

O PAPEL EDUCATIVO DE MUSEUS DE MEMÓRