizando que, nas pequenas comunidades, nas províncias onde são escassos os recursos para a área da cultura e as políticas oficiais carecem de planos e ações na área, esses museus mobilizam as ações para consecução destes objetivos. Em nosso caso específico, começou com um programa de sensibilização da comunidade como proprietária do patrimônio cultural.

**Palavras-chave:** Museus. Gestão cultural.

## LOCAL MUSEUMS, PROMOTERS OF NETWORKING

### Abstract

Museums today have become a reference for cultural management. They not only pretend to narrate stories but to transcend the walls and propitiate the community networks. The following proposal seeks to reflect on actions that small, local museums, like the *Museum of Water and Soil Technology*, are undertaking as instruments of change. In 2004, the Museum was given in commodate to the *Provincial Department of Water* by the family of its founder. Since then, it is dedicated to environmental education. After refurbishing works in museography and building restoration, activities were encouraged creating networks with other institutions. As such, exhibitions, workshops and kite-flying competitions were organized jointly with associations, libraries and groups of adolescents from different neighborhoods. The *Museum Night* was held for the first time, including a number of cultural institutions, presenting several museums circuits to the community. This activity generated a network of libraries in the city which nowadays collaborates with the *Libraries' Week*. Arguing that the small communities in the provinces, where budgets for culture are limited and government policies lack, actions and plans where, it is vital to promote networking from local museums, which can mobilize calls to support various objectives, in our specific case, to start with a program of community awareness of ownership of the cultural heritage.

**Key words:** Museums. Cultural management.

## MUSEOS LOCALES, PROMOTORES DEL TRABAJO EN RED

Lic. Valle María Ytati

Departamento Provincial de Aguas-Argentina

Hoy los museos se han convertido en referentes de gestión cultural, en ellos ya no solo pretendemos contar historias sino trascender los muros y propiciar el trabajo en red de nuestra comunidad.

La siguiente propuesta reflexiona sobre las acciones que museos locales como el Museo Tecnológico del Agua y del Suelo desarrollan como promotores de cambio.

Antes de continuar presentaríamos un estado de la cuestión, una recopilación referida a estudios y trabajos previos, pero una de las dificultades que tenemos los pequeños museos del interior de la Argentina es la ausencia de documentos que reflexionen sobre nuestra realidad distinta a los grandes museos ubicados en importantes centros urbanos: con departamentos definidos, presupuestos preasignados, cantidad de público, sobre ellos y desde estos encontramos manuales, teorías aplicadas, investigaciones, como así también extrapolación a modo de recetas de propuestas y manuales europeos o estadounidenses. Otro tipo de material valioso son los “documentos de intención” brindados desde los distintos funcionarios de las áreas nacionales de Cultura sobre cómo tendría que ser el museo ideal o presentando las bases para una política de museos que rara vez se aplica en las provincias. Pero observamos que existe una ausencia de material que trate la realidad de los museos locales, por ello los congresos y jornadas son de sumo interés ya que propician el intercambio entre distintas instituciones y el conocimiento de éstos.

En este contexto nos atrevimos a interpretar nuestras prácticas, a “pensar con los pies en el barro”, ya que consideramos a la museología como praxis que se alimenta no sólo de teorías enriquecedoras como las corrientes que sustentaron la *Nueva Museología* y la *Museología Crítica* sino también y por sobre todo desde la práctica y las resoluciones brindadas en el día a día. Específicamente este trabajo nos aporta la posibilidad de generar un espacio propicio para la evaluación de nuestras tareas.

### **Museos locales como instrumentos de cambio**

¿Qué son los museos locales? En nuestro país conocemos los museos regionales y/o de la ciudad, aquellos que reúnen el acervo seleccionado para contar su “tradicción selectiva”<sup>1</sup>. En Río Negro más allá de los cuatro museos provinciales ligados a la antropología y paleontología fundados en la década del setenta en el contexto de la Comisión de Investigaciones Científicas, dominan museos regionales, en su mayoría creados por coleccionistas privados. (Se anexa listado)

---

<sup>1</sup> Como expresara Raymond Williams el término tradición selectiva es considerado como una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.

Llonch Molina y Santacana I Mestre (2008) en su estudio sobre los museos locales como las cenicientas de la cultura, recuerdan el origen anglosajón de éstos como respuesta puritana a la necesidad de cohesionar la comunidad local. Analizando la evolución de los museos locales, los autores plantearon dos etapas en su conformación: una primera de euforia cuando el coleccionista reúne su colección, sin un plan sistemático, respondiendo a una iniciativa esporádica sin conexión con ningún otro evento cultural, incluso sin prever las dificultades de su mantenimiento; y una segunda etapa que es la donación hacia el municipio o alguna institución pública.

Podríamos sintetizar que los museos locales son museos de lo específico, lo cercano, lo particular, los cuales en un mundo global que pretende la homogeneización, tienen la virtud de trabajar lo heterogéneo y lo local. Museos que presentan las dificultades de ubicarse en la “periferia de la periferia” pero con la ventaja y libertad que da esta situación, con dificultades como el acceso a materiales propios de exposición, profesionales del área, recursos para la capacitación, como así también el desconocimiento en la comunidad de la nueva concepción de museos y la ausencia del hábito de concurrir a ellos.

En síntesis trataremos al Museo Tecnológico del Agua y del Suelo como museo local con las dificultades que hemos mencionado anteriormente, por ello una de nuestras primeras metas fue trabajar para legitimarnos en la comunidad, tener presencia en ella y lograr así el consenso de los “funcionarios” a la hora de tomar decisiones como cerrar museos, mudarlos o aumentar presupuestos y dotar de recursos. Recibimos un museo que era el templo del saber de los ingenieros: abarrotado de planos, textos, procesos complejos sin explicación, sin horario fijo de atención, una colección privada abierta al público y atendida por el mismo coleccionista con visitas que constituían conferencias para especialistas. El acervo se reunió a partir de la donación de las distintas empresas y organismos del Estado como: Agua y Energía Eléctrica, Dirección General de Irrigación, Instituto de Desarrollo del Valle Inferior, y por sobre todo el Departamento Provincial de Aguas.

Pero observamos que nuestra meta en Viedma, no debía ser privativa de nuestro museo sino compartida con las demás instituciones, dado que en la actualidad tenemos dos museos cerrados: nos referimos al Museo Gardeliano, municipal y el Museo Histórico-Antropológico Gobernador Tello, dependiente de la Provincia de Río Negro, que desde el mes de junio de 2010 está embalado y sin edificio. Nuestra pregunta y preocupación ante este panorama fue qué estamos dejando de hacer para no lograr la sensibilización y concientización de la comunidad con respecto a su patrimonio, a sus museos.

### **Para trabajar en red es preciso planificar**

Desde la Segunda Guerra Mundial vivimos cambios en la política cultural que generaron la consolidación del concepto de derechos culturales, incluyendo derechos: a la identidad y al acceso a los bienes culturales. A nivel internacional se incentivó a los ciudadanos para que asumieran su rol como hacedores culturales, a ello se sumó el ordenamiento jurídico y la salvaguarda del patrimonio cultural tangible e intangible; logrando así, según consideramos, un clima propicio para el desarrollo de la museología contemporánea y la necesidad de recuperar los conocimientos de la planificación estratégica para el ámbito de los museos.



Kevin Moore, planteó la importancia de planificar para lograr museos preactivos en lugar de reactivos, evitando así situaciones límites, que generan mayores esfuerzos, gastos y situaciones de stress. Procurando lograr objetivos deseados. En este marco asumimos los aportes de la planificación estratégica y las posibilidades para racionalizar nuestras actividades, logrando conformar criterios para la evaluación de nuestra gestión ya sea anual, o según lo disponga el plan.

El autor mencionó siete factores interdependientes a tener en cuenta en el desarrollo de una gestión en museos:

a) los valores compartidos, tal como se expresan en la declaración de la misión: por qué existe el museo y qué intenta conseguir. Convendría tomarse un tiempo en la institución y reflexionar para ello, nos han ayudado las preguntas claves que propuso Davies:

¿por qué existimos? (finalidad),

¿en qué creemos? (valores)

¿qué deseamos conseguir? (objetivo)

¿qué hacemos? (función)

¿para quien lo hacemos? (Audiencia/interesados) (Davies, 1996:16).

b) la estrategia, cómo preveo que puedo desarrollar esa misión,

c) el personal, quienes somos,

d) las aptitudes, qué características tiene el personal... importante es saber maximizar las aptitudes y puntos positivos de cada uno.

e) la estructura de la organización, para ello es conveniente analizar el estilo de la dirección y los sistemas de la organización.

Como dijimos al inicio del apartado es preciso planificar para trabajar en red, precisamos pensar en forma conjunta, reflexionar y marcar objetivos claros, metas, actividades, plazos, evitando el caos y el personalismo que la ausencia de planificación genera.

Múltiples ejemplos tenemos sobre la reactivación de un barrio o de una zona de la ciudad a partir de la instalación de un museo, que dialogue con el medio, buscando e incorporando los lenguajes propios.

Por ello pensar el museo en la ciudad, no solo a nivel formal, sino y por sobre todo considerando la ciudad como bosque de símbolos, que desde las instituciones culturales como somos los museos tenemos que procurar hacerlas más comprensibles para sus habitantes. Comprensión que implica comunicación, favorecer la diversidad y la tolerancia, que el ciudadano pueda sentirse reconocido en la ciudad, participe de ella, es necesario que los museos nos pensemos e incluyamos en aquellos planes de desarrollo local. Incentivar para que se pueda pensar el área de Cultura como factor de desarrollo, como promotora de la imagen e identidad de la ciudad.

En nuestras ciudades en el interior del país y en la Provincia de Río Negro, aún tenemos que construir estrategias para atraer y generar público en los museos, reducir el no público, no solo pensar en aquellos que vienen, sino en los regresan y aquellos que no vienen. Preguntarnos, ¿qué estrategias desarrollamos para bajar los índices de no concurrencia?

## Nuestra experiencia

El Museo Tecnológico del Agua y del Suelo desde el 2004 fue entregado por la familia de su fundador, el ingeniero agrónomo Osvaldo Casamiquela al Departamento Provincial de Aguas en calidad de comodato (diciembre 2003). Entonces se realizó la restauración edilicia y rediseño museográfico, dedicándose a la educación ambiental.

Hoy en nuestro museo local, ya no sólo pretendemos contar la historia de un objeto, sino constituirnos en medios y como tales enfatizar esta mediación, dejando en evidencia no solo lo que se dice sino también el sentido en que se lo dice. Recuperando preocupaciones sociales más amplias, conceptos que constituirán la misión del museo. Pensamos nuestra institución como una ramificación rizomática de diversos discursos, los cuales puedan ser seleccionados por el visitante, por ello la importancia de brindar las posibilidades de elección, la idea de conocimientos hipotéticos, permanentemente re-visitados por los investigadores, y siempre en continuo cambio, pero esta característica que comenzamos pensándola como una finalidad del discurso expositivo se convirtió en el alma del museo, pensándolo como institución abierta, ramificada, con los pies en la realidad comunitaria.

Cómo presentamos una exposición, cómo organizamos internamente nuestra institución, qué discurso buscamos legitimar, son *hiceberg* del mismo témpano subterráneo, todo está unido a esta visión rizomática del museo que se “en-redará” con otras instituciones de la comunidad.

Consideramos prioritario en la labor museológica, asumir que los museos fueron espacios de ejercicio de poder, de reproducción de relaciones de poder existente. Por ello cuando elegimos qué mostrar, qué conservar, estamos tomando decisiones políticas, estamos definiendo cómo construir la memoria de nuestros pueblos. Desde dónde nos paramos para ver nuestro pasado, desde qué punto de vista estamos mostrando nuestra memoria. La construcción del discurso museológico es meramente una decisión política, ética y filosófica. Por ello planteamos la necesidad de evidenciar esta mediación, esta decisión y no consolidarnos como únicos poseedores de la verdad.

Pese a que en la actualidad y desde las corrientes museológicas contemporáneas, tendemos a romper estos criterios, es importante dejar de tener una “mirada romántica- inocente” de los museos como centros del saber immaculados, espacios de verdad. Después de todo, ¿quién dice qué entra en un museo? ¿Quién decide qué recordar? Nos convendría comenzar a preguntarnos por todo aquello que queda fuera del museo, todas aquellas historias no contadas pero sentidas y vividas... Fueron estas las preguntas que nos hicimos cuando por primera vez ingresamos al Museo Tecnológico del Agua y del Suelo y desde allí planteamos la reformulación museológica.

Específicamente en nuestro caso comprendimos la tecnología como hecho que interrelaciona recursos naturales -hombres y maquinarias, todos en pos de la construcción del paisaje, obras construidas por los hombres no sólo aquellos que firmaron los proyectos y las dirigieron, sino y por sobre todo los ausentes de la historia, quienes a “pico y pala” trabajaron, por ello la propuesta fue hacer hincapié en el trabajo, presentar los instrumentos pero en situación laboral, los procesos en funcionamiento y las posibilidades que la tecnología aplicada a nuestra cotidianeidad brinda.

Luego del primer año de trabajo (2006) en el que pretendimos instaurar la presencia del Museo en la comunidad ya que comprendimos la historia no inclusiva de la institución museística, como hace años plantearon Bourdieu y Darbel (2004) respecto a los museos de arte regionales de Francia los cuales aparentemente se presentaban abiertos, pero se constituían como instituciones expulsivas de aquellos que no poseían el capital cultural y carecían de códigos necesarios.

Entonces observamos que el museo genera exclusión, no sólo a través de horarios de cierre, sino también a través de mecanismos más sutiles como el orden de una colección, las temáticas consideradas importantes y representativas, el contenido interpretativo de las exposiciones y las salas permanentes, y la estructura interna del museo entre otros. Todo esto genera un discurso sutil de exclusión de ciertas relaciones e interpretaciones, de formas de ver y opinar. En síntesis, regresando a los dichos de Posani, tanto las cárceles, los manicomios y los museos, son aparatos disciplinadores que tienden a perpetuar un orden establecido.

Desde este punto de vista encaramos nuestro trabajo centrado en el visitante y ya no en el objeto. Nos preguntamos cómo subvertir a la institución desde el discurso expositivo hasta los horarios de apertura en función del primer actor como ya dijimos **el visitante**.

A medida que trabajábamos presentando programas pedagógicos, exposiciones temporarias, observábamos que debíamos incentivar la extensión, como nos enseñó a pensar la Nueva Museología, no ser una isla en la comunidad sino pertenecer a ella, por ello fue preciso generar el trabajo en red. Dado que somos instituciones pequeñas con escaso personal y recursos, por ello “en-redarnos” es una necesidad, anexarse es prioritario a la hora de establecer proyectos. Desde entonces comenzamos con el diseño de exposiciones en forma conjunta con otras instituciones, pero esto no era suficiente, precisábamos volver permeables nuestros muros, y así surgieron talleres, barrileteadas, itinerar muestras, trabajo junto a bibliotecas, grupos de adolescencia, ONGs, etc.

Nuestros estudios cuantitativos nos brindaron una radiografía de nuestro público: entre los meses de abril a octubre las escuelas fueron nuestro socio indiscutido, durante los meses de verano recibimos los turistas que inician o concluyen su travesía por la Patagonia, nuestro trabajo con ellos es integrarlos en nuestro paisaje, colaborar en la toma de conciencia de la responsabilidad global-ambiental que tenemos. Pero observábamos ciertos sectores totalmente ausentes en el Museo, entonces procuramos realizar actividades para convocarlo.

Necesitábamos conmover a los viedmenses adultos aquellos que cuando eran niños visitaron los museos-tempos cargados de prohibiciones, instituciones expulsivas a las cuales no se pretendía volver, ¿cómo podemos modificar esa imagen? Fue preciso generar un día para hablar de los museos, cómo mostramos lo que hacemos, cómo nos metemos en la “agenda”, entonces aprovechando el empuje mediático que obtuvo la noche

de los museos en Buenos Aires, desde el 2009 organizamos<sup>2</sup> los 18 de mayo la noche de los museos, con recorridos que exceden los museos<sup>3</sup> que posee la ciudad incorporando ciertas instituciones del patrimonio cultural. A partir de esta actividad, la Biblioteca de la Legislatura Provincial asumió el compromiso de organizar la semana de las Bibliotecas y luego la red.

Este año, 2010 pensamos en esta misión que asumimos como promotores de cambio, y comenzamos con una experiencia para propiciar la reflexión metamuseística, es decir difundir qué hacemos. Para ello convocamos dos escuelas una de la periferia y otra del centro, luego de actividades de la cuenta cuentos: Soraya Furfaro, quien a partir de un cuento de una escritora viedmense: Graciela Lago, se incentivó a los niños para que observaran y describieran objetos, y luego comenzaron a contar historias a partir de ellos, la consigna actualmente en elaboración es que puedan conformar el museo de su escuela. Esta experiencia piloto pretendemos evaluarla y proponerla a otras escuelas para el próximo año.

A modo casi permanente nos surgen los siguientes interrogantes ¿somos los museos quienes debemos convocar y realizar estas actividades? ¿Quiénes deben convocar? ¿De quien es responsabilidad? ¿No estaremos extralimitándonos en nuestras funciones?

En síntesis estas actividades permitieron empezar a conocernos las caras, tejer redes de colaboradores, conocer las especificidades de cada institución y empezar a asumir que las políticas culturales no las construyen los decisores, de ellos sólo obtuvimos propuestas reactivas, sino que los que estamos en el día a día debemos construir nuestras prácticas, aprovechando nuestro lugar periférico en las planificaciones y agendas, como espacios de libertad.

### **Los museos como tercer espacio**

Este año tuvimos la oportunidad de escuchar reflexiones de Elaine Gurain (Seminario TYP A-2010), quien nos mencionó el concepto de tercer espacio de Ray Oldenburg, y nos propuso pensar los museos como tercer espacio. Investigando este tercer espacio y analizando nuestras prácticas observamos que nuestro trabajo en red, se trataba de un trabajo ligado a la construcción de una opción de tercer espacio, este intersticio como solíamos llamar influenciados por los aportes de Homi Bhabha para el ámbito de la literatura.

Anteriormente y desde nuestra propuesta de pedagogía museística trabajamos la importancia del diálogo con el visitante, recuperando esta

---

<sup>2</sup> En la organización convocamos: Extensión Parlamentaria de Legislatura Provincial, Bibliotecas de Viedma, demás museos y asociaciones ligadas al patrimonio, archivos, área de turismo y cultura de la Municipalidad y área de Cultura de Provincia. Hablamos de sumar cabe recordar que en esta actividad el presupuesto desembolsado fue de 600 pesos, y la convocatoria reunió a más de 400 personas.

<sup>3</sup> Los Museos son: Museo Salesiano, Museo Histórico-Antropológico Gob. Tello, desde junio 2010 se encuentra cerrado, embalado y sin edificio, Museo Gardeliano (desde el 2008 se encuentra cerrado).

ventaja que tenemos los museos locales que es el conocimiento cara a cara de nuestros visitantes. Pero para un diálogo es preciso generar un espacio utópico de igualdad, un foro democrático, reconocer los saberes del “otro-visitante”.

Un visitante que camina en un mundo anestesiado, individuo urbano al que lo atraviesa un mar de estímulos, y por ello retomando la concepción que Elena Oliveras menciona para el hábito estético, como hábito de desaceleración, como *lentezza*, que nos concentra en el objeto y nos enseña a demorarnos en la obra, esa especificidad que tenemos todos los museos, es quizás nuestra especificidad como tercer espacio, un foro de apertura de sensibilidad, pensamiento y reflexión sobre nuestra identidad.

### **A modo de cierre**

En síntesis consideramos que los museos se pueden consolidar en nuestras comunidades pequeñas como promotores de cambio y para ello es imprescindible el trabajo en red. Especialmente en provincias en las cuales los presupuestos en áreas de Cultura son escasos y las políticas oficiales carecen de planes y acciones en esta materia, es imprescindible promover el trabajo en red desde los museos locales, los cuales podemos movilizar las convocatorias para el afianzamiento de diversos objetivos, en nuestro caso específico desde la reapertura del Museo Tecnológico del Agua y del Suelo (setiembre 2005) pretendimos en un plazo de diez años trabajar un programa de sensibilización de la comunidad como propietaria del patrimonio, desmitificar la institución museo, en síntesis *des-musealizar los museos*, constituirnos como foros de pensamiento en y para la comunidad. ¿Esta es la función de un museo local? ¿Nos estamos extralimitando de nuestro quehacer? Aún no lo sabemos pero ante la emergencia y la ausencia de otras instituciones y políticas que así lo dispongan hemos “tomado el guante”.



Taller brindado en el Museo Tecnológico del Agua y del Suelo a partir de la Muestra Nunca Más de León Ferrari, préstamo del Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata. (Marzo-abril 2010).



La Kermese de Viedma, El Museo Tecnológico del Agua y del Suelo organizó junto a otras instituciones como ONGs, Casita del Nehuen, Promoción Familiar, una kermese para generar un espacio de inclusión social y familiar.



2da. Noche de los Museos, celebrada en Viedma. Organizada por el Museo junto a otras instituciones museísticas, bibliotecológicas.

## REFERENCIAS

- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Manantial. Buenos Aires.
- Bourdieu y Darbel (2004) *El amor al arte*. Paidós. Buenos Aires.
- Hernandez Hernandez, Francisca (2006) *Planteamientos teóricos de la museología*. Trea. España
- Moore, Kevin (2004) *La gestión del museo*. Trea. España
- Oliveras, Elena (2008) *Cuestiones de arte contemporáneo*. Emece. Buenos Aires
- Pérez Santos, E. (2008). *MUSA. n° 10 (El público y el Museo)*. "El estado de la cuestión de los estudios de público en España" (pp. 20-30)
- Posani, Miguel, *Si la cárcel no fuera un manicomio, sería un museo*. En <http://museosdevenezuela.org/Documentos/Articulos/Revistalmagen006.shtml>
- Santacana i Mestre y Llonch Molina (2008) *Museo local, la cenicienta de la cultura*. Trea. España
- Williams, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Península. Barcelona
- <http://www.naya.org.ar/articulos/museologia02.htm>
- <http://www.museohernandez.org.ar/archivoInformes/01.html>
- <http://www.archivo-semiotica.com.ar/MuseoHernandez.html>

### Museos-gestión cultural

Valle María Ytati, Museóloga, Licenciada en historia del arte, Maestrando en Estudios Políticos, docente e investigadora en distintas universidades nacionales e institutos de formación terciaria, coordinadora del Museo Tecnológico del Agua y del Suelo. [museodpa@yahoo.com.ar](mailto:museodpa@yahoo.com.ar), [mariaytativ@hotmail.com](mailto:mariaytativ@hotmail.com)

Museo	Ubicación
Museo histórico Municipal SAO (regional).	SAO
Museo Privado de Constantino Vicci	Las Grutas
Museo Municipal de Allen (regional).	Vieja Estación del Ferrocarril) (8324) Tel: +54 299 (02941) 45-3403
Museo Histórico regional Lorenzo Vintter. (Comisión de Asuntos Históricos)	Artigas y Buenos Aires Gral. Roca
Museo Patagónico de Ciencias Naturales (a cargo de Fundación)	Av. J.A. Roca 1280 (ex Banco Pcia) 02941-420030
Casa de la Cultura de General Roca	9 de Julio 1043 02941 423710 / 422519 Email: <a href="mailto:administracion@casadelacultura.org.ar">administracion@casadelacultura.org.ar</a>
Museo Municipal Paleontológico	Libertad y Rivadavia - CP 8363 - Lamarque - Río Negro - Argentina Teléfono: (0054) 02941-15398583 - Mails: <a href="mailto:museolamarque@hotmail.com">museolamarque@hotmail.com</a> / <a href="mailto:director-daniel@museolamarque.com.ar">director-daniel@museolamarque.com.ar</a>
Museo de lo viejos colonos (histórico-regional)	Elena Goye (propietaria). Colonia Suiza. Colonia Suiza Calle Felix Goye s/n - (8400) - Bariloche - Río Negro <b>Teléfono:</b> 02944 448330 / 155 55349
Museo Comunitario Villa Regina	Uruguay 161 – (8336) – Villa Regina – Río Negro
Museo de la Asociación Paleontológica de Bariloche	<b>Dirección:</b> Avenida 12 de Octubre y Sarmiento - (8400) - San Carlos de Bariloche - Río Negro <b>Teléfono:</b> 15611210 <b>E-mail:</b> <a href="mailto:MUSEO_APB@argentina.com">MUSEO_APB@argentina.com</a>
Museo de la Patagonia Fco. P. Moreno	Centro Cívico - (8400) - San Carlos de Bariloche - Río Negro <b>Teléfono:</b> (02944) 422-309 <b>Fax:</b> (02944) 433-839 <b>E-mail:</b> <a href="mailto:museo@bariloche.com.ar">museo@bariloche.com.ar</a> <b>Sitio web:</b> <a href="http://www.bariloche.com.ar">www.bariloche.com.ar</a>
Museo del Lago Gutierrez (privado)	Bosque Petrificado 395. Villa Los Coihues, Lago Gutiérrez – (8400) – San Carlos de Bariloche – Río Negro <b>Teléfono:</b> (0268) 430-8024
Museo Ornitológico Patagónico (, privado)	Cornelio Saavedra 2759 - (8430) El Bolsón - Río Negro <b>Teléfono:</b> (02944) 492-337
Museo Regional de Cinco Saltos (a cargo de Comisión)	Belgrano 504 - (8303) - Cinco Saltos - Río Negro <b>Teléfono:</b> (0299) 498-0164
Museo Regional Valcheta (provincial)	Roca y Gobernador Pagano s/no.
Museo E. Tello, histórico-antropológico (Provincial)	Viedma
Museo naturalístico, antropológico e histórico A. Gerhold, (privado con apoyo, Fundación Ameghino, Rudy Casamiquela).	Julio A. Roca 189 Jacobacci



## MUSEUS ANTROPOLÓGICOS NA CONTEMPORANEIDADE: PERFIL, PERSPECTIVAS E NOVOS DESAFIOS

**Camilo de Mello Vasconcellos**

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo  
(MAE-USP)- Brasil

### Resumo

Este artigo trata do tema dos museus antropológicos numa perspectiva histórica e museológica, com ênfase especial ao caso brasileiro. Além disso, apresenta e discute um projeto de pesquisa que vem sendo desenvolvido por este autor, a respeito do papel dos museus universitários de natureza antropológica na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Museus. Museus antropológicos e Museologia brasileira

## MUSEOS ANTROPOLÓGICOS EN LA CONTEMPORANEIDAD PERFIL, PERSPECTIVAS Y NUEVOS DESAFÍOS

### Resumen

Este artículo trata de los museos antropológicos desde una perspectiva histórica y museal, con especial énfasis en el caso brasileño. Además, presenta y debate un proyecto de investigación -que se encuentra desarrollando el autor- referente al rol de los museos universitarios de naturaleza antropológica en la contemporaneidad.

**Palabras clave:** Museos. Museos antropológicos y Museología brasileña.

## ANTHROPOLOGICAL MUSEUMS TODAY: PROFILE, PERSPECTIVES AND NEW CHALLENGES

### Abstract

This paper analyses anthropological museums in a museological and historical perspective, with special emphasis on the Brazilian cases. In addition, it discusses a research project -which has been developed by this author- about the role of the anthropological university museums in contemporaneity.

**Key words:** Museums - Anthropology museums and Brazilian museology

## MUSEUS ANTROPOLÓGICOS NA CONTEMPORANEIDADE: PERFIL, PERSPECTIVAS E NOVOS DESAFIOS

**Camilo de Mello Vasconcellos**

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo  
(MAE-USP)- Brasil

A relação entre a disciplina antropológica e os museus tem sido marcada por momentos de aproximação, distanciamento, ruptura, reaproximação e, mais recentemente, de novas perspectivas de diálogos.

Nesta trajetória, já na segunda metade do século XIX, a formação da antropologia esteve fortemente associada aos museus, antes mesmo desta disciplina ingressar no mundo acadêmico com o status de ciência. Até então, os museus eram os centros por excelência de produção de conhecimento antropológico, especialmente com relação às coleções etnográficas.

De certo modo, é possível dizer que a antropologia nasceu nos museus; ou, mais precisamente, que ela se estruturou na medida em que se formavam as grandes coleções etnográficas que vieram a enriquecer os acervos dos museus ocidentais. E até mesmo forneceram uma das bases para a produção das teorias antropológicas da época, notadamente o evolucionismo e o difusionismo.

O evolucionismo social, também conhecido como darwinismo social, oferecia um modelo de interpretação para explicar a diferença entre as sociedades em termos de estágios, ou seja, as sociedades humanas eram distintas pois possuíam diferentes graus de evolução (selvageria, barbárie e civilização). Obviamente estava implícito nesta categoria um conceito de cultura baseado no modelo europeu de existência e que estava em consonância com o projeto de expansão do projeto neo-colonialista europeu voltado, nesta época, para o processo de exploração das colônias africanas e asiáticas. Temos, portanto, uma visão de história marcada pela visão linear de progresso e cujo modelo era marcadamente eurocêntrico.

Por sua vez, os difusionistas estavam preocupados com os processos de difusão de objetos e traços culturais de uma para outra sociedade, e viam, portanto, esses objetos como meios de reconstituir esses mesmos processos. Assim, era possível identificar, segundo estes especialistas, um único centro de onde teriam partido todas as invenções culturais significativas da humanidade e era possível perceber também até mesmo as modificações nos objetos materiais destas sociedades (mais avançadas ou menos avançadas). Concebiam a humanidade como idêntica e a pensavam independentemente da sociedade e da cultura na qual estavam inseridos os distintos povos que dela faziam parte. Isto acabou influenciando inclusive os modelos expográficos dos grandes museus enciclopédicos do século XIX, cujo objetivo maior era narrar a história da humanidade desde suas origens mais remotas até o estágio mais avançado do processo evolutivo, ou seja, as modernas sociedades européias.

As teorias evolucionista e difusionista foram radicalmente contestadas por Franz Boas no final do século XIX e início do XX. Segundo este pensador, era fundamental que os antropólogos pensassem os objetos a partir de suas

funções e significados no âmbito do contexto cultural e da sociedade em que estavam inseridos. Era grande a preocupação deste antropólogo também em relação ao papel educacional dos museus para o grande público, especialmente estudantes e professores. Este pesquisador tentou harmonizar esses objetivos, mas em função de suas atividades acadêmicas acabou afastando-se do mundo museológico.

Franz Boas defendia também uma apresentação geográfica das coleções etnográficas nas exposições dos museus ao invés da clássica distribuição tipológica de objetos. “Sua principal contestação direcionava-se a evolucionistas e difusionistas que não articulavam os objetos no contexto onde eram produzidos e utilizados, mas os apresentavam isoladamente a partir de uma perspectiva eurocêntrica” (Kersten & Bonin, 2004, p.120).

Desta maneira, Boas acabou estabelecendo as bases de uma moderna antropologia ao refletir sobre as noções de raça e cultura, o que influenciou sobremaneira na forma de apresentação dos museus modernos, especialmente por privilegiar a temática da representação das diferentes culturas a partir do seu próprio contexto, ou seja, valorizando-as numa perspectiva diacrônica.

A partir dos anos vinte e trinta do século XX foi então que os museus deixaram de desempenhar a função de espaços de pesquisa científica, passando a pesquisa antropológica a ser produzida nos departamentos de antropologia social e cultural das universidades, pondo fim ao que autores como Stocking Jr. (1995), denominaram “era dos museus”. Esta separação pode oferecer algumas pistas para entendermos que apesar de continuarem existindo, os museus antropológicos, divorciados da pesquisa antropológica que ocorrera até então, acabam mergulhados em um certo ostracismo, especialmente na relação com a sociedade e especialmente com o público visitante.

Já a partir dos anos 1980, passa a verificar-se uma reaproximação entre os museus e as teorias antropológicas numa crítica às contingências históricas e sociais. Ou seja, ocorre uma aproximação fundamental em explicar as sociedades e os seus objetos numa perspectiva histórica, temporal, e os museus passam a ser valorizados como espaços de representação cultural e política dos vários grupos e categorias sociais existentes em seus acervos. Neste contexto foi que Stocking Jr (1995, p.239) formulou uma questão importante: “quem deve controlar a representação do significado dos outros?”

No caso particular do Brasil, esse foi um interesse que existiu desde o surgimento da antropologia no país, principalmente relacionado aos estudos das sociedades indígenas; já em outros países como Estados Unidos, França e Inglaterra tinham seus interesses iniciais voltados para o estudo de “outras culturas”.

Além de ter o objetivo voltado para o estudo da própria sociedade é tendência também, a partir desse período, o estudo sobre a comunidade dos antropólogos e as próprias teorias antropológicas. É nesse contexto que os museus também passam a ser alvo de pesquisa entre os antropólogos.

Neste momento, caberia então a pergunta: os museus deveriam funcionar no sentido de contribuir para a definição de uma sociedade

culturalmente homogênea ou no sentido de revelar e fortalecer as diferenças culturais?

Retomemos alguns pontos dessa discussão com o objetivo de situar uma questão que é essencial: atualmente, num contexto de globalização e tendência à homogeneização cultural, todos concordamos com a idéia de que seja fundamental apresentarmos, discutirmos e evidenciarmos em nossa prática expositiva e educacional, a temática da diversidade cultural, que perpassa as distintas sociedades representadas em nosso acervo.

Nesta direção, é fundamental mostrarmos a riqueza da diversidade cultural destas sociedades como possíveis soluções que foram dadas aos seus distintos contextos existenciais e materiais. Porém, não podemos ser ingênuos e acreditar que somente mostrando essas diferenças culturais podemos contribuir para o processo de tomada de consciência de nossas identidades. É necessário atentarmos para não sermos “presas fáceis” de uma idéia muito próxima ao modelo multiculturalista norte-americano, que acaba promovendo e difundindo este discurso da diversidade cultural quando, na verdade, apenas contribui para afastar cada vez mais as culturas distintas, os povos diferentes e reafirmando ainda mais os ódios, as alteridades e os quetos.

Desta maneira, não basta mostrar a diversidade cultural nos museus antropológicos. É necessário politizar esta questão e trabalhar no sentido de que é possível que os “diferentes” possam interagir e conviver, condição fundamental se quisermos construir um mundo realmente mais comprometido com a paz e a justiça social.

A valorização das diferenças não nos deve deixar perder de vista que a luta pela igualdade social e por uma sociedade mais justa ainda é uma bandeira pela qual vale a pena lutar. Esta também deve ser uma trincheira que deve envolver fundamentalmente os museus antropológicos, especialmente quando concebemos propostas e programas educativos, pois estes devem dar conta fundamentalmente das mudanças culturais em que estamos imersos.

### **A representação dos indígenas em museus antropológicos brasileiros: alguns apontamentos e novas tendências.**

As três mais importantes instituições museológicas brasileiras fundadas no século XIX (Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu Paulista em São Paulo e Museu Paraense Emílio Goeldi, na região amazônica), nasceram no contexto de uma forte tradição de pesquisa na área de História Natural. Qualquer pesquisador que estivesse interessado em aprofundar os seus conhecimentos em antropologia (especialmente nas áreas de arqueologia e etnologia) deveria necessariamente recorrer a estas instituições. Importante também acrescentar que as coleções de maior destaque em termos de pesquisa neste momento eram aquelas das áreas de zoologia e botânica, enquanto as de arqueologia e etnologia teriam uma importância maior bem mais tarde. Atualmente o Museu Paulista constitui-se em um museu de história da Universidade de São Paulo, pois as coleções de arqueologia e etnologia passaram, a partir de 1989, a constituir o novo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Em 1953, era criado o Museu do Índio na cidade do Rio de Janeiro, por influência do grande antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro que levantava a bandeira de criação de um museu que deveria combater o preconceito contra o indígena. Pode-se afirmar que pela primeira vez uma instituição museológica assumia efetivamente um papel político, social e educacional e também favorável a uma causa: a causa indígena. Para este antropólogo, boa parte da visão preconceituosa e estereotipada contra os indígenas no Brasil devia-se em alguma medida, aos museus tradicionais e etnológicos brasileiros, existentes até então.

Passados mais de cinquenta anos da criação deste Museu e mais de cem dos primeiros museus de História Natural com importantes coleções arqueológicas e etnográficas referentes aos indígenas brasileiros, atualmente estamos assistindo a um processo interessante de autorepresentação dos indígenas em algumas instituições museológicas brasileiras.

Não são poucos os antropólogos, pesquisadores e diretores de museus de antropologia que já perceberam o perigo das visões que geram representações estanques e estereotipadas de alguns grupos sociais. No caso dos indígenas no Brasil, tem sido empreendido grande esforço para que não se continuem a reproduzir imagens de índios genéricos com base em determinados artefatos e registros orais, visuais ou sonoros.

O Museu do Índio tem sido exemplar a esse respeito, ao propor exposições, seminários e publicações que difundem pesquisas consistentes com a integração de grupos indígenas que participam efetivamente de suas próprias representações, num fenômeno singular a este respeito. Um exemplo disso, foi a mostra dos índios Waiãpi em 2001/2002 num processo conjunto que reuniu antropólogos, museólogos, educadores e os próprios índios Waiãpi.

Há também instituições que se encontram debatendo a questão da repatriação de objetos indígenas, demonstrando a crescente vitalidade desses grupos que, cada vez mais, entram em cena para defender os seus direitos e exigem também a possibilidade de terem voz e vez na auto-representação em nossos museus.

Além disso, o crescente diálogo entre grupos indígenas e antropólogos também vem produzindo um interessante movimento de criação de museus indígenas por iniciativas deles próprios, como o Museu Maguta dos índios Tikuna, no município de Benjamin Constant, no estado do Amazonas, e o recente Museu Koary, dos povos indígenas do Oiapoque, no Amapá, apoiado pela antropóloga da Universidade de São Paulo, Lux Vidal.

### **E os Museus Universitários de natureza Antropológica?**

Existe no Brasil um número bastante expressivo de museus antropológicos que reúnem importantes coleções de natureza arqueológica e etnográfica vinculados a diferentes universidades de nosso país.

Considerarei importante apresentar o contexto atual de uma pesquisa que estou realizando no âmbito da museologia, no sentido de contribuir para a compreensão da representação das sociedades indígenas em algumas instituições museológicas universitárias de nosso país, a partir das exposições que estas instituições apresentam ao público visitante.

No contexto deste projeto, interessa-me especialmente aquelas imagens e representações relativas às sociedades indígenas que vivem no interior dos museus de arqueologia e etnologia de algumas universidades brasileiras. Tais imagens são difundidas por intermédio de exposições museológicas e ações educativas que contribuem para a disseminação de narrativas específicas a respeito das referências patrimoniais das culturas indígenas representadas nesses espaços.

Esta pesquisa tem a preocupação de compreender o papel dos museus de arqueologia e etnologia na produção, circulação e consumo de determinadas mensagens que colaboram na conformação do imaginário a respeito das sociedades indígenas em nosso país, especificamente em relação à comunicação museológica.

Tal pesquisa vem sendo realizada em três instituições museológicas brasileiras de perfil antropológico e universitário: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE-UFBA, criado em 1983), Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG, fundado em 1970) e finalmente, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP, resultado da fusão de acervos e instituições de natureza arqueológica e etnográfica no ano de 1989).

Como já dito anteriormente, meu objetivo com esta pesquisa está voltado para a análise do discurso das exposições de longa duração, a saber: MA-UFG (Exposição *Lavras e Louvres*, 2006), MAE-USP (Exposição *Formas de Humanidade*, 1995) e MAE-UFBA (com uma exposição de longa duração, sem um título específico).

Nas instituições pesquisadas foi possível notar algumas semelhanças e diferenças fundamentais, apontadas a seguir.

Primeiramente, ressalto a questão do discurso sobre o indígena que ainda é pautado por exposições que apresentam as sociedades indígenas tendo como parâmetro o período anterior e posterior ao contato com o colonizador, isto é, em exposições com ênfase na arqueologia pré-colonial (os indígenas já extintos) e na etnologia (o indígena ainda vivo no território brasileiro). Isto é mostrado separadamente em módulos distintos e com ênfases distintas. A única exceção é o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás que, para mostrar o indígena da região Centro-Oeste, acaba usando tanto as coleções arqueológicas como as etnográficas para se referir ao indígena desta região do país, sem separá-los em módulos estanques de arqueologia e etnologia. Além disso, esta instituição busca também inserir a questão da presença do indígena atual no contexto da convivência com outros grupos que vivem nesta região central do território brasileiro como, por exemplo, junto com a presença de negros e mestiços, numa preocupação com a questão da identidade do homem da região do centro-oeste brasileiro.

Outro aspecto comum nas exposições analisadas refere-se à temática da diversidade cultural. Esta é bastante presente para mostrar que no Brasil existem mais de 200 etnias que falam línguas diferentes e que, portanto, representam culturas distintas umas das outras. Esta diversidade é apresentada nos aspectos temporal e espacial sem a preocupação com a questão das datações dos artefatos, no caso específico das sociedades pretéritas.

Aliás, no que diz respeito aos módulos arqueológicos é necessário ressaltar uma narrativa tradicional no discurso expográfico ao dar maior ênfase à classificação tipológica de artefatos da cultura material, deixando uma lacuna em relação à uma necessária contextualização destes objetos no âmbito da sociedade que os produziu. Esta é uma característica muito presente no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, onde há um exagero, por exemplo, nas definições de técnicas de decoração dos recipientes cerâmicos com as suas respectivas nomenclaturas tão especializadas: *corrugada*, *digitungulada*, *ungulada*, *piriforme*, etc. Já nos outros dois museus analisados no âmbito desta pesquisa, notou-se uma preocupação diferenciada, pois foram utilizados recursos que possibilitaram um real e efetivo processo de comunicação junto ao público visitante, como por exemplo, na utilização de painéis e etiquetas ilustrativas, gavetas pedagógicas e aparatos audiovisuais. No MAE-USP, por exemplo, ocorre uma contextualização dos diferentes grupos indígenas a partir de suas diferenciadas atividades de subsistência, dando maior ênfase aos aspectos das sociedades de caçadores-coletores, pescadores e agricultores.

Na abordagem das sociedades indígenas atuais, nota-se que a linguagem fotográfica é comum a todas as instituições, numa tentativa de facilitar uma aproximação com o público visitante. Mesmo que este recurso represente um recorte momentâneo de um momento específico e não a realidade dos grupos indígenas propriamente – pois aí precisaríamos entender todo o contexto de quem fotografou, com que interesse, e como realizou este registro, além de outras questões pertinentes - o que se pode inferir é que este recurso acaba se tornando fundamental para iniciar uma discussão a respeito das sociedades indígenas, especialmente junto ao público escolar e aquele não especializado.

O Museu Antropológico da UFG utiliza, inclusive, linguagens da arte contemporânea – as famosas instalações – para referir-se ao indígena existente no território nacional, constituindo-se num elemento diferencial em relação às demais narrativas analisadas. É necessário ressaltar também que esta exposição, talvez por ser mais recente que as demais, inova na utilização de recursos expográficos e na abordagem antropológica apresentada.

Outro aspecto a ser ressaltado é aquele que diz respeito à relação entre a pesquisa especializada (no caso em arqueologia e etnologia) com a sua necessária transposição para o público não especializado. Considero que ainda exista uma forte tradição que privilegia o discurso curatorial do especialista nestas áreas do conhecimento. Desta maneira, a narrativa expositiva é, muitas vezes, o discurso de quem possui o conhecimento sobre o indígena, numa perspectiva que ainda distancia a possibilidade de uma maior aproximação com o público em geral.

Neste sentido, há um grande desafio que deve ser enfrentado pelos museus antropológicos universitários no sentido de buscar repensar esta relação ainda tão hierarquizada do processo de socialização e comunicação do conhecimento especializado. Entendo que a perspectiva deste conhecimento, uma vez presente no cenário expositivo não possui a mesma perspectiva da “pesquisa pura” realizada em outros locais. Deste modo, muitas vezes, a ênfase em relação à pesquisa em cultura material é tão forte que os indígenas não aparecem enquanto sociedades vivas e atuantes, mas apenas como produtores de objetos que até podem assumir um aspecto

atraente pela questão estética desses artefatos, ainda que descontextualizados. Sabemos que este é apenas um dos aspectos importantes, mas não o único. Talvez ainda sejamos herdeiros de uma tradição que remonta às primeiras exposições antropológicas do século XIX, tema esse por ser melhor investigado e equacionado.

Como resultado desse processo aludido acima, essas exposições necessitam de mediadores para estabelecerem um processo de comunicação com o visitante, especialmente junto ao público escolar que é o majoritário em todas essas três instituições. Sem a mediação de educadores, considero que as exposições não seriam compreendidas nas suas mensagens principais.

Dessa forma é necessário integrar, num esforço conjunto, os professores das escolas do ensino formal, os educadores dos museus, os museólogos, arqueólogos e etnólogos, para buscarem alternativas no sentido de contribuir para alterar o imaginário ainda preconceituoso sobre o indígena em nosso país, especialmente por parte do público que frequenta os nossos museus.

As tentativas vêm sendo propostas e são positivas, mas acredito que os museus universitários ainda carecem de uma maior definição na relação com a sociedade, que passa, inclusive, pela definição de um papel social e educacional mais atuante, do que aquele que efetivamente vem ocorrendo nos dias atuais.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 31. IPHAN, Brasília, 2005.

\_\_\_\_\_. CHAGAS, Mario & SANTOS, Myrian Sepúlveda. *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, Minc/IPHAN/DEMU, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. *A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

\_\_\_\_\_. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: 2007 (Col. Museu, Memória e Cidadania).

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade, & BONIN, Anamaria Aimoré. Para pensar os museus, ou quem deve controlar a representação do significado dos outros? *MUSAS- Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro, n. 3, 2007.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PIERUCCI, Antonio Flavio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2000.

STOCKING JR, George W. (Ed.) . *History of Anthropology*. V. 3. *Objects and others. Essay on museum and material culture*. Madison: the University of Wisconsin Press, 1985.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. A função educativa de um museu universitário e antropológico: o caso do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. *Cadernos do CEOM*, nº 21, 2005. (Museus, pesquisa, acervo e comunicação)

## IDENTIDADE ITALIANA E MEMÓRIA DA IMIGRAÇÃO: ESTUDO DE MUSEUS DA SERRA GAÚCHA

Beatriz Veroneze Stigliano  
Patricia Kreuzburg Marques  
Pedro de Alcântara Bittencourt César  
Vander Valduga  
Universidade de Caxias do Sul – Brasil

### Resumo

Estudam-se as condições formadoras encontradas em Museus da Serra Gaúcha, localizada no Estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Nas localidades pesquisadas, que remetem a uma região cultural, presencia-se a formação de um imaginário local relacionado a uma história da vida do imigrante italiano. Nesta pesquisa, analisam-se as duas principais cidades desse processo migratório - Caxias do Sul e Bento Gonçalves - e a relação com os seus museus locais. Assim, verifica-se o envolvimento dos grupos formadores e os agentes envolvidos com o processo de visita a essas instituições. Esta condição possibilita relacionar as condições: memória Italiana, processo de formação de uma identidade do imigrante e as condições atuais de visita. Observa-se que, muitas vezes, a identidade Italiana é fundida com a própria condição de imigrante. Tal lógica se estabelece a partir da dualidade entre memória construída e imaginada dos dois continentes. Analisam-se os museus como depositários e instrumentos de interpretação e educação patrimonial.

**Palavras-chave:** Imigração italiana. Memória. Museus. Serra gaúcha

## IDENTIDAD ITALIANA Y MEMORIA DE LA INMIGRACION: ESTUDIO DE LOS MUSEOS DE SERRA GAÚCHA

### Resumen

En este documento se estudian las condiciones formadoras encontradas en museos de *Serra Gaúcha*, localizada en el Estado de *Rio Grande do Sul*, Brasil. En las localidades investigadas, que remiten a una región cultural, se observa la formación de un imaginario local relacionado con las historias de vida de los inmigrantes italianos. En esta investigación se analizan las dos principales ciudades donde se encuentra este proceso migratorio, *Caxias do Sul* y *Bento Gonçalves* y su relación con los museos locales. De este modo, se verifica la inclusión de grupos formadores y agentes involucrados con la visita a esas instituciones, cuya condición permite relacionar las siguientes situaciones: la memoria italiana como proceso de formación de la identidad del inmigrante y las condiciones actuales de visita. Se observa a menudo que la identidad italiana se funde con la propia condición de inmigrante. Tal lógica se establece a partir de la dualidad entre la memoria construida y la memoria imaginada de los dos continentes. Los museos se analizan como depositarios e instrumentos de interpretación y educación patrimonial.

**Palabras clave:** Inmigración italiana. Memoria. Museos. *Serra Gaúcha*

## ITALIAN IDENTITY AND MEMORY OF IMMIGRATION: STUDY OF THE *SERRA GAÚCHA* MUSEUMS

### Abstract

In the present document we study the formative conditions found in the museums of *Serra Gaúcha*, located in the State of *Rio Grande do Sul*, Brazil. In the studied towns, which refer to a cultural region, the creation of a local *imaginarium* related to the life stories of Italian immigrants is observed. This research analyzes the two main cities where the migratory process took place, *Caxias do Sul* and *Bento Gonçalves*, as well as their relationship with the local museums. Thus, the inclusion of training groups and agents involved in the visit to those institutions can be verified, enabling the relationship between the following situations: the Italian memory, as the forming process of the immigrants identity, and the visiting conditions at present. Very frequently, the Italian identity merges with the proper immigrant condition. This can be inferred from the duality between the constructed memory and the imagined memory of both continents. The museums are analyzed as depositaries and instruments of interpretation and heritage education.

**Key words:** Italian immigration. Memory. Museums. *Serra Gaúcha*

# IDENTIDADE ITALIANA E MEMÓRIA DA IMIGRAÇÃO: ESTUDO DE MUSEUS DA SERRA GAÚCHA

Beatriz Veroneze Stigliano  
Patricia Kreuzburg Marques  
Pedro de Alcântara Bittencourt César  
Vander Valduga  
Universidade de Caxias do Sul – Brasil

## Introdução

Atualmente, um fato emerge e influencia a construção do significado de patrimônio: a elaboração do conceito de pós-modernidade, valorizando a nostalgia estilística (SOJA, 1993; FEATHERSTONE, 1997). Com a pós-modernidade, ressurgem o vernacular, formas de representação que utilizam o pastiche e a colagem lúdica de estilos e tradições. Deste modo, “há um retorno às culturas locais, e deve-se enfatizar: culturas locais no plural, bem como o fato de que elas podem ser colocadas ao lado uma da outra sem distinção hierárquica” (FEATHERSTONE, 1997, p.135).

A pós-modernidade envolve a dissolução das fronteiras, não apenas entre a alta e baixa culturas, mas também entre diferentes formas culturais, tais como o turismo, a arte, a educação, a fotografia, a televisão, a música, o esporte, as compras e a arquitetura (URRY, 2001). O termo diz respeito a um sistema de signos ou símbolos, específico no tempo e no espaço, referindo-se à esfera cultural, cujo relacionamento é um tanto idiossincrático. As formas culturais pós-modernas não são consumidas em um estado de contemplação, mas afetam os espectadores através de seu impacto imediato.

Algumas pesquisas realizadas mostram que existe uma correlação direta entre a memória cultural, o conhecimento, a auto-valorização, a oferta de diversas experiências culturais e a atividade econômica que pode derivar do desfrute dos bens patrimoniais.

Dessa maneira, o patrimônio, como expressão da identidade, pode ser visto como uma referência dinâmica, como um valor de uso agregado, que, constantemente, deve ser apropriado e reformulado em função das experiências de um passado ainda vital no presente, fundamento, por sua vez, de um futuro que se pretende construir (STIGLIANO, 2009).

O turista atual, alinhado às tendências acima mencionadas, estaria mais propenso a ter maior interesse em vivenciar, em experimentar, não só o valor da natureza, mas o que existe de diferencial na cultura local. Isto engloba, por exemplo, a gastronomia, as tradições, a forma de relação homem/natureza, lembrando de Featherstone (1997, p.153), para quem “na cultura local é enfatizada a própria identidade”. Identidade esta que, por sua vez, pode se referir a pessoas e a objetos, implicando uma relação de semelhança ou de igualdade (HAESBAERT, 1999, p.173). Na discussão da identidade territorial “por mais que se reconstrua simbolicamente um espaço, sua dimensão mais concreta constitui, de alguma forma, um componente estruturado e da identidade.” (HAESBAERT, 1999, p.174).

Por sua vez, a patrimonialização consiste em um processo que se funde ao processo de territorialização das relações de visitação, tendo como base a relação território e cultura. Nela, elabora-se uma consciência dos valores patrimoniais, atribuindo valor de representação e comunicação (CARAS, 2004), em um espaço apropriado.

Dessa forma, identidade, cultura, patrimônio, território são elementos formadores dos significados que sustentam os objetos e as ações, através de uma relação mediadora por processos entre cultura e território, como ator e sujeito da relação de visitação (CARAS, 2004), em uma dialética entre concreto e abstrato, material e imaginário, profano e sagrado. O patrimônio traz, assim, em seu estatuto, uma articulação entre o passado, presente e futuro.

Etimologicamente, Di Meo (2007) cita que, na língua francesa, a palavra patrimônio remete a escritos do século XII, porém, seu significado refere-se a bens de família herdados de gerações anteriores, de forma privada. Seu status público ou coletivo se desenha a partir da Idade Média, mas originário do sentido privado e seu significado se estende às igrejas e ao que é de seu domínio. A partir do século XVIII é que ganha uma conotação de permanência e de transferência de uma geração a outra numa concepção material, edificada e não simbólica. Mais tarde é que seu sentido é ampliado para valores puramente ideais, de ideias e conhecimentos, de concepções e práticas, de técnicas e de saber-fazer (DI MEO, 2007). No entanto, nem em tempos recentes o patrimônio perdeu seu sentido privado, conforme referência ao patrimônio “sang”<sup>1</sup>, de Gravari-Barbas (2005). Ela afirma que o patrimônio é fundado sobre uma descendência direta entre o grupo produtor de riquezas e seus herdeiros. O patrimônio a que a autora se refere é material e afirma que a identificação de um grupo a um território é expressa essencialmente através dos elementos patrimoniais materiais. Quando já não pode mais ser expressa através de elementos materiais, Gravari-Barbas (2005) complementa que, conforme a mobilidade dos grupos sociais que eventualmente dominam uma tradição imaterial, oral ou artesanal, pode ocorrer um fenômeno chamado de exterritorialização do patrimônio, com a ausência de referentes patrimoniais territorializados. Essa situação, em caso de mobilidade de um grupo social, pode privá-lo de uma expressão identitária espacialmente constituída ou abre-se, nesse jogo, a possibilidade do uso de elementos de outros territórios.

Segundo Di Méo (1994) o patrimônio funciona como um catalisador da função territorial, pois funda uma memória comum, isto é, tem uma função identitária. Gravari-Barbas (2005) expõe outra face do patrimônio, a que funciona como um objeto político, notadamente a favor dos eleitos, no que denomina de “territorialização do patrimônio”, quando há o interesse de fixar um grupo a um território e de criar vínculos identitários<sup>2</sup>. De forma resumida, Featherstone afirma que à regularidade e à frequência de contatos com um

---

<sup>1</sup> Sangue. Livre tradução.

<sup>2</sup> Essa relação é bem evidente, particularmente, quando relacionada aos valores religiosos, conforme Heinich (2009). Segundo a autora, existe o valor do patrimônio edificado, nesse caso igrejas, basílicas, entre outros, e o valor religioso dos que frequentam esses espaços. São valores distintos, que podem ser antagônicos ou complementares. Para a imigração italiana no

grupo de outras pessoas significativas é que se atribui a sustentação de uma cultura comum, sendo que a geração de rituais, cerimônias e memórias coletivas é algo vigoroso e oferece grande apoio emocional. Essas ocasiões podem ser entendidas como baterias que armazenam e recarregam o senso comunal. É possível, também, recorrer às memórias coletivas, que remetem a contextos grupais do passado, periodicamente reforçados através do contato com outros que compartilharam a experiência inicial (FEATHERSTONE, 1997).

Buscou-se, desse modo, compreender alguns dos valores engendrados na formação de dois museus: o Museu da Família Zinani, ou Casa do Imigrante, em Caxias do Sul, e o Museu do Imigrante de Bento Gonçalves, ambos situados na área conhecida como Serra Gaúcha, no Estado do Rio Grande do Sul.

## Metodologia

O estudo ora proposto é de caráter teórico-prático. Alicerça-se nas técnicas de observação, entrevista, análise de documentos e referencial teórico, tendo natureza qualitativa.

A construção de um projeto de pesquisa qualitativo, segundo Deslandes (1983), contém elementos metodológicos fundamentais, como: a definição da amostra, que não se baseia no critério numérico para garantir sua representatividade, considerando, sim, quais são os indivíduos sociais que têm uma vinculação mais significativa com o problema a ser investigado; a coleta de dados e a organização e análise destes.

Optou-se pela pesquisa qualitativa por uma série de características próprias (BOGDAN, BIKLEN, 1994, p. 16): os dados recolhidos são ricos em pormenores descritivos relativamente a pessoas, locais e conversas; as questões a investigar são formuladas com o objetivo de investigar os fenômenos em toda sua complexidade e em contexto natural (ou seja, os dados são recolhidos nos locais em que se verificam os fenômenos nos quais se está interessado e que são apreendidos nos comportamentos naturais das pessoas – conversar, observar etc.).

## A memória

Nos estudos culturais, a história é substituída pelo passado, pela memória, e, então, trazida para sua íntima conexão com o presente e o futuro. Por sua vez, as relações sociais da memória são poderosamente importantes na constituição da identidade e do lugar (COSGROVE, 1999, p.23).

---

sul do Brasil em fins de século XIX, essa função teve particular relevância na construção identitária, uma vez que a vida social dos imigrantes e descendentes se estruturou no entorno das capelas, igrejas e grutas rurais, que, por sua vez, emprestaram o nome às comunidades, no sentido de localização. A religião católica foi marcante no período de imigração, as capelas se tornaram o espaço de referência e de legitimação social desse grupo, balizando valores, ideais, ideias, crenças, que foram herdadas pelas gerações seguintes. Diversos trabalhos relacionam essas características, entre eles Dreher (1999, p. 146-147) e Valduga (2007, p. 50-55A), De Boni (1980, p. 241-245).

Segundo Meihy (2005, p.63), memórias são lembranças organizadas segundo uma lógica subjetiva que seleciona e articula elementos que nem sempre correspondem aos fatos concretos, objetivos e materiais. Elas podem ser individuais, sociais ou coletivas.

Afirma Le Goff (2003) que a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. É um elemento essencial da identidade, “individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p.469).

A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento (BOSI, 1994, p.3). Ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p.9). A percepção complexa e concreta faz uso das lembranças. Hoje, a função da memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente. (BOSI, 1994, p.47-8)

A memória coletiva envolve as memórias individuais, sem se confundir com elas sendo recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. (HALBWACHS, 1990, p.53-4).

Nesse contexto, a construção de um outro horizonte historiográfico depende do reconhecimento da existência de memórias coletivas que, mesmo heterogêneas, são fortes referências de grupo mesmo quando tenham um fraco nexos com a história instituída (PAOLI, 1992). Remete-se à disputa pela memória social, “que constantemente desmonta os mecanismos de institucionalização do significado que a sociedade constrói a respeito de si mesma” (PAOLI, 1992, p.27), ou seja, de seus cidadãos, suas diferenças, suas identidades e desigualdades.

### **Museus em um novo contexto**

Fernández (2003) ressalta que o museu, apesar de uma instituição controversa, é bastante presente e influente no âmbito cultural, em geral, e patrimonial, em particular.

O museu vem se convertendo em um meio, um instrumento a serviço da comunidade e do patrimônio. Funções do museu, neste momento, devem ser o estudo e a investigação do patrimônio, sua salvaguarda e difusão. Ele trata, desse modo, de ser mais que ser “un lugar donde se almacenan, conservan y muestran diferentes obras y objetos del patrimonio” (FERNÁNDEZ, 2003, p.11; 16).

Desta forma, pode-se falar de algo vivo e didático, de um museu como sedução e espetáculo, com muitos matizes “como puedan ser los propios de una cultura finisecular, fragmentada, neobarroca y consumista, en conexión con ciertos parámetros de una llamada sociedad postmoderna” (FERNÁNDEZ, 2003, p. 15-6). Converte-se, assim, em “instrumento de

desarrollo y dinamización sociocultural al servicio de una sociedad abierta y democrática” (FERNÁNDEZ, 2003, p.63).

Com a abordagem da nova museologia (Maure, 1996, p. 127), destaca-se um novo paradigma – da mono à multidisciplinaridade; do público à comunidade; do edifício ao território; da conscientização da comunidade com relação à existência e ao valor de sua própria cultura; de um sistema aberto e interativo, tendo por objeto o patrimônio doado pela comunidade; do diálogo entre sujeitos, com a participação ativa dos membros da comunidade, em que o museólogo deixa a posição de *expert* e passa à de catalisador a serviço das necessidades da comunidade. A exposição coloca em cena os objetos, com uma linguagem visual utilizada e praticada por todos na vida cotidiana.

### Síntese da análise dos museus pesquisados

#### *Museu da Família Zinani ou Casa do Imigrante*

O museu da família Zinani (Vide figura 01) situa-se no município de Caxias do Sul, na via denominada Estrada do Imigrante. Originalmente, a estrada foi uma trilha aberta para a colonização de imigração Italiana à região, a partir de 1875 (GIRON, 1977). Em 1998, passou a integrar o roteiro turístico ‘Estrada do Imigrante’.

Este caminho abriga uma falha geológica, cujos paredões apresentam beleza cênica peculiar. Tal característica define limites naturais na reprodução social do espaço<sup>3</sup>. A área se caracteriza ainda fortemente pela produção de uvas e, cada vez mais, sofre pressão imobiliária para a expansão de moradias, sobretudo, de segunda residência.

A casa que abriga o museu foi erigida em 1915, construída em madeira, dispoindo de três pavimentos. O museu foi aberto ao público em 2002. Atualmente, o público visitante é composto, principalmente, por grupos, previamente agendados, de estudantes de escolas da região.



Figura 01: Fachada do Museu da Família Zinani  
Fonte: acervo dos autores

<sup>3</sup> Foi aprovada, em 2007, a Lei Complementar nº 276, de 2 de maio de 2007, que institui o Plano de Proteção e Desenvolvimento para a agricultura e o roteiro turístico Estrada do Imigrante.



Todo o acervo é formado por objetos da própria família, acumulados ao longo de gerações, disposto pelos cômodos da casa. O contexto remete à imigração italiana, observada nos itens expostos e na ambiência. Alguns utensílios e ferramentas foram trazidos da Itália. No local, verifica-se uma adaptação do referencial cultural que veio junto com a família, de sua região de origem.

São exibidas peças de mobiliário, utensílios domésticos, itens de vestuário, fotos, quadros, cadernos com anotações de aulas, entre outras. Também estão expostas ferramentas que remetem ao trabalho com madeira e metal. Trata-se de acervo que reflete o dia-a-dia dos membros da família.

No local, além da possibilidade de visita aos cômodos da casa, são oferecidos os serviços de “café da colônia”, bem como a “*colassión*”, termo de origem vêneta, que se refere a café da manhã. Trata-se de uma refeição reforçada, em que se serve, normalmente, café, pão, salame, queijo, marmelada. Tais experiências podem ser vivenciadas no ambiente interno ou externo da casa. Os responsáveis pelo museu estão fechando uma parceria visando à conservação do acervo<sup>4</sup>. Ao lado da casa, há uma pousada, gerenciada, igualmente, pela família.

#### *Museu do Imigrante de Bento Gonçalves – RS*

O Museu do Imigrante (Vide figura 02) situa-se em Bento Gonçalves. O município foi constituído por diferentes etnias, tendo a imigração italiana e sua cultura como principais expoentes na constituição territorial. Não por outro motivo, o acervo principal do museu se refere a elementos oriundos da cultura da imigração Italiana. Caxias do Sul, nos anos 70, já tinha seu museu constituído e, por ocasião das comemorações do Centenário da Imigração Italiana no Brasil (1975), foi iniciado um movimento, em Bento Gonçalves, para que o município instituísse o seu museu. Criado pelo decreto lei nº 566 de 18 de dezembro de 1974, foi aberto ao público em meados de maio de 1975 (DE PARIS, 2006) e a maior parte do seu acervo foi doada pela comunidade, por meio de gincanas, empréstimos e coletas.

O prédio onde está o museu foi construído em 1913 e, na década de 1920, funcionou, no local, uma escola profissional de ensino agrícola-zootécnico, especializada na criação de bicho-da-seda, atividade que foi marcante para os imigrantes italianos pelo fato de conhecerem as técnicas no país de origem. Por decisão governamental, no início de 1930, o prédio foi transferido ao município para a instalação de um hotel de veraneio, que funcionou durante 10 anos, época em que parte do conjunto foi destruída por um incêndio. Nesse período e nas duas décadas seguintes, diversos municípios do entorno de Bento Gonçalves se destacavam como destinos turísticos de verão, que, por recomendações médicas ou moda, recebiam visitantes em busca do clima serrano mais ameno nesse período<sup>5</sup>.

Posteriormente, o prédio foi recuperado para, então, abrigar o Museu do Imigrante, nos anos 70. Foi tombado por Lei Municipal nº1.111/82 e sua estrutura se manteve da mesma forma até 1987, quando o prédio sofreu um

---

<sup>4</sup> Em 1943, o município de Alfredo Chaves, limítrofe a Bento Gonçalves, passou a se chamar Veranópolis, que significa cidade de verão, por conta do afluxo de visitantes nessa estação.

processo de restauro, sob a coordenação técnica do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN e passou a fazer parte da Fundação Casa das Artes de Bento Gonçalves. Com o restauro, foi anexado um espaço administrativo e sua estrutura permanece a mesma desde então.



Figura 02: Fachada do Museu do Imigrante  
Fonte: acervo dos autores

O acervo do museu está disposto em sete salas tematizadas, que criam a ambiência de casa, que segundo De Paris (2006, p. 285) “facilita ao visitante reportar-se no tempo e compreender o processo imigratório na região nordeste do Rio Grande do Sul”, e conta com o seguinte acervo:

Material	Quantidade
Peças	4223
Mapas/projetos arquitetônicos	1236
Fotografias	2697 e 697 em processo de catalogação
Livros	1287
Documentos	957 e 301 de acervo particular
Periódicos e revistas	224
Cartões postais	114
Cartões	112
Santinhos	2093
Cromos	892
Folheteria	91
Partituras	765
Acervo não catalogado	524
Discos	3320
Total	19528

Quadro 01: Acervo do Museu do Imigrante / Fonte: Jornal Serra Nossa. 23 de julho de 2010.

<sup>5</sup> O novo projeto de restauro não foi disponibilizado aos autores; o valor aprovado pela lei Rouanet foi de R\$ 1.000.000,00.

O prédio apresenta alguns problemas em sua estrutura e, desde 2009, o segundo andar está interdito para visitação. O telhado apresenta problemas de entrada de água, gerando umidade excessiva, o que pode comprometer o acervo. Em 2008, desenvolveu-se um projeto<sup>5</sup> de restauro, cujos trabalhos devem ter início ainda em 2010.

### Considerações Finais

Sob a luz do arcabouço teórico apresentado, busca-se desenvolver uma análise, ainda que preliminar, da situação observada em campo. No Museu da família Zinani, verificam-se nitidamente as adaptações realizadas ao longo do tempo, que refletem uma cultura da imigração. Não se tem a impressão de que está sendo retratada a cultura italiana. Identificam-se, sim, as adaptações que aconteceram, por exemplo, pelo uso de madeiras e outros materiais locais, bem como de técnicas que expressam as especificidades do contexto sócio-espacial encontrado, no local, pela família.

O museu, assim, introduz o visitante ao universo do imigrante, do cotidiano familiar e da vida na 'colônia', através da representação das atividades de serraria, de alimentação, da vida social, etc.

De forma similar, no Museu do Imigrante, também é possível verificar uma abordagem da imigração italiana no que se refere a hábitos e costumes, criados e adaptados à nova condição de moradores da região. Entre objetos pessoais e artefatos antigos, rótulos e garrafas de vinho, o visitante visualiza elementos materiais que fizeram parte do dia-a-dia no novo lugar de residência.

Ao se pensar em museus, no momento atual, espera-se que se reciclem seus papéis habituais em prol de "una cercanía informadora y comunicativa con la comunidad" (FERNÁNDEZ, 2003, p. 11). Desse modo, verifica-se nos exemplos estudados, que muito ainda se tem a fazer em termos de preservação, exposição do acervo e educação e interpretação patrimonial, entre outras questões. Entretanto, com relação a seu papel de interlocutor de membros de uma comunidade, no que se refere a destacar elementos que a caracterizam e distinguem, como fruto de um processo adaptativo, estes museus têm dado sua contribuição.

### REFERÊNCIAS:

- BOGDAN, Roberto C., BIKLEN, Sari Knopp. (1994) *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.
- BOSI, Ecléa. (1994) *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª ed. São Paulo, Companhia das Letras.
- CARAS, (2004)
- COSGROVE, D. (1999) Geografia cultural do milênio. In: ROSENDAHL, Zeny;
- CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, p.17-48.

DE PARIS, Assunta. (2006) *Memórias*: Bento Gonçalves. Fundamentação histórica. Porto Alegre: Suliani.

DESLANDES, S. F. (1994) A Construção do projeto de pesquisa. In: MINAYO, M.C.S. (org.). *Pesquisa Social, Teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes.

DI MÉO, Guy. (1994) Patrimoine e territoire, une parenté conceptuelle. In: *Espaces et Sociétés*. Paris: L'Harmattan.

DI MÉO, Guy. (2007) Processus de patrimonialisation et construction des territoires. *Colloque Patrimoine e industrie en Poitou-Charentes: connaître pour valoriser*. Poitiers – Châtelleraut: France.

DREHER, M.N. (1999) *A igreja latino-americana no contexto mundial*. São Leopoldo: Sinodal.

FEATHERSTONE, Mike. (1997) *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel e SESC.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. (2003) *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.

FONSECA, M.C.L. (2005) *O patrimônio em processo*. 2ed. R.J: EdUFRJ, Minc, Iphan.

GIRON, L. S. (1977) *Caxias do Sul: Evolução Histórica*. Caxias do Sul, UCS.

GRAVARI-BARBAS, Maria. (1995) *Le "sang" et le "sol": le patrimoine, facteur d'appartenance à un territoire urbain. Le territoire, lien ou frontière?* Paris, Université d'Angers.

HAESBAERT, R. (1999) Identidades Territoriais. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (orgs). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, p.169-190.

HALBWACHS, Maurice. (1990) *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.

HEINICH, Nathalie. (2009) *La fabrique du patrimoine: de la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

LE GOFF, Jacques. (2003) *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 5ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP.

MARSHALL, C.; ROSSMAN, G. B. (1995) *Designing Qualitative Research*. 2ª ed. California, EUA: Sage Publications.

MAURE, Marc. (1996) "La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est?". In: SCHÄRER, Martin R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey, Suíça, Alimentarium Food Museum, pp. 127-132.

MEIHY, J. C. S.B. (2005) *Manual de História Oral*. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola.

PAOLI, Maria Célia. (1992) Memória, história e cidadania: o direito ao passado. In. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. O Direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH.

SOJA, 1993

STIGLIANO, Beatriz Veroneze. (2009) *Participação comunitária e sustentabilidade socioambiental do turismo na vila ferroviária de Paranapiacaba, S.P.* Tese de doutorado. São Paulo: PROCAM/USP.

URRY, J. (2001) *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas.* 3ªed. São Paulo: Studio Nobel.

VALDUGA, Gustavo. (2007) *Paz, Itália, Jesus, uma identidade para imigrantes e seus descendentes: o papel do jornal Correio Riograndense.* 2007. Dissertação (Mestrado) – PUC, Porto Alegre.

VENTURINI, (2006).

# LA RESPONSABILIDAD DE LA MUSEOLOGÍA Y EL MUSEO EN LA DIFUSIÓN DE LOS VALORES ÉTICOS

Lic. Carol Edith Vitagliano  
Argentina

## Resumen

En el documento reflexionaré acerca de la innegable responsabilidad que tienen la Museología y el Museo en la difusión de los valores éticos; asimismo haré mención del lugar que los museos ocupan en la actualidad, sus roles y lo que la comunidad espera de ellos. Particularmente me detendré en su poder de comunicación y en la importancia que reviste la transmisión realizada a través del accionar de quienes trabajamos allí: Honradez, Modestia, Justicia, Igualdad, Solidaridad, Libertad y predilección por la Verdad; como el único modo de dar respuesta a las necesidades de las sociedades de hoy y como una inversión en pos de las futuras generaciones.

**Palabras clave:** Museo. Museología. Valores éticos.

## A RESPONSABILIDADE DA MUSEOLOGIA E DO MUSEU NA DIFUSÃO DOS VALORES ÉTICOS

### Resumo

Neste documento farei uma reflexão sobre a inegável responsabilidade que têm a Museologia e o Museu na difusão dos valores éticos; farei ainda menção ao lugar que os museus ocupam na Atualidade, seu papel e o que a comunidade deles espera. Deter-me-ei especialmente em seu poder de comunicação e na importância que tem a transmissão, por parte daqueles que trabalham com os museus, de valores tais como honra, modéstia, justiça, igualdade, solidariedade, liberdade e predileção pela verdade - como o único modo de responder às necessidades das sociedades de hoje e como investimento nas gerações futuras.

**Palavras-chave:** Museu. Museologia. Valores éticos

## THE RESPONSIBILITY OF MUSEOLOGY AND THE MUSEUM IN THE DISSEMINATION OF ETHICAL VALUES

### Abstract

In this paper, I will reflect upon the undeniable responsibility of Museology and Museums in the dissemination of ethical values, mentioning the place that museums now occupy, their roles and what the community expects from them. In particular, I will dwell upon the power of communication and the importance of transmitting Honesty, Modesty, Fairness, Equality, Solidarity, Liberty and the predilection for Truth – through the actions of those of us who work within this field- as the only way to respond to social needs today, and as an investment for future generations.

**Key words:** Museum. Museology. Ethical values.

## LA RESPONSABILIDAD DE LA MUSEOLOGÍA Y EL MUSEO EN LA DIFUSIÓN DE LOS VALORES ÉTICOS

Lic. Carol Edith Vitagliano  
Argentina

Al reconocer la importancia del rol social que el museo ha adquirido a través de la historia no podemos negar que hoy ocupa un lugar preponderante a nivel comunicacional y que se ha transformado en un espacio de recepción de público masivo que lo obliga a “aggiornarse” y perfeccionarse constantemente.

Si recordamos el inicio de la institución museal y lo comparamos con su presente notaremos la gran importancia que ha tenido la aparición de la museología para asentar un corpus teórico que dio como consecuencia una revolución conceptual dentro de su campo de trabajo y el desarrollo de nuevas formas de concebir el museo, donde el aspecto social y educativo es primordial.

Aunque parezca exagerado, hay algo de cierto en manifestar que los museos son cada vez menos importantes por lo que tienen -considerando su contenido y continente- y más reconocidos por lo que hacen -mega exposiciones, actividades culturales, manifestaciones artísticas...-.

El poder comunicativo y de desarrollo local que han adquirido los museos, lo transformaron entonces en un lugar óptimo desde donde dar a conocer los valores éticos que la humanidad necesita para encontrar un rumbo que nos lleve a vivir con justicia, libertad y tolerancia, y en definitiva poder alcanzar la Paz tan anhelada.

Sobre el poder de comunicación de los museos en la actualidad, Francisca Hernández Hernández asegura que “...nadie duda hoy en considerar al museo como un medio de comunicación al igual que la radio, la televisión y los medios interactivos; incluso podemos afirmar que el museo utiliza todos los leguajes que singularizan a cada uno de estos medios, reforzando así su potencial comunicativo.”

¿Qué es el museo hoy sino el espacio de la diversidad, la pluralidad y la contemporaneidad? Pero al mismo tiempo no sigue siendo para muchos el lugar donde se cristaliza el pasado, un templo donde se venera cierto arte, el espacio ideal de los eruditos; y donde despierta desconfianza que se cuente una única historia.

Acaso no es en verdad un ser vivo que está adaptándose continuamente a los nuevos paradigmas, estéticas y tecnologías; pero que sin embargo en muchos casos no sabe dar a conocer en profundidad sus misiones y que a diario se plantea su lugar en la sociedad y las expectativas de ella en relación con sus discursos, mensajes y propuestas culturales.

En definitiva, no es casual que el museo hoy represente la complejidad y ambigüedad del mundo en que vivimos, pero no puede ser un mero espectador, tiene que tomar una posición de acuerdo con los valores éticos de

la comunidad que le dio vida; sin desconocer los modos, las tradiciones e historias del resto de la población.

¿Cómo puede el museo legitimar sin la suficiente investigación, difundir sin equivocarse y dar voz a todos los actores en igualdad de condiciones?

La museología como ciencia, no como herramienta de uso adecuada a cada museo en particular, es la encargada de ofrecer las claves para interpretar el patrimonio integral y es sin dudas quien debe delinear el camino a seguir: ayudando a entender los comportamientos de las diversas comunidades en relación con su patrimonio, haciendo hincapié en la importancia que reviste la formación del personal de los museos para una eficiente gestión patrimonial e institucional, perseverando en la imperiosa necesidad de crear redes sólidas de cooperación, de profundizar el análisis de los diversos lenguajes de la exposición, de valorar y maximizar el poder comunicativo y educativo del museo.

Y asimismo, articulando las áreas a favor de un mensaje contextualizado en las necesidades reales de la comunidad, respetando la idiosincrasia de cada pueblo, documentando su pasado, resaltando sus cualidades, su identidad y sus preocupaciones. Aunque parezca increíble todavía existen museos que ignoran lo que sucede fuera de sí, lo que se plantea, discute, reflexiona o molesta en el entorno donde se encuentran. Es evidente que el museo no puede seguir encerrado en sus tareas tradicionales de conservación e investigación de su colección por muy valiosa que ésta sea, porque los grandes acontecimientos de la historia no significan nada para la población en general a menos que sean interpretados y expuestos en relación con lo que sucede en la actualidad.

El museo como portavoz de la historia, relator y partícipe del presente y posible vaticinador del futuro debe velar fundamentalmente para que la población no vuelva a cometer o permitir los errores y horrores del pasado ni las injusticias del presente.

El museo debe ser el espejo donde una comunidad vea nítidamente sus aciertos pero también lo más difícil de reconocer: sus desaciertos, sus errores y miserias; pero por sobre todo donde encuentre las herramientas para revertir su presente, donde encuentre un lugar para la reflexión y un timón que le permita virar el rumbo de la nave y tomar el camino correcto.

Los públicos del museo, son los destinatarios últimos de su mensaje, pero al mismo tiempo los voceros de su hacer. No se puede seguir desconociendo a quienes nos visitan, ni dando una imagen borrosa del lugar que ocupa el museo en la sociedad, de sus misiones y de su compromiso con la verdad; y con el rescate y la protección del patrimonio en su conjunto.

Muchas veces se desea incrementar el número de visitantes sin ser concientes que mayor público conlleva mayor compromiso, mayor poder educacional, mayor posibilidad de deleite pero por sobre todo, mayor capacidad para brindar actividades de calidad, multiplicidad de experiencias y un discurso coherente y acorde a la realidad circundante.

Hernández también hace hincapié en que "...el hecho de que ni la museología ni los museos deban estar sujetos a una ideología política o a una



determinada forma de gobierno no significa que no deban apostar por la defensa de los valores éticos...”

Pero ¿cuál es la mejor manera de difundir los valores éticos desde el museo? creo que ejerciéndolos, *mostrando lo que se debe hacer*, dando el ejemplo.

Considerando que los valores éticos se caracterizan por depender de la libertad humana, y que está en cada persona ser justa o no, negando la “pretensión” universal de justicia; estos valores sólo pueden atribuirse a las personas y no a las cosas. Entonces, son los responsables y los trabajadores del museo quienes deben transmitir en forma explícita e implícita en sus acciones y decisiones los valores que a mi parecer son fundamentales:

La **Honradez** que prohíbe apoderarse de los bienes ajenos o hacer uso incorrecto del patrimonio, los fondos y los recursos que se gestionan y administran dentro de la institución museal; y que también hace referencia a no abusar de la confianza depositada por un individuo o la comunidad en ella.

La **Modestia** para tener en claro cuáles son las limitaciones del museo y para tener la humildad de solicitar la ayuda necesaria en los tópicos que se desconocen o en los cuales es pertinente mayor profundidad o especificidad de saberes. Y para al actuar sin hacer alarde desmedido de conocimientos, colecciones, ni facultades con el objetivo de no herir ni causar humillaciones innecesarias; sabiendo asimismo que el diálogo abierto con otras instituciones y actores culturales y comunales lo enriquece y que se puede aprender mucho del intercambio con los demás.

Por lo tanto, como afirmó John Kinard, el museo ya “no puede permitirse colgar cuadros en sus paredes, a menos que demuestre palmariamente que dichas pinturas están relacionadas con las condiciones de vida de las gentes y les ofrecen una vida mejor”.

La **Justicia** que corresponde en dar a cada quien lo que se merece sin hacer diferencias ni beneficiando a ciertos sectores, para lo cual es fundamental respetar a los demás miembros e instituciones de la sociedad a la que se pertenece y acatar las normas de esa comunidad

Creo fundamental remarcar que como mencionaron Santacama Mestre y Hernández Cardona: “Hay personas que pueden (...) recitar de memoria las fechas y los nombres asociados a las obras; no es malo este ejercicio de erudición pero ello no los convierte en exclusivos seres dignos de admirar la obra, es igualmente lícito admirar una obra por el detallismo que incorpora, aun cuando nada sepamos de sus autores ni de la época en que se fabricó.”

Sin dudas, la Justicia es uno de los elementos que propicia que las relaciones se desarrollen armónicamente. Nos remite a actuar sin prejuicios, ni conceptos preconcebidos, y conociendo en profundidad el entorno.

La **Igualdad** fundada en el principio de que todos los hombres tienen el derecho a recibir lo mismo sin que existan diferencias basadas en su raza, sexo, religión, clase social, educación, inteligencia o capacidad; como también a expresarse en las mismas condiciones. Desde el museo se debe ser imparcial en la recepción del público, como también en la cantidad y

calidad de ofertas culturales, como a sostener y crear relaciones donde prime el respeto y la tolerancia hacia todos.

La diversidad carece de límites, y por eso debemos estar seguros de que ningún visitante puede volver a sentirse intelectualmente incapacitado para comprender los contenidos del museo ni excluido. Lo complejo debe presentarse elemental; lo aislado, incluido; el museo no es el fin, es el medio -y como medio debe adecuarse y estar al servicio de la diversidad cultural y de criterios-. En ese sentido es oportuno que se esté dispuesto a trabajar en pos de recuperar la memoria y defender a las minorías, y exponer con sentido crítico pero sin manipular la posible ambigüedad que significa hacer referencia a la identidad de ellos.

Es decir que corresponde al museo destacar la importancia, expresividad y trascendencia del patrimonio creado por una cultura sin importar el número de personas que integran ese grupo.

La **Solidaridad** porque es asimismo importante la voluntad de ayudar, comprender e intentar solucionar los problemas y responder a las inquietudes de los visitantes que requieren atenciones particulares, ya que no podemos olvidar que toda comunidad está formada por sectores con capacidades especiales, movilidad reducida o que simplemente requiere ayuda por una situación particular.

La **Libertad** para permitir y ofrecer la posibilidad de que el público pueda desplazarse y transitar sin impedimento minimizando las barreras, ofreciendo los canales para que emita sus opiniones, dándole el poder para participar y actuar o no de acuerdo con su voluntad, brindar el tiempo y el espacio para que pueda pensar y expresarse de tal manera que disfrute y se eduque con el patrimonio, para decidir qué hacer, cómo y cuándo hacerlo.

Y por último la **Verdad**, valor imprescindible tanto al momento de producir un saber y de emitir un mensaje como en el proceso de búsqueda de lo verídico ante una situación o hecho incierto, tanto el investigador como el curador deben verse motivados para poder manifestarse con exactitud y trabajar siempre apoyados en la autenticidad de los documentos y demás testimonios.

La verdad involucra ser sincero, real; hablar con ella implica credibilidad y confianza para los demás lo que permite ser respetados y reconocidos como profesionales en los que se puede confiar y por ende en instituciones serias.

En relación con la investigación, toda información del objeto debe tenerse en cuenta al momento de interpretar el objeto y su lenguaje porque es evidente que no es lo mismo ver y analizar un objeto como un mero artefacto que contemplarlo como la síntesis de un mensaje que expresa simbólicamente las características sociales de quien lo produjo o como la sinopsis ideológica de un período determinado de la historia.

Se ha impuesto casi sin querer dentro del museo el eje de debate sobre la identidad, el patrimonio y la alteridad; y eso trajo aparejado por antonomasia el compromiso con la verdad y con la construcción de un discurso ético y moral relacionado directamente con la memoria colectiva de cada pueblo.

Tenemos que entender que en el mundo veloz en el que vivimos el museo nos ofrece la oportunidad de parar y fijar nuestra atención, de ver, mirar y admirar; de ejercitar los sentidos, de repensarnos como individuos y como sociedad, de elegir qué queremos ser y hacer.

El museo según Hugues de Varine “no tiene otros límites que no sean los límites del hombre”, por eso deseo finalizar mis palabras manifestando que la institución museal no puede nunca volver a ser un freno para que la sociedad evoluciones en sus ideas ni derechos, sino que por el contrario debe ser el motor que le permita a ésta perseguir esperanzados un futuro mejor: más humano y caritativo.

## REFERENCIAS

BOLAÑOS, María: “La memoria del mundo. Cien años de museología”, Ediciones Trea, Gijón, 2002.

HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca: “El museo como espacio de comunicación”, Ediciones Trea, Gijón, 1998.

LYOTARD, Jean-Francois: “La condición postmoderna”, Editorial REI, Buenos Aires, 1995.

SANTACAMA MESTRE, Joan y HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier: “Museología crítica”, Ediciones Trea, Gijón, 2006.

# BELEZA E SABER – PLUMÁRIA INDÍGENA: EXPOSIÇÃO, EDUCAÇÃO E RECEPÇÃO

Marília Xavier Cury e Carla Gibertoni Carneiro  
Museu de Arqueologia e Etnologia/USP – Brasil

## Resumo

Trata-se de comunicação sobre o evento intitulado Beleza e Saber – Plumária Indígena, experiência museológica que integrou uma equipe interdisciplinar em torno de três situações: exposição, educação e estudo de recepção. A exposição foi constituída por 206 artefatos de 28 etnias indígenas plumistas representadas no acervo do MAE-Museu de Arqueologia e Etnologia. Foi estruturada, por Sonia Ferraro Dorta, em dois eixos conceituais: A construção da beleza (matéria-prima e seu tratamento, modos de fabricação e acondicionamento de penas e adornos) e A manifestação do saber (estilos e significados). A ação educativa teve como objetivo fomentar, no público visitante, o desejo por aprofundar seu conhecimento sobre o complexo universo de saberes – cosmológicos, sócio-políticos, simbólicos – elaborado e vivenciado pelas sociedades indígenas e revelado pelo conjunto de artefatos expostos. Foi desenvolvida por mediadores que, no espaço da exposição, aplicavam estratégias específicas para públicos organizados e espontâneos. Os grupos organizados vivenciaram uma atividade dialógica no circuito expográfico. Um roteiro de observação foi elaborado, visando preparar o olhar do visitante espontâneo para a fruição dos artefatos, e um ciclo de debates foi organizado para o contato direto entre antropólogos e público, intensificando a relação universidade e sociedade. Como profissionais de museu antropológico, sabemos do interesse do público por temas indígenas, em especial aqueles relacionados à plumária, pela motivação estética inerente a esse tipo de artefato. Nesse sentido, o estudo de recepção foi realizado, para revelar aspectos particulares do gosto e interesse do visitante em face das questões indígenas apresentadas, elucidando suas concepções sobre essas sociedades na relação com a sociedade brasileira da qual fazem parte. A presente comunicação tem como objetivo apresentar o processo de concepção e montagem da exposição, a proposição da ação educativa e o estudo de recepção, entendendo um processo integrado que envolve condições de produção, veiculação e usos públicos do patrimônio cultural musealizado.

**Palavras-chave:** Comunicação museológica. Exposição antropológica. Educação em museus. Recepção em museus.

## BELLEZA Y SABER – PLUMARIA INDÍGENA EXPOSICIÓN , EDUCACIÓN Y RECEPCIÓN

Esta comunicación trata acerca del evento titulado *Belleza y saber – plumaria indígena*, experiencia museológica llevada a cabo por un equipo interdisciplinario que trabaja en torno a tres situaciones: exposición, educación y estudio de la recepción de piezas. La exposición estuvo conformada por 206 artefactos de 28 etnias indígenas plumistas representadas en las colecciones del Museo de Arqueología y Etnología - MAE. El montaje, a cargo de Sonia Ferraro Dorta, fue realizado sobre la base de dos ejes conceptuales: la construcción de la belleza (materia prima y su tratamiento, modos de fabricación y acondicionamiento de plumas y adornos) y manifestación del saber (estilos y significados). El objeto de la acción educativa fue fomentar en el público visitante el deseo de profundizar el conocimiento del complejo universo de los saberes cosmológicos, socio-políticos y simbólicos elaborados y vivenciados por las sociedades indígenas y revelado a través del conjunto de artefactos expuestos. El desarrollo de la exposición estuvo a cargo de mediadores que aplicaron estrategias específicas para públicos organizados y espontáneos. Los grupos organizados realizaron una actividad dialógica dentro del circuito expográfico. Del mismo modo, fue elaborado un itinerario de observación a efectos de preparar la mirada del visitante espontáneo para disfrutar de la contemplación de los artefactos. Se organizó un ciclo de debates para lograr el contacto directo entre antropólogos y público, procurando intensificar la relación universidad / sociedad. Como profesionales del museo antropológico, sabemos del interés del público por los temas indígenas, en especial aquellos relacionados con la plumaria por la motivación estética inherente a este tipo de artefacto. En este sentido, el estudio de recepción fue realizado para revelar aspectos particulares del gusto y el interés del visitante sobre las cuestiones indígenas presentadas, aclarando sus concepciones sobre dichas sociedades y su relación con la sociedad brasileña de la que son parte. La presente comunicación tiene como objetivo mostrar el proceso de concepción y montaje de la exposición, la propuesta educativa y el estudio de recepción de objetos, entendidos todos como un proceso integrado que abarca la producción, el transporte y los usos públicos del patrimonio cultural musealizado.

**Palabras clave:** Comunicación museológica. Exposición antropológica. Educación en los museos. Recepción en los museos.

## BEAUTY AND KNOWLEDGE – INDIGENOUS FEATHERWORK EXHIBITION, EDUCATION AND RECEPTION

This paper deals with the event called *Beauty and knowledge - indigenous featherwork*, a museological experience of an interdisciplinary group that works on three situations: exhibition, education and study of the object's reception. The exhibition consisted of 206 artifacts from 28 *plumassiers* belonging to indigenous ethnic groups represented at the *Museum of Archaeology and Ethnology* collections. It was structured by Sonia Ferraro Dorta on two conceptual axes: construction of beauty (raw material and its treatment, ways of manufacturing and conditioning feathers and ornaments) and manifestation of knowledge (styles and meanings). The educational action focuses on encouraging, within the visitors, the desire to learn more about the complex universe of cosmological, socio-political and symbolic knowledge, elaborated by indigenous societies and revealed through the exhibited artifacts. It was developed by mediators who applied, within the exhibition space, specific strategies for organized and spontaneous audiences. The organized groups experienced a dialogical activity in the expographic circuit and an observation itinerary was designed in order to prepare the spontaneous visitor to enjoy the contemplation of the objects. Moreover, a series of debates was organized to enable the contact between anthropologists and public, strengthening the relationship between university and society. As professionals of especially those related to featherwork because of their inherent aesthetic motivation. In this sense, a study on the reception was carried out which revealed unique features of the visitors interest towards indigenous matters, trying to understand their societies in connection with the Brazilian society which they are part. The object of this document is to present the process of conception and setting up of the exhibition, the proposal of an educational action and the study on the reception, as an integrated process that involves the conditions of production, transport and public uses of the musealized cultural heritage.

**Key words:** Museological communication. Anthropological exhibition. Education in museums. Reception in museums.

# BELEZA E SABER – PLUMÁRIA INDÍGENA: EXPOSIÇÃO, EDUCAÇÃO E RECEPÇÃO

Marilia Xavier Cury e Carla Gibertoni Carneiro – Museu de Arqueologia e Etnologia/USP – Brasil

## Introdução

A exposição temporária Beleza e Saber – Plumária Indígena foi organizada pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo como meio de propor a um público diversificado reflexões que tangenciam as sociedades indígenas brasileiras na contemporaneidade.

A concepção e produção da exposição envolveu uma equipe de profissionais com perfil interdisciplinar com vistas a um planejamento que pudesse conjugar uma problemática etnológica e o processo de comunicação museológica, este com enfoque educacional, com desdobramento em um estudo de recepção de público.

Foram selecionados para compor a exposição 206 artefatos plumários, representativos de 28 etnias indígenas. A proposta curatorial definiu a estrutura de apresentação dos artefatos em dois eixos conceituais: *A construção da beleza* (matéria-prima e seu tratamento, modos de fabricação e acondicionamento de penas e adornos) e *A manifestação do saber* (estilos e significados).

Nosso objetivo, nesta comunicação, é apresentar o processo de trabalho desenvolvido a partir da perspectiva interdisciplinar sinalizada, bem como indicar as premissas impressas no modelo de comunicação museológica adotado e as questões que emergem do conjunto de artefatos selecionados acerca das sociedades indígenas no Brasil.

A seleção dos objetos privilegiou sua exposição em uma perspectiva de indicá-los como parte integrante dos sistemas de conhecimento que fundamentam as práticas culturais dos grupos indígenas no momento de produção e uso dos mesmos. Além da coleção exposta, de grande importância histórica, também pretendíamos revelar os processos de transformação cultural inerentes a qualquer grupo humano e a construção do conhecimento antropológico neste país.

## O Museu Emergente

Um ponto que interessa-nos aqui evidenciar é qual a concepção de museu esteve na base para pensarmos este projeto expositivo específico.

Seguindo a trajetória das instituições museológicas, a relação com o público visitante assumiu diferentes vertentes: desde modelos totalmente herméticos, período que antecede ao iluminismo, onde as coleções eram usufruídas por um número restrito de pessoas até sua abertura iniciada no século XVIII, ampliada e fortalecida nos séculos seguintes.

Na perspectiva da comunicação museológica o público ganha um espaço de destaque nos processos curatoriais. Ele passa a ser agente, seja ressignificando, seja participando da concepção e estruturação da mensagem.

Dessa forma, a recepção se destaca como o “lugar” de revelação do sujeito que o público é e a diversidade que representa.

Na comunicação de sentidos o museu tem novos desafios. O primeiro é compreender que transmitir conhecimento é pouco, porque a comunicação é apropriação – processo complexo – e não absorção – ação passiva. O segundo desafio é reservar ao público um papel ativo, muito além da aceitação ou rejeição das mensagens museológicas. O terceiro é adotar novas atitudes que possibilitem que novas concepções sobre museu, museologia e comunicação se implementem, pois estamos considerando dimensões culturais dinâmicas nas quais os campos museológico e museográfico estão inseridos e participam. Para tanto, a recepção é primordial, pois nos interessa conhecer o uso público do museu e as formas que ele adquire a partir desse uso. Para tanto, temos que considerar a recepção, em um museu, como parte integrante de um processo que implica, seqüencialmente, a criação, a produção e a veiculação de exposição, ou seja, como uma cadeia que unifica ação museológica (e os profissionais de museus) e o público. A idéia de recepção é algo que precisamos incorporar em nossas práticas profissionais como um processo que antecede e sucede a visita ao museu. O cotidiano do público é o “lugar” desde onde as mensagens museais ganham sentido e onde a apropriação permite a disseminação e a transformação mesmo do discurso do museu em um outro discurso. Dessa forma, o que fazemos e como fazemos (as condições de produção) estão unidos ao público e seu cotidiano de vida.

O profissional de museu é comunicador, aquele que cria e produz meios de comunicar, estabelecendo formas de aproximação entre as coleções museológicas e a sociedade. Mas, pode ser, também, comunicólogo, aquele que estuda processos de comunicação, quando sua atuação está intrinsecamente ligada à produção de conhecimento. A pesquisa de recepção é uma das possibilidades de produção de conhecimento, a partir da ótica do receptor.

### **Povos indígenas brasileiros: imagens construídas, ideias equivocadas**

Nossa intenção, neste momento, uma vez indicada a perspectiva de comunicação museológica adotada, é apresentar um breve panorama sobre as sociedades indígenas na atualidade, num contexto onde prevalecem ideias equivocadas e preconceituosas. De certa forma, o cenário relativo à imagem construída acerca das populações indígenas é bastante complexo, pois se por um lado existe o sentimento de estranhamento e a prevalência de discriminação, por outro há um maravilhamento, especialmente diante da magnitude de sua cultura material.

O desconhecimento acerca das sociedades indígenas retrocede às que viveram e configuraram o território, que hoje conhecemos como brasileiro, desde os períodos mais remotos da ocupação. É bastante recente a incorporação das fontes arqueológicas para explicar a história do nosso país e conseqüentemente sua configuração cultural incluindo o importante legado indígena. Além, desses dados ainda não terem o alcance de divulgação desejável.

Assim, o cenário que revela o conhecimento sobre as sociedades indígenas, como vimos, ainda apresenta lacunas. No entanto, no campo da Educação, o estabelecimento dos Parâmetros Curriculares Nacionais, que



indica a organização das estratégias educacionais e a configuração dos currículos a partir dos temas transversais vem ampliando a introdução desses assuntos no contexto da educação de base, saindo do, predominantemente hermético, universo acadêmico.

Não podemos nos esquecer, porém, que o desconhecimento e a veiculação equivocada, principalmente pela mídia, ainda prevalecem.

Mas quem são, então, as sociedades indígenas na contemporaneidade? Atualmente são aproximadamente 700 mil indivíduos distribuídos em mais de duzentas etnias diferentes. Parece pouco se compararmos aos mais de cinco milhões de indígenas que aqui viviam quando da chegada dos primeiros colonizadores europeus.

Após um processo ininterrupto de decréscimo populacional, nos dias atuais as populações indígenas crescem em um ritmo superior a média nacional. Esse fator pode ser explicado, além do crescimento demográfico, a partir da autodeclaração, ou seja, indivíduos, que por razões históricas não se consideravam indígenas, passaram a fazê-lo, isto devido a uma política indigenista que, mesmo longe do ideal, passou a garantir alguns direitos políticos a estes povos. Assim, é importante reconhecermos que o processo de resistência, protagonizado pelos indígenas, é o que vem garantindo a continuidade e crescimento dessas populações.

Gostaríamos ainda de reforçar que as idéias equivocadas e preconceituosas veiculadas sobre estas fazem parte de um contexto histórico mais amplo que envolveu um projeto político iniciado no período moderno e reforçado pelos estudos científicos realizados pela Antropologia no início de sua constituição, no século XIX.

Desde esse período, equívocos vêm sendo veiculados como verdades. Como bem aponta FREIRE (2010) há cinco ideias que deformam a imagem sobre os índios e que povoam o imaginário da maioria dos brasileiros: o índio genérico; culturas atrasadas; culturas congeladas; os índios fazem parte do passado e o brasileiro não é índio.

Rapidamente apresentando essas idéias, o primeiro ponto sobre o *índio genérico* refere-se à desconsideração total da diversidade cultural que caracteriza as sociedades indígenas. Para a maioria da população existe o índio brasileiro que fala a mesma língua, tem as mesmas crenças e organiza seu cotidiano da mesma maneira.

Quanto ao segundo aspecto – *culturas atrasadas* – refere-se ao modelo antropológico de classificação das sociedades humanas de acordo com seus estágios de desenvolvimento (civilização, selvageria e barbárie) em vigor no século XIX, que serviu para enquadrar as populações humanas de acordo com os interesses de dominação vigentes naquele período. Embora esse modelo tenha sido totalmente superado no âmbito da Antropologia, sua herança quanto à forma preconceituosa de considerar organizações sociais diferentes do modelo ocidental, indicado como exemplo a ser atingido por todos os grupos humanos, ainda vigora. Assim, a despeito de todo o conhecimento complexo desenvolvido pelas sociedades indígenas quanto às formas de manejo ambiental, a complexidade lingüística e religiosa que caracterizam essas populações, bem com a riqueza de sua cultura material, os índios ainda são classificados como atrasados e primitivos.

A ideia de *cultura congelada* remete a imagem estereotipada do indígena brasileiro e que por sua vez associa-se a descrição dos primeiros colonizadores europeus. Então quem é o índio? Anda nu, vive na floresta, caça com arco e flecha. Se esse índio passa a usar roupa, caçar com arma de fogo, utilizar celular e computador, assistir televisão, então ele não é mais índio. Neste caso, passa longe o conceito de interculturalidade que caracteriza as sociedades humanas desde os tempos mais remotos, ou seja, é da natureza humana que grupos sociais entrem em contato, troquem elementos culturais e transformem-se mutuamente. Sabemos historicamente, no entanto, que essas formas de contato podem ser tanto harmônicas quanto conflituosas. No caso brasileiro, o contato cultural abrupto entre europeus e indígenas foi caracterizado pela imposição e pela relação assimétrica de poder.

Quanto a esse aspecto, gostaríamos ainda de ressaltar as implicações políticas presentes na ideia de cultura congelada, pois se índio perde sua identidade, perde também os direitos políticos que garantem a manutenção de um modelo de vida tradicional e diferenciado. É muito comum essa questão vir à tona quando o assunto é a demarcação das terras indígenas.

O quarto equívoco indica que faz parte do senso comum considerar que *os índios fazem parte do passado*, pois os remetem à imagem dos grupos “primitivos” encontrados pelos primeiros colonizadores. E como ficam os indígenas contemporâneos? Essa ideia articula-se com o equívoco apresentado acima, pois se as populações atuais já não se enquadram no estereótipo considerado, então, não são mais indígenas.

Quanto ao último equívoco, *o brasileiro não é índio*, refere-se à desconsideração do legado indígena na configuração da identidade brasileira. Embora as influências indígenas possam ser facilmente reconhecidas, há um forte sentimento de negação constituído a partir da articulação dos elementos brevemente apresentados.

Após falarmos sobre as ideias equivocadas, no entanto arraigadas no imaginário nacional, gostaríamos de sinalizar os novos rumos dos estudos e ações que vem revelando e divulgando a riqueza cultural que caracteriza as sociedades indígenas brasileiras, apoiados, principalmente, nos importantes conceitos de diversidade cultural e tolerância.

Dessa forma, com objetivo de tornar-se contraponto e relativizar esse cenário vale destacar o processo de valorização da diversidade cultural protagonizado pela UNESCO desde meados do século passado e que vem conduzindo para uma evolução em torno da categoria de pensamento patrimônio, e o conceito de tolerância, expresso na *Declaração de Princípios sobre a Tolerância*, aprovada também pela UNESCO, em 1995, sendo assim definido:

“A tolerância é o respeito, a aceitação e o apreço da riqueza e da diversidade das culturas de nosso mundo, de nossos modos de expressão e de nossas maneiras de exprimir nossa qualidade de seres humanos. É fomentada pelo conhecimento, abertura de espírito, a comunicação e a liberdade de pensamento, de consciência e de crença. A tolerância é harmonia na diferença. Não só é um dever de ordem

ética; é igualmente uma necessidade política e de justiça. A tolerância é uma virtude que torna a paz possível e contribui para substituir uma cultura de guerra por uma cultura de paz. (artigo 1.1). Assim definida a tolerância não se confunde com a concessão, a caridade ou a condescendência. Ao contrário, ela '(...) é, antes de tudo, uma atitude ativa, fundada no reconhecimento dos direitos universais da pessoa humana e das liberdades fundamentais do outro' (artigo 1.2)" (GRUPIONI, VIDAL & FISCHMANN, 2001: 30)

A exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena soma-se ao conjunto de ações que visa a ampliar as discussões acerca das sociedades indígenas. Além da beleza que caracteriza as peças plumárias apresentadas, o objetivo desta exposição foi fomentar no público visitante o desejo por aprofundar seu conhecimento sobre o complexo universo de saberes – cosmológicos, sociopolíticos, simbólicos – elaborado e vivenciado pelas sociedades indígenas e revelado pelo conjunto de artefatos selecionados para compor a exposição.

### **O Projeto Expositivo Beleza e Saber – plumária indígena**

A partir de três vertentes estruturadoras – curadorias etnológica, museológica e educacional – surgiu o projeto da exposição temporária Beleza e Saber – Plumária Indígena.

A exposição esteve aberta à visitação pública entre 2 de outubro e 29 de novembro de 2009. Tratou-se de uma realização do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE-USP, coordenada por uma pesquisadora em comunicação museológica e uma educadora<sup>1</sup>, em parceria com a CAIXA Cultural<sup>2</sup> e a produtora Archidomus Arquitetura e Design.

A iniciativa da exposição foi da equipe do MAE-USP responsável pela comunicação museológica, uma vez que exposições de temas indígenas resultam em excelentes oportunidades para o alcance de objetivos educacionais como valorizar a diversidade cultural, discutir a diferença como uma qualidade, conhecer outras estéticas, refletir sobre (des) (re)territorialização, repensar a relação entre o local e o global e exercitar a tolerância. O museu de etnologia indígena é um espaço propício à aproximação entre o público e as sociedades indígenas. Por meio da cultura material dessas sociedades podemos propor situações de aquisição de novos conhecimentos sobre outras culturas, inserir o novo na agenda do visitante – fazendo-o perceber as formas como a humanidade se revela culturalmente – e provocar o exercício da alteridade – construção de si mesmo no confronto com o outro cultural.

A exposição, cuja curadoria etnologia é de Sonia Ferraro Dorta, propôs:

---

<sup>1</sup> As autoras deste artigo.

<sup>2</sup> A CAIXA Econômica Federal é uma instituição bancária que mantém linhas de patrocínio e espaços culturais em Salvador, Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo. A exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena concorreu ao edital 2008, obtendo recursos financeiros e o direito ao uso do espaço da Av. Paulista, São Paulo, São Paulo.

“Dentre o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, destaca-se rico e expressivo patrimônio etnográfico referente a culturas indígenas, principalmente localizadas no território brasileiro. Torna-se sempre importante mostrá-lo, propiciando às pessoas, primeiro, o contato com coleções que supunham não saber existir; segundo, podendo, através dessas coleções, trazer ao conhecimento público informações culturais que, talvez por outros meios não fosse tão motivador, de modo a conscientizá-lo sobre a realidade, senão de toda, de facetas da vida indígena e assim entendê-la um pouco melhor, facilitando a convivência mútua e respeitando-a nas suas especificidades.” (Dorta, 2009, p. 19)

As coleções etnográficas do MAE representam 150 etnias e foram formadas no decorrer de mais de 100 anos. Não restam dúvidas sobre a importância desse patrimônio, seja para a história indígena ou para a história da antropologia no Brasil. A escolha pela tipologia da plumária foi devido ao apelo estético e simbólico inerentes a esses artefatos. Para a equipe proponente estes pareceram ser aspectos relevantes para a aproximação do público visitante de culturas tão diversas e múltiplas. Outro aspecto que norteou todo o processo foi a elaboração de uma narrativa que fosse além da estetização de objetos indígenas na forma como fossem exibidos. Com a mesma preocupação, a etnóloga Sonia Dorta definiu dois eixos conceituais para a exposição:

“1- A Construção da Beleza, onde procuramos, de forma resumida, explicitar aspectos físicos, ou seja, soluções tecnológicas adotadas por diferentes sociedades no trato com a matéria-prima: suas escolhas, a manufatura e os cuidados com a plumagem e os próprios artefatos;

2- A Manifestação do Saber, na verdade, manifestação dos **saberes**, porque traduzem formas de pensamento múltiplas, complexas e diversificadas. Não podemos esquecer que as sociedades indígenas não conformam um todo homogêneo, ao contrário, caracterizam-se por constituírem um grande leque de universos sócio-culturais específicos, únicos, dentro de um universo maior, a sociedade inclusiva.” (Dorta, 2009, p. 20)

Vinte e oito etnias estiveram representadas, sendo que 15 delas tiveram uma apresentação destacada no módulo Manifestação do Saber, quais sejam: Rikbaktsa (Erigpaktsa); Guarani; Kaapór (Urubú); Parintintín; Tariána, Tukáno e Alto Rio Negro; Karajá; Kayapó, Kayapó-Menkrangnotí e Kayapó-Xikrin; Bororo; Tiriyo; Wayana-Aparai; Waurá; Yawalapiti; Wajãpi e Palikur. Duzentos e seis objetos plumários foram selecionados para possibilitar a leitura dos módulos conceituais e dar conta do desafio de oferecer uma visão panorâmica “... da representatividade artística e simultaneamente da carga simbólica inerente aos artefatos: só assim poderíamos exemplificar a plumária indígena em sua plenitude.” (Dorta, 2009, p. 19)

O projeto museológico indicou desde o início uma vocação educacional. Esta opção justifica-se pela temática indígena ser pouco divulgada e discutida,

tanto em âmbito escolar – ainda é tímida a inserção no currículo oficial e há poucos materiais didáticos e de divulgação –, quanto pela mídia que, não raras vezes, apresenta as informações de forma superficial e preconceituosa.

Diante deste contexto as ações educacionais foram planejadas com vistas a estabelecer um diálogo abrangente e profícuo com o público visitante.

Vale destacar que este projeto educacional também reflete o trabalho desenvolvido pelo MAE-USP ao longo de mais de duas décadas de atuação. Desta forma, esta experiência apóia-se na elaboração de projetos expositivos, na recepção de público em exposições de longa duração, temporárias e itinerantes e no desenvolvimento de materiais pedagógicos e sua aplicação.

O aspecto da plumária – foco central do discurso educativo da exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena – constituiu-se como ponto de partida para que questões abordadas pelos estudos indígenas na contemporaneidade, também aqui sucintamente abordados, pudessem ser introduzidas ao público visitante. Assim, os dois módulos conceituais estruturadores da exposição – Construção da Beleza e Manifestação do Saber –, cuja proposta foi abordar desde a seleção da matéria-prima, seu tratamento e as soluções tecnológicas empregadas para a elaboração dos artefatos até a junção destes aspectos que revelam o desenvolvimento dos estilos e significados particulares refletindo o universo cultural específico de cada grupo indígena, alicerçaram a elaboração das ações educacionais.

Especialmente para esta exposição, constituiu-se um grupo de mediadores com formação em ciências humanas e experiência em recepção de público em museus. A preparação dessa equipe apoiou-se em leitura de bibliografia relativa tanto às temáticas específicas quanto temas e informações mais abrangentes que contextualizam a presença indígena em território nacional.

Para a recepção do público visitante foram planejadas diferentes estratégias, voltadas a grupos organizados e público espontâneo. Os grupos organizados foram recepcionados por meio de visitas orientadas, que se iniciaram com uma conversa acerca das expectativas e informações que cada grupo trazia, enriquecida com o manuseio de artefatos etnográficos – parte de uma coleção didática do Museu – e posteriormente a partir da realização de monitoria no espaço expositivo com viés dialógico.

Foi concebido um roteiro de observação voltado principalmente ao público espontâneo com o objetivo de preparar o olhar para a fruição dos aspectos, acima mencionados, estruturadores do discurso expositivo.

E, finalmente, realizaram-se debates com especialistas nas temáticas apresentadas na exposição. Aconteceram quatro encontros com as etnólogas Renate Brigitte Viertler, Sônia Ferraro Dorta, Lux Vidal e Sandra Lacerda Campos, sendo este último em parceria com a indígena Hatawaki Karajá.

Diante do modelo de comunicação museológica adotado previu-se, também, desde o início a realização de um estudo de recepção de público. Quanto a este aspecto, vale destacar as características do espaço de realização da exposição. O espaço da CAIXA Cultural situado à Avenida Paulista, centro empresarial, econômico e cultural da cidade de São Paulo, em uma galeria, o Conjunto Nacional, que contém salas de cinema, uma grande livraria e um condomínio comercial nos diversos andares do edifício,

pode ser considerado uma referência cultural e comercial e possui uma grande circulação de pessoas durante todos os dias da semana. A posição da Galeria da CAIXA é estratégica, exatamente na entrada do Conjunto Nacional, com uma das faces voltadas para a Avenida Paulista. Sua fachada é convidativa, pois é toda formada por vidro, de forma que podemos saber o que está em exibição desde fora. As exposições da CAIXA Cultural são deveras visitadas por pessoas de diversas faixas etárias, ocupações e perfis sócio-econômico. A CAIXA possui um público cativo constituído por pessoas que buscam um lazer cultural de qualidade e gratuito. São os cidadãos que circulam na região, pessoas que trabalham nas proximidades, ou que a procuram em seu tempo livre.

Isto posto, a visitação da exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena foi estimada em 18000 pessoas, a partir do livro de registro situado à entrada. Nesse mesmo livro o público encontrou espaço para expressar a sua opinião e/ou registrar suas sugestões sobre a exposição. Com base nessas manifestações espontâneas desenvolvemos o estudo de recepção que ora apresentamos.

Trabalhar objetivos educacionais em uma exposição museológica é algo desafiador, pois temos que apostar na eficiência do processo expográfico e na eficácia da exposição. Qualidade com qualidade, fazer a coisa certa da forma certa para o alcance de objetivos difíceis de serem definidos. Afinal, qual é, de fato, o alcance educacional de um museu? A resposta não pode ser dada rapidamente, pois não será simples. Para um museu de etnologia indígena os objetivos de partida não podem desconsiderar a diversidade cultural e, simultaneamente, a diferença, outras estéticas como forma de ver e viver, êxito cultural, a (des)(re)territorialização, a relação entre o local e o global e a tolerância. Essa plataforma atende minimamente o porquê ensinar e aprender em museus de etnologia.

No Brasil, aprendemos desde sempre, como já evidenciamos, a menosprezar, minimizar e subestimar os indígenas. São inúmeras e incessantes as mensagens subliminares ou não que recebemos desde que nascemos que colocam os índios brasileiros em posição inferiorizada. Aprendemos a sermos preconceituosos por meio da mídia, do livro didático, na escola, em casa etc. Não é raro os indígenas serem tratados como indolentes e preguiçosos, primitivos, atrasados, bárbaros e não civilizados. Atualmente a mídia apresenta os índios sempre em conflito com a sociedade brasileira e, muitas vezes, aparecem nas seções policiais de maneira sensacionalista e apelativa, ao tratar, por exemplo, da questão da demarcação das terras indígenas. Ou, ao contrário, a mídia apresenta aqueles rituais de beleza estética inquestionável no Parque Indígena do Xingu, como o Quarup. Os museus, não raro, reforçam o estereótipo negativo, mas também corroboram para a construção de estereótipos positivos. Para tanto, exploram o belo como estratégia de convencimento da riqueza cultural indígena. Essa ambigüidade gera conflito entre gostar e não gostar, valorizar e desvalorizar, desprezar e admirar, entender e não entender. Talvez neste último ponto esteja a questão-chave: a sociedade brasileira nunca entendeu essas culturas que co-habitam o mesmo território que ela. Então, as mesmas pessoas podem gostar de artesanato indígena e saber pouco sobre as sociedades que criam e produzem os artefatos. Saber e conhecer são ações anteriores à compreensão de outras culturas, são condições para uma atitude de respeito às opções culturais de outros.

Nesse sentido, o estudo de recepção da exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena teve como objetivos desvelar a relação do público com as sociedades indígenas, evidenciar aspectos da plumária indígena que sensibilizam o visitante, levantar pontos da percepção do público quanto à organização conceitual e espacial e aceitação da exposição.

Para a coleta de dados, adotamos o procedimento de deixar o visitante livre para se manifestar sobre o que quisesse. Para tanto, disponibilizamos um livro para preenchimento voluntário. O mesmo livro serviu para registro de visitação. A adoção desta estratégia serviu, apenas, para motivar o visitante a se expressar, condição para que certas questões buscadas aflorassem espontaneamente, sem qualquer possibilidade de indução.

Assim, o procedimento de livro de registro espontâneo foi adotado e muitas manifestações foram deixadas, o que representa um hábito do público da CAIXA Cultural, sendo que as apresentamos a seguir sucintamente por meio de dados conclusivos.

O título da exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena, conciso e objetivo, teve grande aceitação, pois o público percebeu a beleza e reconheceu o saber inerentes aos artefatos e culturas apresentados. Dessa forma, mostrou-se ajustado à proposta expositiva e adequado à recepção do público.

A exposição, em geral, agradou, seja pelo conjunto ou pelos objetos etnográficos. Diversos adjetivos ou menções positivas ocorreram: linda, belíssima, extraordinário, magnífico, ótima, excelente, apaixonante, fantástica, espetacular, incrível, importante, estupenda, esclarecedora, rica, inspiradora, didático, informativo, diferente, reveladora, grátis. Algumas menções foram negativas como “extremo mau gosto” e chato. Como as manifestações foram espontâneas, faltam-nos justificativas para aos aspectos positivos e negativos mencionados. Mas, diversos registros com críticas (positivas ou não) e sugestões nos levam a crer que o visitante quer contextualização (sobre os povos e a fauna), mais informação (outros povos indígenas no Brasil), certos dados não pertinentes (porque não fazem parte do escopo), mais recursos (vídeo, folder e catálogo<sup>3</sup>), mais exposições etnológicas ou itinerância desta. Podemos, outrossim, levantar hipóteses a serem testadas futuramente: o impacto visual da expografia associado à beleza dos artefatos corroborou para uma aproximação da etnologia com o público; há rejeição quanto ao uso da plumária/aves; o enfrentamento da linguagem expositiva apresenta dificuldades, seja para os profissionais de museus ou para o público.

Interessante que o público notou que, por traz da CAIXA Cultural, o patrocinador e o lugar de montagem, há um museu. Isto é significativo, pois uma exposição desta natureza, porte, profundidade e organização é possível, fundamentalmente, em um museu.

Ora, falar das nossas origens implicaria de falarmos da formação da sociedade brasileira, e das inúmeras contribuições de outros povos não índios, também. Mas, um aspecto a ser destacado é o fato de que alguns visitantes relacionam as culturas indígenas ao passado e não ao contemporâneo, o índio é algo distante não somente cultural e espacialmente, mas temporalmente.

---

<sup>3</sup> A quantidade de folder, 3000, foi insuficiente e o catálogo foi lançado posteriormente.

Um terceiro aspecto manifestado refere-se às culturas apresentadas. Os dados revelam que, para alguns, as etnias merecem respeito e admiração e as consideram complexas.

Outro aspecto recorrente esteve relacionado à questão ecológica. O público associou a produção dos artefatos plumários a uma atitude anti ecológica das sociedades indígenas, pela utilização das aves na confecção das peças.

### **Considerações Finais**

A realização da exposição Beleza e Saber – plumária indígena buscou por meio da curadoria etnológica, projeto museológico e pelo diálogo suscitado pelas estratégias educacionais contribuir com reflexões acerca de questões que envolvem as sociedades indígenas na contemporaneidade.

O estudo de público da exposição Beleza e Saber – Plumária Indígena foi realizado, mesmo com método de coleta de dados limitado, com vistas a levantar pontos para subsidiarem outros estudos e outros processos de comunicação da etnologia indígena brasileira.

Os resultados, apresentados parcialmente, revelaram dados preciosos sobre relação do público com as culturas indígenas, considerando o público brasileiro, uma vez que a recepção é sempre circunstancial. Além das ideias equivocadas anteriormente discutidas, uma problemática se configurou claramente em torno da hipótese lançada de que o brasileiro vive uma relação ambígua e conflituosa. Por um lado, admira e respeita e até se identifica com os indígenas, fantasiando, inclusive, fazer parte das mesmas origens ou compartilhar os mesmos ancestrais. Por outro lado, cai nas ciladas que vem sendo engendradas historicamente contra a participação dos povos indígenas na sociedade brasileira e, conseqüentemente, nos processos de construções de memórias e identidades nacionais.

É neste contexto que os museus antropológicos devem atuar e inserir seu público como protagonista. Organizar exposições é uma obrigação institucional e social.

### **REFERÊNCIAS**

Cury, M. X., Dorta, S. F., & Carneiro, C. G. (2009). *Beleza e saber – Plumária indígena*. São Paulo: MAE: CAIXA Cultural.

Cury, M. X. (2006). Para saber o que o público pensa sobre arqueologia... *Arqueologia Pública*, 1, p. 31-48.

Cury, M. X. (2009). *Comunicação museológica. Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. Universidade de São Paulo, São Paulo.



Dorta, S. F., & Cury, M. X. (2001). *Plumária indígena brasileira no acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. São Paulo: MAE: EDUSP: IMESP.

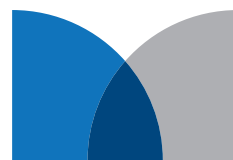
Dorta, S. F. & Velthem, L. H. (1980). Introduction. In Museu de Arte Moderna. *Arte plumária do Brasil* (p. 7-13). São Paulo.

Freire, J.R.B. A herança cultural indígena, ou cinco idéias equivocadas sobre os índios. IN: Araujo, A.C.Z. de (2010). *Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos*. Olinda, PE: Video nas Aldeias.

Gallois, D. T. (org.) (2006). *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas – exemplos no Amapá e norte do Pará*. São Paulo: Iepé.

Grupioni, L.D.B.; Vidal, L. & Fischmann, R. (orgs.) (2001). *Povos indígenas e tolerância – construindo práticas de respeito e solidariedade*. São Paulo: Edusp.

ISA-Instituto socioambiental. Brazilian indiginous peoples. (n.d.). Retrieved February 8, 2010, from <http://www.pib.institutosocioambiental.org>.



# AUTORES DE LOS DOCUMENTOS



**Astudillo Loor, Lucía Judith**

ECUADOR

**Documento:**

***EL SEPTENARIO CUENCANO***

Maestría en Estudios de la Cultura, mención en Patrimonio Cultural, Universidad del Azuay, Cuenca, 2010  
Doctora en Ciencias de la Educación, especialización en Historia y Geografía, Universidad del Azuay, Cuenca, 2006. Licenciada en Ciencias de la Educación, especialización en Historia, Pontificia Universidad Católica del Ecuador PUCE, sede Cuenca, 1986. Profesora de Dibujo y Pintura, Academia de Bellas Artes, Universidad de Cuenca, 1977. Diploma de Constancia, Curso de Periodismo (1 año) Buffalo, N.Y, 1971.

**Cursos de Especialidad en Museos:**

- Formación especial en Estudios de Museos, OEA, CIDAP, Smithsonian Institution, George Washington University, USA, 1980.
- Programa Artistas en Residencia. Museos y Exposiciones. Compañeros de las Américas, CIDAP, Universidad de Idaho. Organizadora y Curadora de la Exposición Ecuadorian Fibers, Moscow, Idaho, 1981
- Curso Museos y Educación , British Commonwealth Institute, British Council in Quito, London, 1982

**Cargos Actuales:**

- Presidenta del Comité Ecuatoriano del Consejo Internacional de Museos, ICOM-Ecuador
- Directora Museo de los Metales
- Presidenta Centro de Desarrollo Social La Aurora

Contacto: <mailto:luas@etapaonline.net.ec>



**Azevedo Hamoy, Idanise Sant'Ana**

BRASIL

**Documento:** *RETÁBULO DO ALTAR MOR DA IGREJA DE SANT'ANA: Memória de Belém do século XVIII*

Master en Artes de la Universidad Federal do Pará, con Pos-grado en Semiótica y Artes Visuales de la Universidad Federal do Pará (2005). Se graduó en Arquitectura por la Universidad Federal do Pará (1988), licenciada en Educación Artística con énfasis en Artes Plásticas (2007). Actualmente es profesora asistente en la Facultad de Artes Visuales de Arte del Instituto de Ciencias de Artes de la Universidad Federal do Pará de las signaturas de Historia del Arte, Arte Brasileño, Arte Educación, Educación en museos, Educación Patrimonial. Experta en arte y educación, con énfasis en Historia y Crítica de las Artes, la educación Museos, en desarrollo de proyectos culturales. Tiene investigación en los siguientes temas: Historia del Arte, Arte Brasileño, la educación en museos, educación sobre el patrimonio, la preservación y conservación preventiva.

Contacto: [idahamoy@gmail.com](mailto:idahamoy@gmail.com)



**Barthez, María de**

PORTUGAL

**Documento:**

***ASCENSÃO, DECLÍNIO E REINVENÇÃO DE UM MUSEU: MUSEU DE ARTE POPULAR (1935-2010)***

Doutoranda em História de Arte (Variante de Museologia e Património Artístico), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

2003 - Investigação na Exposição "Arte pastoril: Espaços de Solidão", Museu Arte Popular;  
2004 - Subcomissária e assessora de investigação na Exposição "200 Anos da Mala-posta em Portugal", Fundação Portuguesa das Comunicações; 2005 - Responsável pela coordenação e conteúdos do projecto "Saber Mais", Museu das Comunicações – Fundação Portuguesa das Comunicações; 2006 - Implementação do projecto no Museu das Comunicações; 2007 - "António Ferro e A modernidade na Comunicação", Círculo Eça de Queiroz; 2008 - Tese de mestrado subordinada ao tema (Museu de Arte Popular -

Antecedentes e consolidação 1935-1948); - Responsável e coordenadora do núcleo/espólio António Ferro, pertencente à Fundação António Quadros; 2009 - Comunicação XXXII Symposium on Portuguese Traditions. Europe, America, Africa, Ásia. Celebração Global. (University of California, Los Angeles) subordinada ao tema "O culminar da 'Política do Espírito' de António Ferro: Museu de Arte Popular" – Comunicação VI Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-Americano (Universidade de Coimbra) com o tema "Construção cultural de vanguarda nas relações luso-americanas: o acordo de 1941 enquanto vector da criação do Mundo Atlântico Novo Mundo de António Ferro 2010 - Colaboradora do MAP.

Contacto: [mariabarthez@gmail.com](mailto:mariabarthez@gmail.com)



**Bartolomé, Olga Susana**

ARGENTINA

**Documento: *PENSAR EL PATRIMONIO Y LAS IDENTIDADES ENTRE PALABRAS, HISTORIAS Y OFICIOS***

Especialista en asesoramiento y gestión pedagógica.  
Lic. Ciencias de la Educación.  
Profesora en educación pre-escolar

**Cursos de postgrado:**

"Análisis didáctico de la práctica docente." U.N.C.

"Análisis y diagnóstico institucional" U.N.C.

Estudios en curso: Tesis de la maestría en pedagogía. U.N.C.

**Publicaciones:**

- "El conteo en un problema de distribución" en "La enseñanza de las Matemáticas en el Nivel Inicial y Primer Ciclo de la E.G.B. ed. Paidós 2003
- "Los niños, la guerra y la paz" Novedades educativas 1999
- "Carta de los Alumnos" en la Voz del Interior 1999

**Antecedentes laborales**

- Asesora Pedagógica Museos de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia desde 2007
- Tutora pedagógica programa antropología y comunidades del museo de antropología U.N.C (2007)
- Prof. Adscripta a la Cátedra de "didáctica de nivel inicial y primario" Fac. Filosofía y humanidades Escuela de Ciencias de La Educación. Año 2002
- Docente tutora postítulo en Formación General . U.N.C.
- Capacitadora en propuestas de articulación de nivel inicial en el área de lengua y en el área de matemáticas.
- Docente del curso; "Los problemas en la clase de matemáticas"
- Profesora a cargo de la coordinación del proyecto Reflexión sobre la Práctica colegio San José desde 2001.
- Maestra Jardinera (distintos lugares de trabajo desde 1991 hasta 2001)

Contacto: [olgabartolome4@gmail.com](mailto:olgabartolome4@gmail.com)



**Baubier, Arlete Sandra**

BRASIL

**Documento: *O MUSEU E A DIVERSIDADE CULTURAL NA AMAZÔNIA: UM OLHAR SOBRE O BRINQUEDO INDÍGENA COMO OBJETO DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL***

Bibliotecária/documentalista da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), onde desenvolve serviços especializados de processamento técnico da informação: registro, catalogação, classificação, conservação e informatização do acervo, além de atuar no Serviço de Referência ao Usuário e na Disseminação Seletiva da Informação. Possui Especialização Lato Sensu em "Museologia" e em "Monitoramento e Inteligência Competitiva", ambas pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Possui o Ensino Médio Profissionalizante em Magistério pelo Instituto de Educação do Amazonas (IEA) e Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) de Canoas, no Rio Grande do Sul, Brasil. Ocupou cargo comissionado de gerente da Biblioteca

Estadual “Arthur Reis”, unidade informacional diretamente vinculada à Secretaria de Cultura do Estado (SEC/AM) e ao Governo do Estado do Amazonas, onde exerceu pelo período de seis anos. Tem experiência na área cultural, especialmente com implantação, gestão e organização de bibliotecas públicas, infantis, escolares, universitárias e especializadas. Atuou no desenvolvimento de atividades de conservação de acervos bibliográficos e na montagem da Exposição Permanente “Amazonas, momentos da História” e da Exposição Temporária “Seleções de Obras Raras da Biblioteca Arthur Reis”. Desenvolve serviços de assessoria e consultoria referente à implantação e organização de unidades de informação e centros de documentação em empresas do setor público e privado. Há 17 anos é docente do Ensino Fundamental, Médio, Profissionalizante e Educação de Jovens e Adultos da Secretaria de Estado de Educação do Amazonas (SEDUC/AM). Atua em projetos comunitários voltados para o desenvolvimento de ações pedagógicas e culturais no âmbito da educação formal, não formal e informal que visam à valorização do patrimônio das sociedades tradicionais da Amazônia e a criação de pontos de leituras e espaços culturais de difusão dos saberes regionais.

Contacto: [arle\\_andra@yahoo.com.br](mailto:arle_andra@yahoo.com.br)



**Berquó Carneiro Ferreira, Ana Fátima**

BRASIL

**Documento: MUSEU, INCLUSÃO SOCIAL E PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

Mestranda em Museologia e Patrimônio do PPG-PMUS (UNIRIO/MAST), possui graduação em Letras - Português/Literaturas - pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996) além de ser bacharel em Direito pela Universidade Santa Úrsula (1990). Sempre com o foco na área Educacional, é docente no Instituto Benjamin Constant (IBC), Centro de Referência Nacional na área da Deficiência Visual desde 1993, atuou como chefe da Divisão de Atividades Culturais e de Lazer do IBC e na comissão editorial da Revista Benjamin Constant. Atualmente é consultora em audiodescrição do Programa Especial da TV Brasil.

Contacto: [afberquo@globo.com](mailto:afberquo@globo.com)



**Bittencourt César, Pedro de Alcântara**

BRASIL

**Documentos:**

- **ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE**
- **IDENTIDADE ITALIANA E MEMÓRIA DA IMIGRAÇÃO: ESTUDO DE MUSEUS DA SERRA GAÚCHA**
- **OS MUSEUS DA ROTA ROMÂNTICA, SUA LÓGICA MEMORIAL E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO IDENTITÁRIA ENTRE A CULTURA ALEMÃ E O PROCESSO MIGRATÓRIO**

Professor titular do Centro de Artes e Arquitetura e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) da Universidade de Caxias do Sul, Arquiteto e Urbanista (UNITAU), Especialista em Planejamento Turístico (Senac-SP), Mestre em turismo (Unibero) e doutor em Geografia (Universidade de São Paulo).

Contacto: [bittencourt\\_tur@yahoo.com.br](mailto:bittencourt_tur@yahoo.com.br)



**Borges, Luiz Carlos**

BRASIL

**Documentos:**

- **DESAFIOS NA FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO FRENTE À DEMANDA SOCIAL DOS MUSEUS DA REGIÃO AMAZÔNICA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – BRASIL.**
- **PAJELANÇA, MEIO AMBIENTE E COTIDIANO: INTERAÇÃO DOS PAJÉS COM A NATUREZA – CACHIEIRA DO ARARI / PA**

Possui Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1978), mestrado em Lingüística pela Universidade Estadual de Campinas (1991) e doutorado em Lingüística (Análise de Discurso) pela Universidade Estadual de Campinas (1998). Atualmente é

pesquisador associado do Museu de Astronomia e Ciências Afins/MAST-MCT e professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (MAST/UNIRIO). Desenvolve pesquisas em Etnoastronomia (principalmente sobre a astronomia guarani mbyá, mitologia cosmológica), discurso científico, análise de sistemas simbólicos, estudos sobre a Língua Geral Amazônica (na área de História da Ciência); e na área de Patrimônio (patrimônio cultural tangível e intangível).

Contacto: [borgeslc@oi.com.br](mailto:borgeslc@oi.com.br)



**Brasileiro, Alice**

BRASIL

**Documento:**

***ACESSIBILIDADE E SENSORIALIDADE NAS AMBIÊNCIAS MUSEAIS BRASILEIRAS***

Arquiteta, DSc. em Arquitetura (PROARQ/FAU/UFRJ), Professora na FAU/UFRJ e Pesquisadora do Núcleo Pró-acesso/PROARQ/FAU/UFRJ

Contacto: [alicebrasileiro@ufrj.br](mailto:alicebrasileiro@ufrj.br)



**Britto, Rosângela**

BRASIL

**Documento: *DESAFIOS NA FORMAÇÃO DO MUSEÓLOGO FRENTE À DEMANDA SOCIAL DOS MUSEUS DA REGIÃO AMAZÔNICA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – BRASIL***

Possui graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará (1988) e mestrado em Educação: Ensino Superior e Gestão Universitária pela Universidade da Amazônia (1998). cursou no período de 2007-2009 o mestrado em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MEC) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCT) vinculada a linha de pesquisa "Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento" e ao projeto "As comunidades imaginadas: cultura, identidade e patrimônio simbólico", desenvolvido no âmbito do PPG-PMUS UNIRIO/MAST. Atualmente é professor 3º grau, Assistente 4 da Universidade Federal do Pará, lotada no Instituto de Ciências da Arte (ICA), coordena o Curso de bacharelado em Museologia da UFPA/ICA/FAV, desde março de 2009. Também, atuou até 2009, como Técnico em Assuntos Culturais da Fundação Cultural do Pará (Fumbel) da Prefeitura Municipal de Belém lotada no Museu de Arte de Belém.; Atuou como diretor do Museu de Arte de Belém da Fundação Cultural do Município de Belém no período de 1996 a 1997. Assim como exerceu o cargo de direção no Museu do Estado do Pará e do Sistema Integrado de Museus e Memoriais da Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará no período de 1998 a 2006; Artista plástica.

Contacto: [rmb@ufpa.br](mailto:rmb@ufpa.br)



**Buiatti, Graciela Susana**

ARGENTINA

**Documento: *MUSEO PROVINCIAL DE CIENCIAS NATURALES DE VILLA ESCOLAR, FORMOSA. EL MUSEO COMO GENERADOR DE CAMBIOS LOCALES Y REGIONALES***

Nacida en Argentina. Paraná. Entre Ríos. 18-04-1957

Tesista de la Maestría en Desarrollo Local de la Universidad de San Martín de la ciudad de Buenos Aires.

Licenciada en Gestión Educativa expedido por la U.N. a F. de Formosa.

Profesora de Geografía y Ciencias Biológicas, título expedido por la Escuela Normal de Maestros y profesores de la ciudad de C. del Uruguay. (E. R.)

Actualmente: Directora de Patrimonio Socio-cultural de la Provincia de Formosa, a cargo del Nivel Inicial de la Provincia de Formosa.

Contacto: [gracielabuiatti@yahoo.com.ar](mailto:gracielabuiatti@yahoo.com.ar)



**Byrro Ribeiro, Marina**

BRASIL

**Documento:** *DESAFIOS DA ARQUITETURA DE MUSEUS ADAPTADA AO MEIO AMBIENTE*

Arquiteta do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro / Brasil, formada pela FAU/UFRJ em 1983 com mestrado em Conforto Ambiental pela FAU/UFRJ, cursando atualmente doutorado em Arquitetura de Museus na FAU/UFRJ. Realizou diversas restaurações e adaptações em edifícios históricos, se dedicando no momento aos museus instalados em prédios de valor cultural.

Contacto: [marinabyrro@gmail.com](mailto:marinabyrro@gmail.com)



**Caon, Daniela**

BRASIL

**Documento:**

*ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE*

Acadêmica em Arquitetura e Urbanista – Universidade de Caxias do Sul, e pesquisadora de iniciação científica (Universidade de Caxias do Sul).



**Carrera Mejía, Mynor**

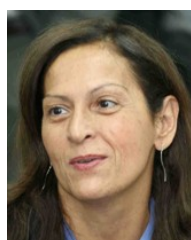
GUATEMALA

**Documento:** *PARTICIPACION SOCIAL DEL MUSEO DE HISTORIA DE JALAPA, GUATEMALA.*

*LO DIFICIL DE CAMBIAR ESTRUCTURAS: ENFRENTAMIENTOS Y CAMBIOS*

Historiador, profesor universitario y actualmente Director del Centro Universitario de Sur Oriente, CUNSORORI, Jalapa. Su vida la ha dedicado a la docencia, a la investigación y a la conservación y promoción del patrimonio nacional. En 2006 fundó el Museo de Historia de Jalapa.

Contacto: [mynorcarrera@hotmail.com](mailto:mynorcarrera@hotmail.com)



**Cohen, Regina**

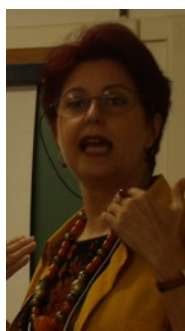
BRASIL

**Documento:**

*ACESSIBILIDADE E SENSORIALIDADE NAS AMBIÊNCIAS MUSEAIS BRASILEIRAS*

Arquiteta, DSc. Psico-sociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS/IP/UFRJ), Pesquisadora Associada no Departamento de Tecnologia da Construção, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro (DTC/FAU/UFRJ) e Coordenadora do Núcleo Pro-acesso (PROARQ/FAU/UFRJ)

Contacto: [arquitetareginacohen@gmail.com](mailto:arquitetareginacohen@gmail.com)



**Correia Lima, Diana Farjalla**

BRASIL

**Documento:**

*MUSEU, INCLUSÃO SOCIAL E PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL*

Professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); e do Curso de Graduação em Museologia (UNIRIO); Pesquisadora, representante da área da Museologia na Câmara de Pesquisa(UNIRIO); Museóloga - Museu Histórico Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Doutora em Ciência da Informação – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), Escola de Comunicação

(ECO)/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Membro eleito do Board do ICOFOM - International Committee for Museology do International Council of Museums (ICOM).

Contacto: [diana@skydome.com.br](mailto:diana@skydome.com.br)



**Costa, Heloisa Helena**  
BRASIL

**Documento: *A SOCIEDADE E OS MUSEUS SE TRANSFORMAM, BUSCANDO EQUILIBRAR A COMPLEXA RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO, TEMPO, RESPONSABILIDADE DO MUSEU E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO: O CASO DO MUSEU RODIN NA BAHIA***

Licenciada em História, Bacharel em Museologia, Mestre em Ciências Sociais e doutora em Sociologia e Cultura. Membro do Forum Unesco Universidades e Patrimônio, desde sua fundação em 1996.

Membro do ICOM desde 1974 e dos comitês ICOFOM, ICOFOM LAM e ICTOP.

Professora do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia desde 1989.

Professora das Pós Graduações em História (mestrado e doutorado) da Universidade Federal da Bahia; do Mestrado e Doutorado em Museologia da UNIRIO, os primeiros cursos dessa natureza no Brasil; do mestrado em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria; Ministra cursos em universidades estrangeiras e atualmente é a Responsável Científica da Coleção de Auguste Rodin que foi emprestada a Bahia por três anos, devendo voltar para a França em outubro de 2012. Gosta de poesia, cinema e de pessoas.

Apaixonada por patrimônio cultural, sempre procura demonstrar que ele é uma ferramenta básica para a inclusão social.

Tese de Doutorado: Museus de história de cidades e sua íntima relação com o desenvolvimento social: estudo comparado de museus de Quebec e museus da Bahia.

Contacto: [helocosta@uol.com.br](mailto:helocosta@uol.com.br)



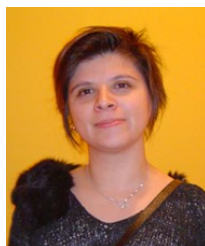
**Crippa, Giulia**  
BRASIL

**Documento: *NOVAS PROPOSTAS E DESAFIOS DAS MEDIAÇÕES CULTURAIS EM MUSEUS VIRTUAIS***

Professora Doutora do Departamento de Física e Matemática da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

Também professora na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), no Programa de Ciência da Informação, Área de concentração Cultura e Informação e Linha de Pesquisa Mediação e Ação Cultural.

Orientadora do projeto "Webmuseus de arte no Brasil: transformações e adaptações da mediação cultural".



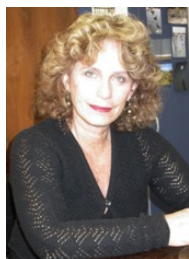
**Cuty, Jeniffer**  
BRASIL

**Documento: *MUSEUS UNIVERSITÁRIOS EM REDE: DO ETHOS DE SABERES AO HABITUS DE COMPARTILHAR CONHECIMENTO COM A SOCIEDADE***

Jeniffer Cuty é professora nas áreas de Preservação de Bens Culturais e Comunicação Museológica, no Departamento de Ciência da Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vice-coordenadora do Curso de Graduação em Museologia/UFRGS. Arquiteta e Urbanista, mestre e doutoranda em Planejamento Urbano pela UFRGS.

Contacto: [expomuseu@gmail.com](mailto:expomuseu@gmail.com)





**Dalla Zen, Ana María**

BRASIL

Documentos:

- *MUSEO DE RUA, INCLUSÃO E HARMONIA SOCIAL: REFLEXÕES EM TORNO DE UMA METODOLOGIA PARA MUSEUS COMUNITÁRIOS.*
- *CAMINHOS DOS MUSEUS: PESQUISA E DIVULGAÇÃO DO CONHECIMENTO MUSEAL NO RIO GRANDE DO SUL*

Doutora em Comunicação, professora do curso de Museologia, Departamento de Ciências da Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Contacto: [00000335@ufrgs.br](mailto:00000335@ufrgs.br)



**Damasceno de Oliveira, Karla Cristina**

BRASIL

Documento:

- *PAJELANÇA, MEIO AMBIENTE E COTIDIANO: INTERAÇÃO ENTRE PAJÉS E NATUREZA EM CACHOEIRA DO ARARI/PA*

Bacharel em Turismo (2006). Especialista em Docência e Metodologia de Pesquisa em Turismo (2007). Pesquisadora do Inventário Nacional de Referências Culturais da Ilha do Marajó/INRC Marajó IPHAN (2004-2006); da Festividade de São Sebastião de Cachoeira do Arari Ilha do Marajó IPHAN (2007); e do INRC Marajó Microrregião de Portel (2009). Mestranda do curso de Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO



**Dhein, Cintia Elisa**

BRASIL

Documento:

- *OS MUSEUS DA ROTA ROMÂNTICA, SUA LÓGICA MEMORIAL E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO IDENTITÁRIA ENTRE A CULTURA ALEMÃ E O PROCESSO MIGRATÓRIO*

Bacharel de turismo (Feevale), mestranda em Turismo – Universidade de Caxias do Sul e diretora de turismo de Ivoti (RS).



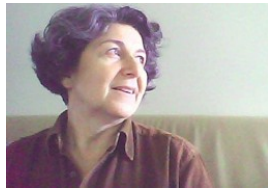
**dos Santos Alves José Augusto**

PORTUGAL

Documento: *O MUSEU COMO ESFERA DE COMUNICAÇÃO*

Doutor e Agregado em História e Teoria das Ideias (História das Ideias Políticas), pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigador do Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, onde coordena o projecto de investigação sobre o Periodismo do século XIX. Como professor agregado lecciona História dos Media e História da Cultura Portuguesa. É membro da Association International des Sociologues de Langue Française (AISLF), membro da Asociación de Historiadores de la Comunicación (AHC – España); membro do Foro Iberoamericano sobre Estrategias de Comunicación (FISEC). É autor de Ideologia e Política na Imprensa do Exílio: O Portuguez – Londres, 1814-1826 (1992); A opinião pública em Macau: a imprensa macaense na terceira e quarta décadas do século XIX (2000); A opinião pública em Portugal (1780-1820) (2000); Comunicação e História das Ideias: A Génese do "Editorial Político" (2004); O Poder da Comunicação (2005); Nas origens do periodismo moderno: Cartas a Orestes de João Bernardo da Rocha Loureiro (2009).

Contacto: [jsalves@fcsh.unl.pt](mailto:jsalves@fcsh.unl.pt)



**Duarte, Alice**  
PORTUGAL

**Documento:** *O "PATRIMÓNIO" ENQUANTO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO, O CASO DE DOIS MUNICÍPIOS PORTUGUESES*

Licenciada, mestre e doutora em Antropologia Social e Cultural, especialidade Antropologia das Sociedades Complexas. Principais áreas de investigação: Antropologia do Consumo, Museologia e Problemáticas do Património. Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto desde 1990, onde lecciona nas áreas da Museologia, Etnografia e Metodologias de Investigação, Sociedades Contemporâneas e Património.

- 2011 - O Consumo para os Outros: Os Presentes como Linguagem de Sociabilidade. Porto: U. Porto Editorial.
- 2011 - "«Heritage» while development tool. The case of two Portuguese city councils". In Proceedings of the 2nd International Conference on Intangible Heritage. S. Lira, R. Amoêda & C. Pinheiro (eds.), Sharing Cultures 2011. Barcelos: Green Lines Institute, 385-393.
- 2010 - "A Antropologia e o Estudo do Consumo: Revisão Crítica das suas Relações e Possibilidades". Etnográfica, 14 (2): 363-393.
- 2010 - "The Contemporary Way to Protecting Heritage, or The Only Way for Heritage to Serve the Development of Communities". 2nd International Conference on Heritage and Sustainable Development. R. Amoêda, S. Lira & C. Pinheiro (eds.), Sharing Cultures 2010. Barcelos: Green Lines Institute, 855-864.
- 2009 - Experiências de Consumo. Estudos de caso no interior da Classe Média. Porto: U. Porto Editorial
- 1998 - "O museu como lugar de representação do Outro". Antropológicas, nº 2: 121-140.
- 1997 - Coleções e Antropologia: Uma Relação Variável Segundo as Estratégias de Objectivação do Saber. Braga: Universidade do Minho.

Contacto: [alice\\_duarte@hotmail.com](mailto:alice_duarte@hotmail.com)



**Duarte Cândido, Manuelina Maria**  
BRASIL

**Documento:**

***PROCESSOS DE INCLUSÃO MUSEAIS: EM BUSCA DE UMA TEORIZAÇÃO SOBRE AS AÇÕES INCLUSIVAS NOS MUSEUS E SUAS PERSPECTIVAS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL***

Professora de Museologia da na Universidade Federal de Goiás (UFG). Bacharel em História pela Universidade Estadual do Ceará (1997), especialista em Museologia pela Universidade de São Paulo (2000) e mestre em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2004). Atualmente é aluna do Doutorado em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Lisboa - Portugal), onde desenvolve pesquisa sobre metodologias para a realização de diagnósticos museológicos. Tem experiência nas áreas de História, Museologia e Arqueologia, tendo sempre atuado projetos e instituições ligados ao patrimônio cultural. Possui livros e artigos publicados nas áreas mencionadas, atua como docente e como consultora. É membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), da Associação Nacional de História (ANPUH), da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB), da Rede de Educadores em Museus (REM) e do Instituto Praeservare - Preservação do Patrimônio Cultural. Dirigiu o Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE).

Contacto: [manuelin@uol.com.br](mailto:manuelin@uol.com.br)



**Duarte, Cristiane Rose**

BRASIL

Documento:

**ACESSIBILIDADE E SENSORIALIDADE NAS AMBIÊNCIAS MUSEAIS BRASILEIRAS**

Arquiteta, DSc. Territorial Planning (Sorbonne - Université de Paris-I), Professora Titular na FAU/UFRJ e Coordenadora do Núcleo Processo/PROARQ/FAU/UFRJ

Contacto: [crduarte@ufrj.br](mailto:crduarte@ufrj.br)



**Ferreira, Inês**

PORTUGAL

Documento:

**IMPACTOS SOCIAIS: QUE VISÕES E QUE VALORES? APRESENTAÇÃO DE PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO**

**Educação e Formação**

1998 - Master in Museum and Gallery Management; City University, Londres; Distinção na tese.

1992 - Curso de Artes Plásticas – Pintura; Escola Superior de Belas Artes do Porto (actual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto); entre 1987 e 92. Média final de 15 valores.

**Experiência Profissional**

2007 – 2011 - Câmara Municipal do Porto - Assessora de Vereação

2008/ 2009 - Escola Superior de Educação Paula Frassinetti - Docente

Jan 2006 – Fev 2007 - Câmara Municipal do Porto - Técnico Superior de Serviço Educativo

Jun 2005 – Jul 2007 - Associação Porto Digital - Coordenadora da Área Cultural do Projecto “Porto Digital”

Jan 2002 a Out 2004 - Empregador Câmara Municipal do Porto - Técnico Superior de Serviço Educativo

Jan – Fev 2004 - Empregador Universidade Católica do Porto – Escola das Artes - Docente

2001 a 2005 - Empregador Câmara do Comércio Italiano, Porto ( 2004/ 2005); Instituto de Gestão e Administração Pública (IGAP), Porto (2002); Sete Pés, Projectos Artístico-Culturais, Porto (2001) ; Associação Empresarial Portuguesa, Matosinhos (2001) - Função ou Cargo: Formadora

Fev 2000 a Dez. 2001 - Porto 2001, S.A. - Responsável pelo projecto “À Descoberta dos Museus do Porto”

Jul 2000 a Dez 2001 - Sociedade de Transportes Colectivos do Porto, SA, Museu do Carro Eléctrico

Jun a Out 2001 - Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto – Colaboração, regime de contratação de serviço

Abril a Nov 2001 - Bienal da Prata, Lamego - Colaboração em regime de contratação de serviço

Dez 1993 a Out 1996 - Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, Colaboradora do serviço educativo do museu.

Contacto: [inesferreira@cm-porto.pt](mailto:inesferreira@cm-porto.pt)



**Friedrichs, José Adrián**

ARGENTINA

Documento:

**MUSEO PROVINCIAL DE CIENCIAS NATURALES DE VILLA ESCOLAR, FORMOSA. EL MUSEO COMO GENERADOR DE CAMBIOS LOCALES Y REGIONALES**

Nacido en Argentina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 13-07-1967. Profesor de Educación Física del Nivel PRE – PRIMARIO Y PRIMARIO (Inst. Superior de Formación Docente en Educación Física, Formosa – Argentina). 1992.

Director Técnico Nacional de Fútbol (Escuela de Directores Técnicos Autorizada N° 5 Formosa, Capital). 2002.

Acciones vinculadas al esparcimiento y recreación pública de grupos de niños y adultos.

Auxiliar técnico del Museo Provincial de Ciencias Naturales de la Provincia de Formosa, dependiente de la Dirección de Patrimonio Socio – Cultural. Formosa. Argentina.



**Friedrichs, Juan Alberto**

ARGENTINA

**Documento:** *MUSEO PROVINCIAL DE CIENCIAS NATURALES DE VILLA ESCOLAR, FORMOSA. EL MUSEO COMO GENERADOR DE CAMBIOS LOCALES Y REGIONALES*

Doctorando en el Doctorado en Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (U.N.C.). Córdoba.

Argentina. En curso desde 2011.

Licenciado en Artes Visuales con Orientación en Artes del Fuego. Expedido por el Instituto Universitario Nacional de Artes (I.U.N.A.). Buenos Aires. Argentina. 2009.

Profesor Nacional Superior de Cerámica Artística. Expedido por el Instituto Nacional del Profesorado de Arte de Formosa. (I.N.P.A.F.). Formosa. Argentina. 1993.

Responsable del Museo Provincial de Ciencias Naturales de la Provincia de Formosa, dependiente de la Dirección de Patrimonio Socio – Cultural. Formosa. Argentina.

Integrante de la Misión Argentina en Luxor, Egipto. Instituto de Investigaciones de Arte y Cultura del Oriente Antiguo, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

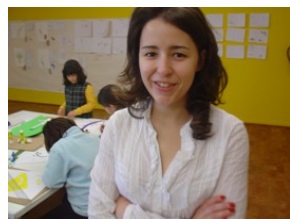
Miembro participante como artista, en las 3ª, 4ª y 7ª campañas (enero-marzo/2001, enero-marzo/2002 y enero-marzo/2005).

Miembro Investigador del I.A.C.O.A. (Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de Oriente Antiguo) Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina. Proyecto en desarrollo: “Estudio comparado del programa decorativo de la tumba de Neferhotep (TT49) y de tumbas de época de Amenofis III, Amenofis IV/ Akhenaton, Tutankhamon y Ay”.

Miembro del I. E. A. E. (Instituto de Estudios del Antiguo Egipto). España. Integrante de la Misión Arqueológica Española en Asasif, Luxor. Egipto. Proyecto “Visir Amen Hotep, Huy TA 28”. 2º Campaña (noviembre/diciembre 2010).

Miembro del I.C.O.M. – C.I.P.E.G. (Consejo Internacional de Museos – Egiptología).

Contacto: [juanfriedrichs@yahoo.com.ar](mailto:juanfriedrichs@yahoo.com.ar)



**Ganga, Rafaela**

PORTUGAL

**Documento:**

*INSTITUIÇÕES CULTURAIS EUROPEIAS COMO GLOCALISMOS – OS CASOS DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES E DO CONTEMPORARY ART CENTRE*

Rafaela Ganga é estudante do Doutorado em Sociologia - Desigualdade, Cultura e Território – na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Tem trabalhado como formadora em cursos de pré e pós -graduação na área da educação e como consultora na área do desenvolvimento curricular e avaliação.

Nos últimos cinco anos, integrou vários projectos de investigação em torno das políticas culturais e educativas e das práticas pedagógicas em contextos educativos não-formais e informais.

Seus interesses de investigação incluem a sociologia da cultura, sociologia da educação e a etnografia. Questões em torno da globalização cultural, políticas públicas, revitalização urbana, educação em museus e construção europeia, também, integram a sua agenda.

Contacto: [rafaela.ganga@gmail.com](mailto:rafaela.ganga@gmail.com)



**García Fernández, Isabel Mª**

ESPAÑA

Documento: *¿LA NUEVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?*

Es profesora de museología y museografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), y docente en programas de posgrado de museología y gestión cultural en otras universidades. Ha sido directora del Magíster en museografía y exposiciones y del Máster oficial en Conservación de Bienes Culturales: Conservación, Restauración y Exposición ofrecidos por la UCM.

En 1999 publicó el libro *la conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte* en la editorial KR y es coautora del libro *Diseño de Exposiciones* publicado en Alianza Forma en 2010. Ha escrito variados artículos sobre museología, exposiciones y conservación preventiva.

Trabaja profesionalmente en proyectos museológicos y museográficos, y ha diseñado y organizado numerosas exposiciones.

Es miembro de la Asociación Americana de Museos (AAM), del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y de la Asociación de Diseñadores de Madrid (dimad)

En la actualidad trabaja en varios proyectos de investigación que versan, por un lado, sobre la conservación y puesta en valor de colecciones y museos universitarios; y por otro, sobre la crítica institucional y el arte contemporáneo.

Contacto: [museoig@art.ucm.es](mailto:museoig@art.ucm.es)



**Gibertoni Carneiro, Carla**

BRASIL

Documento: *BELEZA E SABER: EXPOSIÇÃO E RECEPÇÃO*

Graduada em História pela Fac. de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP (1994). Doutora em Arqueologia, pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (2009), com pesquisa relacionada ao desenvolvimento de ações educacionais vinculadas à pesquisas arqueológicas na região amazônica. Desde 1998 atua como educadora no MAE-USP, onde coordena ações educacionais por meio de diversas estratégias para distintos públicos. Tem especial interesse pelas áreas de Educação em Museus, Educação Patrimonial e Arqueologia Pública.

Contacto: [cgiber@usp.br](mailto:cgiber@usp.br)



**Gilabert González, Luz María**

ESPAÑA

Documento:

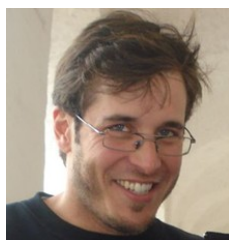
*EL PATRIMONIO Y LOS MUSEOS: UNA RELACIÓN PARA EL DESARROLLO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO DE LAS CIUDADES*

Licenciada en Historia del Arte (2006). Becaria F.P.I. del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia (España). Estancias de investigación en la Università degli Studi di Roma La Sapienza (2007), en la Université Paris I Sorbonne (2008) y en la Universidade do Porto (2009-2010).

**Publicaciones:**

- “Los periplos de Ramón Gaya y su regreso (museístico) a Murcia”, en J.P. Lorente, S. Sánchez Giménez y M. Cabañas Bravo (eds.): *Vae victis!. Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, 2009, pp. 89-100.
- “La Central Montemartini: nueva sede de los Museos Capitolinos”, *RdM. Revista de Museología*, núm. 44, 2009, pp. 71-82.
- “Arqueología y mar: el Museo Nacional de Arqueología Subacuática de Cartagena (Murcia)”, *RdM. Revista de Museología*, núm. 45, 2009, pp. 84-94.
- “Los modelos de gestión: el panorama actual de los museos”, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Porto, Universidade do Porto, 2010, pp. 336-347.

Contacto: [museoig@art.ucm.es](mailto:museoig@art.ucm.es)



**Giosa, Mariano Martín**

ARGENTINA

Documento:

***PENSAR EL PATRIMONIO Y LAS IDENTIDADES ENTRE PALABRAS, HISTORIAS Y OFICIOS***

Profesor en Historia, actualmente cursando cursos de Posgrado: “La Historia Reciente como desafío a la Enseñanza y a la Investigación”. CayCit/Conicet  
“La Construcción de la Ciudadanía Política en la Escuela: Herramientas Conceptuales y Metodológicas”. CayCit/Conicet

**Publicaciones realizadas**

- Esas Malditas Vinchucas, en Diario Nuevo Sumario, Periódico Regional de Interés General, 12 de Octubre 2007.
- Bajo un Manto de Neblina, en Diario Nuevo Sumario, Periódico Regional de Interés General, Abril 2008.

**Experiencia laboral**

Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers: Área servicios educativos “El Almacén de las Ideas”.

Profesor en Historia en Escuela IPEM N° 97 Independencia

Profesor en Historia en Escuela IPEM N° 118 Juana Azurduy

Contacto: [marianomartin77@hotmail.com](mailto:marianomartin77@hotmail.com)



**Gomes da Cruz Júnior, Eurípedes**

BRASIL

Documento:

***MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: AÇÕES, DESAFIOS E POTENCIALIDADES PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL***

Eurípedes Gomes da Cruz Júnior é bacharel em Composição Musical pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com mestrado em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/Museu de Astronomia. Atualmente está no cargo de vice-diretor do Museu de Imagens do Inconsciente, onde trabalha desde 1979. Organizou exposições no Brasil e no exterior, realizou documentários científicos, publicações e ministra regularmente cursos sobre o trabalho do MII nas principais universidades do Brasil. É também membro do Centro de Cultura e Estudos em Museologia e Patrimônio e também Conselheiro Municipal da Cidade do Rio de Janeiro para a área de Memória e Patrimônio.

En la foto, junto a la Profa. Dra. Lena Vânia Ribeiro Pinheiro

Contacto: [euripedes@mii.org.br](mailto:euripedes@mii.org.br)



**Gonçalves de Souza, Bianca**

BRASIL

Documento:

***REPRESENTAÇÃO E BIOGRAFIA DE OBJETOS VOTIVOS***

Bacharel em Ciências Sociais (PUC/SP) terminou o mestrado na mesma área (Antropologia) pela PUC/SP em 2004, trabalhou na dissertação com estudos sobre memória e identidade entre famílias de descendentes de italianos no Brasil. Em 2002, início da docência universitária, passando por instituições como a Universidade Metodista de São Paulo (São Bernardo do Campo/SP) e a Universidade Estadual de Londrina/PR, lecionando disciplinas como Sociologia, Antropologia e Metodologia de Pesquisa, principalmente nas áreas de Turismo e Administração.

Em 2009, conclusão do doutorado em História Social (PUC/SP), cuja tese analisa imprensa e narrativas, bem como a cultura material, propondo a interpretação da construção histórica

do processo de canonização de frei Galvão, primeiro santo brasileiro canonizado pelo Vaticano em 2007.

Início em 2008 do doutorado em Ciência da Informação, na Universidade Estadual Paulista/Marília/SP, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, sob orientação do Dr. Eduardo Ismael Murguía. A pesquisa versa sobre a coleção de objetos votivos mantidos no Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida/SP, o qual mantém um museu e uma sala dedicada para tais objetos.

Em 2010, realizou entre março e setembro o estágio de doutorando fora do país na Universidade de Leicester/Inglaterra, Departamento de Estudos Museológicos, onde foi supervisionada pela Dra. Sandra Dudley.

En la foto, junto a Eduardo Ismael Murguía Marañón

Contacto: [biancagsouza@yahoo.com.br](mailto:biancagsouza@yahoo.com.br)



**Gonçalves, Michele de Lima**

BRASIL

Documento:

**O ESPAÇO COPPE MIGUEL DE SIMONI NA DISCUSSÃO ENTRE MUSEUS E CENTROS DE CIÊNCIA**

Graduada em História pela UFRJ e Mestranda do Programa de Pós-graduação de Museologia e Patrimônio da UNI-RIO

Contacto: [chele1981@yahoo.com.br](mailto:chele1981@yahoo.com.br)



**Hernandez Hernandez, Francisca**

ESPAÑA

Documento: **MUSEOS, MULTICULTURALIDAD E INCLUSIÓN SOCIAL**

Profesora de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Comité Internacional de Museología (ICOFOM). Actualmente imparte las asignaturas de Museología y Gestión de Patrimonio Cultural. Ha desarrollado su labor científica en el campo de la Arqueología Prehistórica y de la Museología. Entre sus publicaciones destacan Manual de Museología (1994), El museo como espacio de comunicación (1998), El patrimonio cultural: la memoria recuperada (2002), Planteamientos teóricos de la museología (2006) y Los museos arqueológicos y su museografía (2010). Igualmente ha publicado diversos artículos relacionados con el tema de la Museología y del Patrimonio.

Contacto: [francisc@ghis.ucm.es](mailto:francisc@ghis.ucm.es)



**Krebsburg Marques, Patricia**

BRASIL

Documento:

**IDENTIDADE ITALIANA E MEMÓRIA DA IMIGRAÇÃO: ESTUDO DE MUSEUS DA SERRA GAÚCHA**

Patricia Krebsburg Marques, Bacharel em Turismo (Universidade Estácio de Sá) e mestranda em Turismo (Universidade de Caxias do Sul).



**Marcon, Raquel**

BRASIL

Documento: **ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE**

Acadêmica em arquitetura e urbanismo – Universidade de Caxias do Sul e pesquisadora de iniciação científica (Universidade de Caxias do Sul).



**Martins, Luciana Conrado**

BRASIL

*Documento:*

**PROCESSOS DE INCLUSÃO MUSEAIS: EM BUSCA DE UMA TEORIZAÇÃO SOBRE AS AÇÕES INCLUSIVAS NOS MUSEUS E SUAS PERSPECTIVAS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL**

Université du Québec à Montréal/Universidade de São Paulo – Canadá/Brasil

Pesquisadora da área de educação em museus, atualmente desenvolve um estágio de estudos junto ao Grupo de Pesquisa sobre a Educação e os Museus (*Groupe de recherche sur l'éducation et les musées*) da Universidade do Québec em Montréal (*Université du Québec à Montréal/Canada*) como parte de seu doutorado, desenvolvido na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. É bacharel e licenciada em História pela Universidade de São Paulo, Máster em Museologia pela Universidad de Valladolid (Espanha) e Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da USP.

Na área museológica e de educação suas principais experiências abarcam a direção do Museu de São Carlos (São Carlos/SP), onde desenvolveu e implantou programas expositivos, de educação e avaliação, e a coordenação pedagógica do projeto “São Carlos de Todos Nós” (Fundação Pró-Memória de São Carlos e Prefeitura Municipal de São Carlos), voltado à difusão do patrimônio cultural, histórico e natural da cidade junto aos professores da rede municipal de ensino. É autora de materiais didáticos de educação não-formal. Atualmente desenvolve pesquisas acerca da especificidade da educação em espaços não formais de educação.

Contacto: [lucianaconrado@usp.br](mailto:lucianaconrado@usp.br)



**Martins, Maria do Rosário**

PORTUGAL

*Documento:* **LINZUNGU – TRATADO DE DEVERES E DIREITOS**

Técnica Superior - Museu da Ciência. Universidade de Coimbra

**Formação académica**

- 1996-1998. Curso Pós-graduação em Museologia. F. L.U.P.

- 1983-1984. Pós-graduação em Religiões em África: Passado e Presente. Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa e International African Institute of London. U. C. L.

- 1978. Licenciatura em Ciências Antropológicas e Etnológicas. I.S.C.S.P.

**Área científica**

Etnografia Africana; Brasileira

**Participação em Unidades de Investigação**

Centro de Investigação em Antropologia e Saúde

<http://www.uc.pt/en/cia>

**Publicações**

- Martins, M. R; Miranda, M. A. 2010. Objetos de Mujeres: Vidas en diálogo. In: África. Objetos y Sujetos, Madrid:85-93
- Martins, M. R.; Miranda, M. A. 2010. Fille tu es, mère tu serás. In: Angola Figures de Pouvoir. F. Dapper, Paris:247-257
- Martins, M. R; et al. 2008. Porque antes de se saber o uso e préstimo das coisas é necessário conhecê-las. In: Gabinete Transnatural de Domingos Vandelli. Porto, Artez: 67-79.
- Martins, M. R; Areia, M. L; Miranda, M.A. 2004. Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira. Colecção Etnográfica. Vol. II. Lisboa, Kapa Editorial.
- Martins, M. R; Sousa, S. M. 2003/4. Cabeça Munduruku da colecção da Universidade de Coimbra: análise do objecto e seus desafios. In: Antropologia Portuguesa, Vol. 20/21: 155-181.

Contacto: [martinsr@antrop.uc.pt](mailto:martinsr@antrop.uc.pt)

**Matheus Loureiro, José Mauro**

*Documento:* **ESPAÇOS NA ARQUITECTURA: A MUSEOGRAFIA DO MUSEU JUDAÍCO (BERLIM) E DO “RUSSIAN JEWISH MUSEUM OF TOLERANCE” (MOSCOU)**





**Mendoza, María Laura**

ARGENTINA

Documento:

*MUSEO Y OCIO Nuevos paradigmas para el museo del siglo XXI*

Licenciada en Museología y Magister en Gestión y Planificación Cultural por la UMSA (2000 y 2002), Especialización en Arte Contemporáneo por el Centro de Estudios Contemporáneos (2004). Actualmente está finalizando la tesis doctoral "Convivencia de políticas de desarrollo económico y socio-cultural en los museos de arte contemporáneo" para la Universidad de Deusto, Bilbao. Durante 2006 y 2008 fue becaria del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio y la Cátedra UNESCO respectivamente.

Se desempeña como coordinadora del Departamento de Públicos del Centro Cultural Borges, desarrollando proyectos de comunicación institucional y construcción de audiencias. Durante 2008 trabajó para el Museo de Bellas Artes Bilbao.

Desde 1999 hasta 2006 fue coordinadora del Departamento de Artes Visuales, del Centro Cultural Borges comprometida en la producción de exposiciones tales como: Robert Capa, (2006); Marc Chagall, (2005-2006),; Andy Warhol (2005); Henri Cartier Bresson (2005); Yan Arthus Bertrand (2004); Alberto Heredia (2004); Robert Doisneau (2004); Rómulo Maccio (2002), Raul Lozza (2002); Los Monstruos de Antonio Berni (2001-2002) y Berni para niños (2001 y 2004); Antoni Tapies (2000).

Durante 2003 y 2006 fue profesora adjunta en la UMSA para la materia Turismo Cultural.

Ha publicados varias comunicaciones en congresos. Para el Foro Internacional OcioGune 2010 y 2011 publicó "Museos y Ocio:" y "Museos: Patrimonio + territorio + comunidad". En 2010 para el Centro Cultural de España "¿Tienen sentido las publicaciones de museo?".

En 2010 participó del Taller de Gestión Creativa y Museos a cargo de L. Bedford, E. Heumann Gurian y A Castilla. Consecutivamente participa del grupo de pensamiento y reflexión museológica Creativos TyPA.

Contacto: [maria.laura.mendoza@hotmail.com](mailto:maria.laura.mendoza@hotmail.com)



**Menezes de Carvalho, Luciana**

BRASIL

Documento: *CONSTRUINDO O "DISCURSO" DO PATRIMÔNIO: DAS ORGANIZAÇÕES INTERNACIONAIS E INSTITUTOS NACIONAIS A UMA RELAÇÃO PROFUNDA ENTRE O HOMEM E O PATRIMÔNIO – O CASO DO MAROLO, EM PARAGUAÇU, MINAS GERAIS*

Master en Museología y Patrimonio, del Programa de Postgrado en Museología y Patrimonio – UNIRIO/MAST. Título: Hacia la Museología latinoamericana: el rol del ICOFOM LAM en el fortalecimiento de la Museología como campo disciplinario. De 2006 a 2008. Orientadora: Dr. Tereza Cristina M. Scheiner. Licenciada en Museología, Escuela de Museología, UNIRIO. Título (monografía): De la Teoría a una buena práctica: estudios sobre el Comité Internacional de Museología y su importancia para el desarrollo de la Museología como campo disciplinario. De 2002 a 2006. Orientadora: Dr. Tereza Cristina Molleta Scheiner.

**Actuación Profesional**

Funcionaria pública federal (Matricula SIAPE 16511938), en el cargo de Museóloga, en régimen de carga horaria de 40 horas semanales, desde septiembre de 2008. El trabajo consiste en la implantación del "Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas – Unifal-MG". Contratada por el "Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast", durante el periodo de junio a agosto de 2008, como responsable por la atención a las escuelas y al público en general. Como miembro del ICOM, actué en la organización del Workshop Museología como campo disciplinario, en Rio de Janeiro, entre los días 03 a 09 de marzo de 2008. Becario de "Iniciação Científica" en el proyecto de pesquisa "Patrimonio, Museología y Sociedades en Transformación: la experiencia latinoamericana", perteneciente a la Cátedra UNESCO Museología y Patrimonio Mundial, durante los años de 2004 a 2006.

Contacto: [estudante.lu@gmail.com](mailto:estudante.lu@gmail.com)



**Miranda, Maria Arminda**

PORTUGAL

Documento: *LINZUNGU – TRATADO DE DEVERES E DIREITOS*

**Formação académica**

1975 Licenciatura em História/ Arqueologia

Área de actividade científica

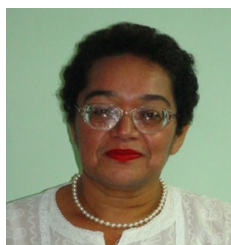
Pedagogia; Etnografia (África, Brasil)

Participação em Unidades de Investigação  
Centro de Investigação em Antropologia e Saúde  
<http://www.uc.pt/en/cia>

**Publicações**

- Martins, M. R; Miranda, M. A. 2010. Objetos de mujeres: Vidas en diálogo. In: África. Objetos y Sujetos, Madrid: 85-93
- Miranda, M. A; Martins, M. R. 2010. Fille tu es, mère tu serás ... In: Angola figures de pouvoir. Fundação Dapper, Paris: 247-257
- Miranda, M. A; Rocha, M. A.; Martins, M. R. 2009. Catálogo. Património Científico. In:
- Costa, J. F; Coelho, M. H. (Coord. Científica). A Universidade de Coimbra. O Tangível e o Intangível. Imprensa da Universidade de Coimbra: 326-330
- Martins, M. R; Miranda, M. A., Areia, M. L. 2008. Porque antes de se saber o uso e préstimo das coisas é necessário conhecê-las. In: Gabinete Transnatural de Domingos Vandelli. Porto, Multitema: 67-79
- Martins, M. R; Miranda, M.A. 2005. Babá, Babu: Histórias de um Berço. Coimbra, Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.
- Areia, M. L; Miranda, M. A.; Martins, M. R. 2004. Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira. Coleção Etnográfica. Vol. II. Lisboa, Kapa Editorial.

Contacto: [miranda@antrop.uc.pt](mailto:miranda@antrop.uc.pt)



**Montero, Ana María**

VENEZUELA

Documento:

*LA RAÍZ PREHISPÁNICA DE LA CULINARIA EN LA REGIÓN CORIANA*

Venezolana. Comunicadora Social, egresada de la Universidad del Zulia, ha realizado estudios de postgrado en Gerencia Pública y Museología. Se desenvuelve en la actualidad como museóloga Coordinadora de estudios Socio – Antropológicos del Centro de Investigaciones Antropológicas, Arqueológicas y Paleontológicas de las Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, en la ciudad de Santa Ana de Coro, capital del Estado Falcón, para el museo de Ciencias y Artes “José María Crucent” de dicha dependencia. Es docente además a tiempo convencional de

la Universidad Nacional Experimental de la Fuerza Armada Nacional Bolivariana, Núcleo Falcón para el área de Turismo y Administración de Desastres en las asignaturas de Gerencia. Mercadeo y Administración de empresas. Es miembro activo del Colegio Nacional de Periodistas seccional Falcón, donde es cofundadora del Círculo de Periodismo Científico de dicha institución, Cofundadora del Centro UNESCO Coro, organización que motorizó la inclusión de Coro y su puerto La Vela en la lista de Patrimonio Mundial como bien cultural y de otras instancias de participación comunitarias en la ciudad. La línea de investigación desarrollada está estrechamente vinculada a la puesta en valor del patrimonio intangible para su musealización, especialmente la ligada al aspecto gastronómico local.

Contacto: [anamariamonteron@gmail.com](mailto:anamariamonteron@gmail.com)



**Moraes, Camila**

BRASIL

Documento:

*O PROGRAMA DE ACELERAÇÃO DO CRESCIMENTO E O MUSEU DE FAVELA: MUSEUS, POLITICAS PÚBLICAS E INCLUSÃO SOCIAL*

**Formação Acadêmica/Titulação**

Mestrado em Ciências Sociais.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio De Janeiro, Brasil

Título: Turismo e o Museu de Favela no Complexo do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo  
Especialização em Sociologia Urbana. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio De Janeiro, Brasil

Graduação incompleto(a) em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio De Janeiro, Brasil

Graduação em Turismo. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio De Janeiro, Brasil.

**Formação complementar**

Desenvolvimento e Movimentos Sociais. Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, CLACSO, Brasil

Extensão universitária em Curso Livre Marx e Engels. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio De Janeiro, Brasil

Curso de curta duração em Metodologia do Ensino Superior. Fundação Getúlio Vargas - RJ, FGV-RJ, Rio De Janeiro, Brasil

Curso de curta duração em Tutorial de Professores. Fundação Getúlio Vargas - RJ, FGV-RJ, Rio De Janeiro, Brasil

Treinamento de Interpretação Ambiental no SRBM. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, Brasília, Brasil

Contacto: [milamoraesrj@yahoo.com.br](mailto:milamoraesrj@yahoo.com.br)



**Morates, Lucas Antonio**

BRASIL

Documento: *CAMINHOS DOS MUSEUS: PESQUISA E DIVULGAÇÃO DO CONHECIMENTO MUSEAL NO RIO GRANDE DO SUL*

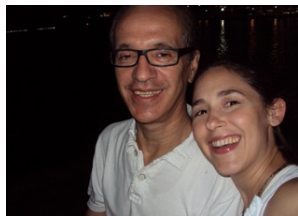
Licenciado em História pela Universidade de Passo Fundo (2008).

Pós Graduado em gestão educacional pela Universidade Federal de

Santa Maria. Atualmente cursa Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, atua como Orientador Social no Pró Jovem Adolescente no Bairro Lomba do Pinheiro. É membro da Coordenação Compartilhada do Museu Comunitário Lomba do Pinheiro.

En la foto junto a Ana María Dalla Zen y Thiago Silva de Araujo

Contacto: [historiaeduca@bol.com.br](mailto:historiaeduca@bol.com.br)



**Murguia Marañon, Eduardo Ismael**

BRASIL

Documento:

*REPRESENTAÇÃO E BIOGRAFIA DE OBJECTOS VOTIVOS*

Possui bacharelado em História pela Pontificia Universidad Católica Del Peru (1981), Post Graduate Diploma in Information

Work at the Leeds Polytechnic (1987), mestrado em Biblioteconomia pela Pontificia Universidade Católica de Campinas (1990) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1997). Atualmente é professor efetivo, assistente doutor, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP), e professor colaborador no programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Possui experiência nas áreas de Biblioteconomia, Arquivologia e Ciência da Informação, atuando principalmente no seguinte tema: instituições e agenciamentos documentais.

En la foto junto a Bianca Gonçalves de Souza.

Contacto: [murguia@marilia.unesp.br](mailto:murguia@marilia.unesp.br)



**Noronha Nascimento, Elisa**

PORTUGAL

Documento: *MUSEU, ARTISTAS E AFINS*

Doutoranda do Curso de Museologia, da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto, onde desenvolve uma pesquisa multidisciplinar sobre questões instauradas pelo processo de musealização da Arte Contemporânea. Iniciou a pesquisa com uma bolsa de investigação concedida pela da Fundação Calouste Gulbenkian e, atualmente, é bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, coordenou durante dois anos a Agenda Cultural do Museu Victor Meirelles — unidade museológica brasileira vinculada ao Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — com o objetivo de ampliar as ações do Museu e estabelecê-lo como um ambiente de encontro para reflexão, construção de conhecimento, discussão e apreciação crítica sobre a arte e patrimônio cultural. Enquanto artista participou de exposições importantes no cenário brasileiro como o Projéteis Funarte de Arte Contemporânea e o Festival Internacional de Arte Eletrônica – Videobrasil.

Contacto: [elisa.nr@gmail.com](mailto:elisa.nr@gmail.com)



**Osuna, Romina**

ARGENTINA

Documento:

*PENSAR EL PATRIMONIO Y LAS IDENTIDADES ENTRE PALABRAS, HISTORIAS Y OFICIOS*

5° año de Profesorado y Lic. en Historia. Escuela de Historia – Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba.

Inglés: 2do año completo de Inglés. Escuela Superior de Lenguas. Departamento Cultural. Universidad Nacional de Córdoba.

**Práctica profesional**

Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers- Alta Gracia - Córdoba - Argentina.

Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers - Alta Gracia - Córdoba - Argentina.

Área de Servicios Educativos “Almacén de las ideas” - [Enero 2009 hasta la fecha]

**Últimas participaciones en Congresos, Seminarios y Jornadas de capacitación**

- VII Jornadas de Historia de los pueblos de Paravachasca, Calamuchita y Xanaes

Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia - Córdoba – Agosto 2009

- II Jornadas sobre exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano

Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta - Ciudad de las Artes –Córdoba

- Septiembre 2009

- VI Encuentro interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas

Universidad Nacional de Córdoba – Septiembre 2009

- Seminario Taller: El componente afro en el patrimonio musical identitario latinoamericano: aproximaciones didácticas desde lo sensorial perceptivo.

Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia – Córdoba – Octubre 2009

- III Congreso de Educación, Museos y Patrimonio – CECA – DIBAM – ICOM Chile - Chile – Noviembre 2009.

Contacto: [rominaosuna@gmail.com](mailto:rominaosuna@gmail.com)



**Pereira Porto, Patrícia**

BRASIL

**Documento:**

***O CANCIONEIRO POPULAR NA IMIGRAÇÃO ITALIANA***

Patrícia Pereira Porto é coordenadora e professora do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Caxias do Sul e Pesquisadora do grupo ECIRS (Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul), pelo Instituto de Memória Histórica e Cultural da UCS. Tem mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas e é Bacharel em Violão pelo Curso Superior de Música da mesma universidade.

Contacto: [porto.pp@gmail.com](mailto:porto.pp@gmail.com)



**Perez Mateo, Soledad**

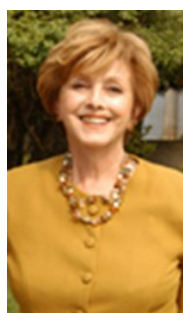
ESPAÑA

**Documento:**

***LAS CASAS MUSEO COMO SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO INMATERIAL: EL MOBILIARIO COMO EXPONENTE DE UNA CULTURA YA DESAPRECIADA***

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia (2000), con Primer Premio Nacional (2001). En el año 2004 ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Entre 2005 y 2006 es conservadora en el Museo del Greco (Toledo), en el que, entre otras funciones, estudió la colección de mobiliario y dos de las veintitrés unidades expositivas que contempla el Proyecto de Exposición Permanente: la cocina y el estudio. Desde el 2007 hasta el 2010 es conservadora en el Departamento de Documentación del Museo Nacional del Romanticismo (Madrid), responsable del control de los fondos museográficos y documentales. En dicho museo llevó a cabo el estudio de la colección de mobiliario y la coordinación del programa Domus gestionado por el Ministerio de Cultura español. En la actualidad es responsable del Departamento de Colecciones del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, Murcia). Su línea de investigación se centra en la museología en su vertiente teórica y práctica, con especial atención al siglo XIX, la relación entre la literatura de esa época y las artes, así como el mobiliario y la escultura. Sus publicaciones se han centrado en coleccionismo, museología, patrimonio y mobiliario, en relación con la configuración de ambientes.

Contacto: [soledad.perez@mcu.es](mailto:soledad.perez@mcu.es)



**Piazza Julio Ribeiro, Cleodes Maria**

BRASIL

**Documento:**

***O CANCIONEIRO POPULAR NA IMIGRAÇÃO ITALIANA***

Cleodes Maria Piazza Julio Ribeiro é Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos. Professora do Departamento de Letras -Centro de Ciências Humanas - Universidade de Caxias do Sul. Coordena o Programa ECIRS, nessa universidade, desde 1978.



**Possamai, Zita Rosane**

BRASIL

**Documento:**

***O MUSEU E AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM PROJETO DE AÇÃO AFIRMATIVA***

Possui graduação em Bacharelado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993), graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1991), mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998) e doutorado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Foi servidora da Prefeitura de Porto Alegre, onde atuou como pesquisadora na Assessoria de Estudos e Pesquisas (1989-1993); membro da Comissão de Restauração do Mercado

Público de Porto Alegre (1991-1993); Diretora do Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo (1993-1999); Coordenadora da Memória Cultural (1999-2001); membro do Conselho do Patrimônio Histórico-Cultural de Porto Alegre (1999-2001); membro da Unidade Executora do Projeto Monumenta (2001-2005). Foi docente em vários cursos de pós-graduação lato sensu nas áreas de Patrimônio Cultural e Museologia. Foi docente do Centro Universitário Metodista IPA (2000-2006), onde atuou como Coordenadora do Curso de História; Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Direitos Humanos e Educação; Coordenadora do Museu IPA. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, exercendo suas atividades no Curso de Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação e no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação. Tem experiência na área de História, com ênfase em investigação histórica e gestão do patrimônio cultural urbano e museus. Autora e organizadora de artigos e livros sobre História de Porto Alegre, memória, patrimônio, museu. Sua dissertação de mestrado teve como temática o museu de cidade e sua tese de doutorado investigou as imagens fotográficas de Porto Alegre. Vem atuando principalmente nos seguintes temas: memória, história, cidade, patrimônio, museu, cultura visual e fotografia.

Contacto: [zitapossamai@gmail.com](mailto:zitapossamai@gmail.com)



**Pougy, Elizabeth**

BRASIL

**Documento: PROGRAMA SALA DO ARTISTA POPULAR**

Elizabeth Bittencourt Paiva Pougy, museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, desde junho de 2009 Coordenadora do Museu de Folclore Edison Carneiro do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/MinC. Atuou nas equipes de elaboração do guia sonoro da atual exposição de longa duração do MFEC e do Tesouro de Folclore e Cultura Popular do CNFCP.

Contacto: [epougy.folclore@iphan.gov.br](mailto:epougy.folclore@iphan.gov.br)



**Raffellini, Patricia Noemi**

ARGENTINA

**Documento:**

**MUSEO PROVINCIAL DE CIENCIAS NATURALES DE VILLA ESCOLAR, FORMOSA. EL MUSEO COMO GENERADOR DE CAMBIOS LOCALES Y REGIONALES**

Magister en Planificación y Gestión Cultural – Universidad del Museo Social Argentino- 2003

Licenciada en Museología- Universidad del Museo Social Argentino- 1997.

\* Especialista en Reconocimientos de Textiles Históricos Fundación Antorchas - CIETA-Lyon. Francia. - 2001

\* Manejo de Colecciones y Conservación Preventiva Fundación Antorchas- Comisión Fullbright - 2002

Docente de la Universidad Argentina de la Empresa, facultad de Comunicación y diseño desde 1998

Me desempeño en la Coordinación y Gestión del Centro de Documentación y referencia bibliográfica, de la Comisión Nacional de la Manzana de las Luces, Secretaria de Cultura de la Nación

Asesora Museológica del Museo Provincial de Ciencias Naturales de la Provincia de Formosa, dependiente de la Dirección de Patrimonio Socio – Cultural. Formosa. Argentina

Miembro del ICOM: Consejo Internacional de Museo y su Comité ICOM-CECA- Comité -Educación y Acción Cultural del Consejo Internacional de Museos (Responsable del área académica de la Regional Argentina.

Miembro de Numero del Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces “ Dr. Jorge Garrido”.

Contacto: [pathraf@hotmail.com](mailto:pathraf@hotmail.com)



**Reis Lima, Maria do Socorro**

BRASIL

**Documento:**

***ALÉM DOS MUROS DOS MUSEUS: PRESERVAÇÃO DE PAISAGEM CULTURAL NA ÁREA DA DENPASA (SANTA BÁRBARA DO PARÁ)***

Cientista Social pela Universidade Federal do Pará (1997) com pesquisa concomitante pelo Museu Goeldi sobre a cerâmica popular comercializada no mercado do Ver o Peso, Antropóloga pela Universidade de São Paulo (2003) cuja dissertação foi realizada no Museu Goeldi e MAE/USP sobre coleções etnográficas dos grupos indígenas Jê Timbira e suas máscaras rituais. Atualmente é Professora Assistente da Universidade Federal do Pará no curso de Museologia com pesquisa sobre memória social e identidade no ecomuseu da Amazônia e numa área de plantação de agro-indústria do dendê nos arredores de Belém. Tem experiência na área de Antropologia atuando principalmente nos seguintes temas: museus, patrimônio, coleções etnográficas, artefatos, cultura material, imaterial, etnoestética, relações sociais e interétnicas.

Contacto: [socorroprof.antropologia@gmail.com](mailto:socorroprof.antropologia@gmail.com)



**Reis, Maria Amélia**

PORTUGAL

**Documento:**

***O MUSEU E A DIVERSIDADE CULTURAL NA AMAZÔNIA: UM OLHAR SOBRE O BRINQUEDO INDÍGENA COMO OBJETO DE EDUCAÇÃO INTERCULTURAL***

Professora Adjunta IV da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-PMUS/UNIRIO/MAST com Pós-Doutorado em Ciências da Educação pela Universidade de Coimbra. Investigadora auxiliar do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX-CEIS 20, da Universidade de Coimbra, coordenadora do convênio entre o CEIS 20 e a Escola Nacional de Saúde Pública – ENSP da Fundação Oswaldo Cruz- FIOCRUZ/ENSP. Preocupa-se com o processo educativo e a formação dos educadores nos âmbitos da educação formal, não-formal e informal, com a importância dos patrimônios pessoais e culturais que envolvem a educação intercultural e suas possibilidades inclusivas em um mundo que se espreme entre os saberes locais e globais. Enfatiza em suas práticas educativas os temas transversais (sexualidades, culturalidades, ética e política) ressaltando a melhoria da formação de formadores. Licenciou-se em História Natural com Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado em Ciências da Educação. Ocupou diversos cargos públicos: membro e presidente de comissão no Conselho Estadual de Educação, Subsecretária de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Coordenadora de Educação a Distância e Diretora da Faculdade de Educação, da UNIRIO, Conselheira da ONU para estudos da Educação Sexual em meio escolar, Coordenadora da Núcleo de Estudos inter(trans)disciplinares de Educação, Sexualidade, Saúde e Culturas, entre outros. Investe em trabalhos de pesquisa, extensão universitária e de ensino com enfoque na didática das Ciências, educação étnico-racial, sexualidade, gênero e ações sócio-educativas, entendendo tais atividades como campos privilegiados de investigações. Publicou livros didáticos em Ciências Naturais, presenciais e a distância, capítulos e artigos em português, inglês, francês e italiano. Coordena a publicação de livretos bilingues (guarani e quibundo) bem como DVDs e CDs Roms como material didático para a utilização dos educandos e forma de ação educativa em meio educacional.



**Rezende Vergara, Moema de**

BRASIL

**Documento:**

***O ESPAÇO COPPE MIGUEL DE SIMONI NA DISCUSSÃO ENTRE MUSEUS E CENTROS DE CIÊNCIA***

Professora do Programa de Pós-graduação de Museologia e Patrimônio e Pesquisadora e Coordenadora da História da Ciência do MAST.



**Ribas Amazonas, Archimedes**

BRASIL

**Documento:**

***ENTRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA E A CONGADA DO CENTRO-OESTE: DOIS MOMENTOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO***

Graduado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Cultura e Sociedade (FACOM/UFBA). Professor Assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB)- Brasil.

Contacto: [archieamazonas@gmail.com](mailto:archieamazonas@gmail.com)



**Ribeiro Castilho, Emerson**

BRASIL

**Documento:**

***ABORDAGENS DO MUSEU COMO ATO CRIATIVO: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – GÊNESE E LUGAR NA MUSEOLOGIA BRASILEIRA***

Emerson Ribeiro Castilho – é Museólogo formado pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2008). Tem experiência na área de Museologia, com ênfase em Museografia, Comunicação, Educação, Artes e Conservação. Atualmente, é graduando do curso de História (UNIRIO), e mestrando da quinta turma do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-PMUS, desenvolvido pela UNIRIO em parceria com Museu de Astronomia e Ciências a Fins – MAST.

Trabalha desde 2003 ligado a diversas instituições culturais cariocas, tais como: Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Fundação Eva Klabin (FEK), Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Instituto Oi Futuro entre outras. Participou do último encontro do Comitê de Museologia do ICOM para América Latina e Caribe – ICOFOMLAM, em Buenos Aires (2010) com a apresentação e publicação da pesquisa: Abordagens do Museu como Ato Criativo: Museu de Artes de São Paulo – Gênese e Lugar na Museologia Brasileira.

Contacto: [emerson.castilho@bol.com.br](mailto:emerson.castilho@bol.com.br)



**Ribeiro Pinheiro, Lena Vânia**

BRASIL

**Documento:**

***MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE: AÇÕES, DESAFIOS E POTENCIALIDADES PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL***

Lena Vânia Ribeiro Pinheiro é Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ (1997), mestre em Ciência da Informação pela mesma Universidade, em convênio com o IBICT (1982) e especialista em Redes de Bibliotecas pela USP (1972). Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Pará - UFPA (1966), onde iniciou sua vida acadêmica como professora de História da Arte do Departamento de Letras e Artes dessa Universidade. Atualmente exerce atividades de pesquisa e ensino no IBICT- Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, onde trabalha há mais de 25 anos, ministrando aulas no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Na pesquisa atua nos Grupos de Pesquisa de Comunicação e Divulgação Científicas e no de Teoria, Epistemologia e Interdisciplinaridade da Ciência da Informação. Tem experiência em tecnologias da informação e da comunicação-TICs, Bibliometria / Informetria e Inteligência Competitiva. Foi uma das fundadoras e professoras do Mestrado em Memória Social e Documento, da UNIRIO, e atualmente é professora convidada, nessa Universidade, do primeiro Mestrado, no Brasil, em Museologia e Patrimônio.

En la foto, junto a Gomes da Cruz Júnior, Eurípedes.





**Ribeiro Silveira, Carlos Eduardo**

BRASIL

**Documento:**

***ESPAÇOS NA ARQUITECTURA: A MUSEOGRAFIA DO MUSEU JUDAÍCO (BERLIM) E DO "RUSSIAN JEWISH MUSEUM OF TOLERANCE" (MOSCOU)***

Graduado em "Arquitetura e Urbanismo" pela UFJF; Especialista em "Artes, Cultura Visual e Comunicação" pela UFJF; Mestre em "Museologia e Patrimônio" pelo PPG-PMUS - UNIRIO/MAST; Doutorando em "Artes Cênicas" pelo PPGAC - UNIRIO -- Professor Substituto - UFJF- docente no curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, no conjunto de disciplinas "Evolução da Arquitetura e Urbanismo I, II, II"; "Trabalho Final de Graduação I e II"; Professor Assistente - CES-JF - docente no curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, no conjunto de disciplinas de História da Arquitetura e Urbanismo. --Áreas de interesse: História e teoria da arquitetura e urbanismo, Projeto de arquitetura (interiores/restauração), Patrimônio, Museus, Exposições, Espaços Cênicos, Memória Social, Comunicação Visual, Imagem Urbana, Design e Cenografia. --Experiência nas áreas de arquitetura, urbanismo, docência, patrimônio e expografia, atuando, principalmente, com os seguintes temas: revitalização urbana - centro histórico e edificações tombadas e/ou de interesse histórico; arquitetura - concepção e conceituação; desenho de interiores; cenografia e palestras.

Contacto: [cersjf@acessa.com](mailto:cersjf@acessa.com)



**Rocha de Oliveira, Ana Karina**

BRASIL

**Documento: *ENTRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA E A CONGADA DO CENTRO- OESTE: DOIS MOMENTOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO***

Ana Karina Rocha de Oliveira - Graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestra em Ciência (ECA/USP). Professora Assistente da Universidade Federal de Goiás (FCS/UFG) - Brasil.

Contacto: [anakrocha@yahoo.com.br](mailto:anakrocha@yahoo.com.br)



**Rodrigues, Bruno Cesar**

BRASIL

**Documento:**

***NOVAS PROPOSTAS E DESAFIOS DAS MEDIAÇÕES CULTURAIS EM MUSEUS VIRTUAIS***

Bacharel em Ciências da Informação, Documentação e Biblioteconomia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo. Formado em 2008.

Mestrando na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), no Programa de Ciência da Informação, Área de concentração Cultura e Informação e Linha de Pesquisa Mediação e Ação Cultural, com projeto de título "Webmuseus de arte no Brasil: transformações e adaptações da mediação cultural". Início em 2009.

Contacto: [brunocesar.rodrigues@gmail.com](mailto:brunocesar.rodrigues@gmail.com)



**Roque Martins, Patrícia**

PORTUGAL

**Documento:**

***MUSEUS E PÚBLICOS COM DEFICIÊNCIA VISUAL: UM ESTUDO DE CASO NO CENTRO DE ARTE MODERNA DE LISBOA***

Nasceu em Lisboa em 1979. É Licenciada em História de Arte pela Faculdade de Letras (2001) e Mestre em Museologia e Museografia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2008). Desde de 2005 que se dedica ao estudo das acessibilidades em museus, nomeadamente, com a

dissertação de mestrado subordinada ao tema: A Inclusão Pela Arte – museus e públicos com deficiência visual. Actualmente, é bolsista de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia associada ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde desenvolve a tese de doutoramento intitulada: Museus Inclusivos – as artes plásticas sua fruição e prática por parte das pessoas com deficiência.

Contacto: [patricia.roque.martins@gmail.com](mailto:patricia.roque.martins@gmail.com)



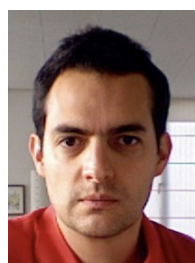
**Sá de Sousa, Marcelo**

BRASIL

Documento: ***SOBRE O MUSEU DA PAZ***

Bacharel em Museologia (UNIRIO), ex-estagiário do Centro de Documentação e Pesquisa do Sistema Globo de Rádio e bolsista de Iniciação Científica (IC/ UNIRIO). Actualmente é bolsista CAPES do Mestrado em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST.

Contacto: [marcelosadesousa@yahoo.com.br](mailto:marcelosadesousa@yahoo.com.br)



**Salcedo Fidalgo, Diego**

COLOMBIA

Documento: ***CIRCUITOS, INSTITUCIONES Y GLOBALIZACIÓN DEL ARTE***

B.A en Historia del Arte y Estudios Cinematográficos, Universidad de Montreal, Canadá (1997). Maestría en museología, Universidad de Valladolid, España (2002). He estado en la academia y la consultoría desde 1998, en la actualidad soy profesor asociado del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en las áreas de historia del arte y teoría del museo.

**Publicaciones**

- “El museo: la interlocución entre la práctica artística, la memoria y la ciudad” en Alberto Vargas (editor), Ciudad Contemporánea: arte, imagen y memoria, University of Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2011.
- “Los estudios en museología en las universidades colombianas y venezolanas”, Revista de Museología, 2010; (47). Pp. 56- 63. ISSN: 11340576.
- “Entre Ciudades”, Revista LA TADEO, 2010; (75). Pp. 79-94. ISSN:0120-5250.
- “La crítica y el rol educativo del museo”, en Diego León Arango Gómez, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe (Editores), La crítica de arte; entre el multiculturalismo y la globalización, Medellín, La carreta Editores- Universidad de Antioquia, 2008, pp. 293- 299. ISBN 978-958-8427-06-5.
- “Lugar y función del museo en la sociedad contemporánea”, en Diego León Arango Gómez, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe (Editores), El museo y la validación del arte, Medellín, La carreta Editores- Universidad de Antioquia, 2008, pp. 187- 196. ISBN 978-958-8427-07-2.
- “La educación, los museos y el patrimonio inmaterial”, en Alberto Vargas (Editor), Estética, miradas contemporáneas 2, teoría, praxis y sociedad, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2007. ISBN978-958-9029-94-7.
- “Museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado” Traducción realizada en conjunto con Santiago Jara y Margarita Sandino, a partir de la versión inglesa del artículo de Lois H. Silverman, publicado bajo el título “Visitor Meaning-Making in Museums for a New Age”, en Curator. The Museum Journal, vol. 38, nº 3, Nueva York, Museo de Historia Natural, 1995, págs. 161-170. ISBN 958-8052-89-0.

Contacto: [salfi28@yahoo.com](mailto:salfi28@yahoo.com)



**Sancho Querol, Lorena**

PORTUGAL

Documento:

***INVENTARIOS DE PATRIMONIO INMATERIAL: BUSCANDO UN SISTEMA DE GESTIÓN DE LA MEMORIA***

Licenciada en Bellas Artes y especializada en conservación y restauración de pintura por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Museología Social en la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, con la tesis de postgrado “La función social del Patrimonio Marítimo portugués”.

Coordinadora del Departamento de Conservación de Patrimonio Cultural de la Santa Casa da Misericórdia de Sintra entre 1997 y 2007; colaboradora del Departamento de Patrimonio del Museu de Marinha de Lisboa entre 2001 y 2007 en calidad de conservadora y museóloga, habiendo creado y coordinado el Proyecto de Conservação das Galeotas Reais entre otros.

Actualmente, docente responsable de las disciplinas de Patrimonio Cultural en el IADE, Creative University y en museos portugueses como el Museu da Presidência da República. Simultáneamente ejerce la investigación en el UNIDCOM – IADE y en la Universidade Lusófona donde desarrolla su tesis doctoral en Museología sobre “El Patrimonio Cultural Inmaterial y la Sociomuseología: Un estudio sobre inventarios” en el contexto de un proyecto europeo de desarrollo socio-cultural que responde al nombre de “Celebração da Cultura Costeira” y con el apoyo de una beca doctoral de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Sus publicaciones se encuadran fundamentalmente en el área de la Museología, centrándose en cuestiones como la organización, gestión y uso social de las colecciones museológicas, o en la relación entre el museo y el concepto contemporáneo de patrimonio cultural, desde la óptica de su construcción social.

Contacto: [lorenaquerol@gmail.com](mailto:lorenaquerol@gmail.com)



**Scheiner, Tereza**

BRASIL

Documentos:

***- ABORDAGENS DO MUSEU COMO ATO CRIATIVO: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – GÊNESE E LUGAR NA MUSEOLOGIA BRASILEIRA.***

***- CONSTRUINDO O “DISCURSO” DO PATRIMÔNIO: DAS ORGANIZAÇÕES INTERNACIONAIS E INSTITUTOS NACIONAIS A UMA RELAÇÃO PROFUNDA ENTRE O HOMEM E O PATRIMÔNIO – O CASO DO MAROLO, EM PARAGUAÇU, MINAS GERAIS.***

***- PATRIMÔNIO, MUSEOLOGIA E SOCIEDADES EM TRANSFORMAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE O MUSEU INCLUSIVO***

Bacharel em Museologia (Museu Histórico Nacional); Licenciada e Bacharel em Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Mestre e Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Professor Associado 2 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Ex-Diretora, Escola de Museologia – UNIRIO, onde atua como professora. Criadora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - UNIRIO/MAST.

Membro do Conselho Executivo do ICOM desde 2004. Membro integrante da Cross Cultural Task Force do ICOM. Integrou o Comitê de Ética do ICOM (2000-2004). Presidente, Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM (1998-2001). Criadora (com Nelly Decarolis) e Consultora Permanente do ICOFOM LAM (1989...). Membro não votante do ICTOP (1982...). Pesquisador Associado - Université Jean-Moulin Lyon 3.

Trabalha no campo da Museologia e do Patrimônio desde 1973, tendo ampla experiência na criação e reformulação de programas de formação e qualificação de pessoal para museus e no planejamento e desenvolvimento de museus e exposições. No âmbito da pesquisa acadêmica, desenvolve estudos em Teoria da Museologia e Teoria do Patrimônio, nas suas relações com o planeta, a sociedade humana, as instituições culturais e o desenvolvimento. Integra os comitês editoriais de várias publicações nacionais e internacionais e os conselhos científicos de diferentes instituições. É consultora ad hoc do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ para o campo da Museologia. Como Diretora da Tacnet Cultural Ltda., atua em consultoria e desenvolvimento de projetos no campo acadêmico e cultural, no Brasil e no exterior.

Contacto: [tacnet.cultural@uol.com.br](mailto:tacnet.cultural@uol.com.br)



**Semedo, Alice**

PORTUGAL

**Documento:**

**IMPACTOS SOCIAIS: QUE VISÕES E QUE VALORES?  
APRESENTAÇÃO DE PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO**

Prof. Auxiliar (contrato tempo indeterminado) e membro do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto é actualmente Directora do 2º Ciclo de Estudos em Museologia leccionando cadeiras na área quer de Gestão de Colecções quer de Comunicação e de Estudos de Museus. É ainda docente do 2º Ciclo de Arqueologia e do 2º Ciclo de História e Património. Licenciada em História (variante em Arqueologia) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1987), conclui o Master of Arts in Museum Studies na Universidade de Leicester (Reino Unido) com uma dissertação na área de Gestão de Colecções (The Case for Collections Management Policies 1991 / Departmental Commendation awarded) com orientação de Anne Fahy. Desenvolveu investigação, sob a orientação de Susan Pearce, neste mesmo Departamento, tendo defendido a dissertação de Doutoramento em Estudos de Museus (Ph.D in Museum Studies), The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics, em Maio de 2003. Investigadora do Instituto de Sociologia da FLUP.

Os seus interesses de investigação centram-se, sobretudo, nos seguintes domínios: discursos e narrativas museológicas; impactos sociais dos museus. As suas publicações relacionam-se com estes interesses incidindo, por exemplo, nas narrativas e discursos museológicos e nas missões contemporâneas de museus. No âmbito das actividades de docência e investigação organizou, em parceria com o Departamento de Sociologia da FLUP e com outras instituições (APOM, Museu da Indústria do Porto), várias conferências tendo co-organizado a publicação das suas actas: A Cultura em Acção: Impactos Sociais e Território (Porto, Edições Afrontamento, 2003), Reconversão e Musealização de Espaços Industriais (Porto: Museu da Indústria do Porto, 2003) e Museus, Discursos e Representações (Porto: Edições Afrontamento, 2005). Co-organizou, ainda, o volume de homenagem à obra do Professor Doutor Bragança Gil, Museus Universitários com Colecções de Ciências Físicas e Tecnológicas em Museus Universitários: Homenagem a Fernando Bragança Gil (Porto: FLUP, 2005) com o Prof. Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva. Em 2010 organizou o I Seminário de Investigação em Museologia o Seminário dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola com os Doutorandos que orienta e que teve lugar, em Outubro, no Porto tendo co-organizado três volumes publicados on-line.

Quer como consultora quer como membro de Comissões Científicas, tem acompanhado diferentes projectos museológicos, dos quais se destacam: Museu da Cidade de Aveiro, Museu Carlos Machado – Ponta Delgada, Casa Museu da Quinta de Santiago, Museu da Indústria do Porto, Museu do Carro Eléctrico – STCP, Fundação Marques da Silva (Porto). Membro da Comissão editorial da revista Museologia.pt (Instituto dos Museus e Conservação). Criadora da rede social museologia.porto (<http://museologiaporto.ning.com/>) /Prémio Associação Portuguesa de Museologia / APOM 2008.

Contacto: [semedo.alice@gmail.com](mailto:semedo.alice@gmail.com)



**Silva de Araújo, Thiago**

BRASIL

**Documento:**

**CAMINHOS DOS MUSEUS: PESQUISA E DIVULGAÇÃO DO  
CONHECIMENTO MUSEAL NO RIO GRANDE DO SUL**

Aluno do Curso de Museologia da UFRGS. Bolsista da pesquisa Caminhos dos Museus: Pesquisa e divulgação do conhecimento museal no Rio Grande do Sul.

En la foto, junto a la Dra. Ana María Dalla Zen, Ana María y a Lucas Antonio Morates.

Contacto: [thsjar@gmail.com](mailto:thsjar@gmail.com)



**Silva Doria, Rita da Cássia**

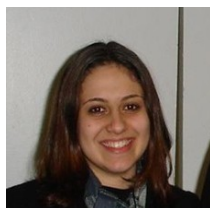
BRASIL

**Documento:**

***ENTRE O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO DA BAHIA E A CONGADA DO CENTRO- OESTE: DOIS MOMENTOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO.***

Rita de Cássia Silva Doria - Graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Arquitetura e Urbanismo (FAU/UFBA). Professora Assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB) – Brasil.

Contacto: [ritamaia@uol.com.br](mailto:ritamaia@uol.com.br)



**Sousa Monteiro, Jéssica de**

BRASIL

**Documento:**

***ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE***

Acadêmica em Comunicação (Jornalismo) – Universidade de Caxias do Sul e pesquisadora de iniciação científica (Universidade de Caxias do Sul).



**Teixeira Lopes, João**

PORTUGAL

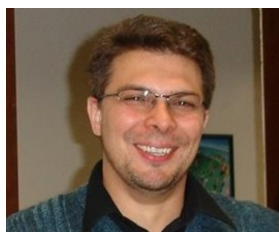
**Documento:**

***MUSEUS E TERRITÓRIOS EDUCATIVOS DE INTERVENÇÃO PRIORITÁRIA: UM TRIPLO JOGO***

Professor Catedrático do curso de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Presidente do Departamento de Sociologia da FLUP; Director da Revista Sociologia e Director dos Cursos de 3 ciclo (Doutoramento). Doutoramento em Sociologia da Cultura e da Educação (1999) com a Dissertação (A Cidade e a Cultura - Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas (Porto, Edições Afrontamento, 2000).

Foi programador de Porto Capital Europeia da Cultura 2001, enquanto responsável pela área do envolvimento da população e membro da equipa inicial que redigiu o projecto de candidatura apresentado ao Conselho da Europa. Publicou vários livros, nos domínios da Sociologia da Cultura, Sociologia da Educação, Sociologia da Juventude, Sociologia Urbana e Sociologia da Leitura.

Contacto: [jmteixeiralopes@gmail.com](mailto:jmteixeiralopes@gmail.com)



**Uez, Pablo César**

BRASIL

**Documento:**

***OS MUSEUS DA ROTA ROMÂNTICA, SUA LÓGICA MEMORIAL E SUA CONTEXTUALIZAÇÃO IDENTITÁRIA ENTRE A CULTURA ALEMÃ E O PROCESSO MIGRATÓRIO***

Pablo César Uez, Arquiteto e Urbanista (UCS), Extensão em Design de Móveis pelo CFP, (Pordenone, Itália), professor no curso de Design de Interiores da FAI e na Faculdade America Latina, e mestrando em Turismo (– Universidade de Caxias do Sul).

**Valle, Maria Ytati**

ARGENTINA

Documento: *MUSEOS LOCALES PROMOTORES DEL TRABAJO EN RED*

Museóloga, licenciada en historia del arte, maestrando en estudios políticos, docente e investigadora en universidades nacionales, coordinadora del Museo Tecnológico del Agua y del Suelo.

Contacto: [museodpa@yahoo.com.ar](mailto:museodpa@yahoo.com.ar)**Vasconcellos, Camilo de Mello**

BRASIL

Documento:

*MUSEUS ANTROPOLÓGICOS NA CONTEMPORANEIDADE: PERFIL, PERSPECTIVAS E NOVOS DESAFIOS*

Camilo de Mello Vasconcellos é Bacharel, Licenciado e Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Atuou como educador desta instituição por vinte e um anos. Atualmente, exerce atividade profissional como Docente na área de Museologia junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, em regime de dedicação integral à docência e pesquisa. É Professor Convidado do Curso de Mestrado em Museologia e Gestão do Patrimônio junto à Universidade Nacional da Colômbia (UNAL). Possui diversos artigos publicados sobre educação em museus. Recentemente publicou sua tese de doutorado intitulada *Imagens da Revolução Mexicana: o Museu Nacional de História do México (1940-1982)* pelo Departamento de História USP e Alameda Editorial.

Contacto: [cmvasco@usp.br](mailto:cmvasco@usp.br)**Veroneze Stigliano, Beatriz**

BRASIL

Documento:

*IDENTIDADE ITALIANA E MEMÓRIA DA IMIGRAÇÃO: ESTUDO DE MUSEUS DA SERRA GAÚCHA*

Beatriz Veroneze Stigliano, professora adjunta da Universidade Federal de São Carlos. Bacharel em Turismo e Mestre em Ciências da Comunicação (Universidade de São Paulo), Mestre em Leisure and Environments (WICE/WAU), Doutora em Ciência Ambiental (Universidade de São Paulo).

Contacto: [biatur@usp.br](mailto:biatur@usp.br)**Vitagliano, Carol**

ARGENTINA

Documento: *LA RESPONSABILIDAD DE LA MUSEOLOGÍA Y EL MUSEO*

Magíster en Museología y Museos graduada en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid, España) y Licenciada en Museología graduada en la Universidad del Museo Social Argentino (Buenos Aires, Argentina). Cursó el máster en Gestión y políticas culturales del MERCOSUR, Universidad de Palermo- PARCUM. Se desempeña como Directora del Museo del Regimiento de Granaderos a Caballo "Gral. San Martín" desde el 2001 y es Fundadora y Directora de la consultora Carved Cultural. Es profesora titular de Museología en la Licenciatura en Curaduría y gestión del arte del Instituto Universitario ESEADE. Conferencista invitada y autora de documentos publicados en congresos de nivel nacional e internacional sobre museos, museología y patrimonio. Miembro del International Council of Museums (ICOM/UNESCO) y del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP).

Contacto: [carolvitagliano@yahoo.com.ar](mailto:carolvitagliano@yahoo.com.ar)



**Xavier Cury, Marília**

BRASIL

Documento:

***BELEZA E SABER: EXPOSIÇÃO E RECEPÇÃO***

Museóloga. Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1982), especialização em Museologia (1985), mestrado (1999) e doutorado (2005) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora doutora da Universidade de São Paulo, atuando no Museu de Arqueologia e Etnologia. Tem experiência na área de Museologia, com ênfase nos seguintes temas: comunicação museológica, expografia, estudos receptivos e avaliação museológica, educação patrimonial e em museus e público de museu. Tem publicações nacionais e internacionais.

Contacto: [maxavier@usp.br](mailto:maxavier@usp.br)



**Zorzi Baptista, Michele**

BRASIL

Documento:

***ROTEIROS CULTURAIS DA MIGRAÇÃO ITALIANA: MUSEUS MEMORIAIS AO AR LIVRE.***

Michele Zorzi Baptista, acadêmica em Arquitetura e Urbanismo – Universidade de Caxias do Sul e pesquisadora de iniciação científica (Universidade de Caxias do Sul).

---

## Organización General

---



---

## Auspicios

---



---

## Sponsors

---



---

## Agradecimientos

---

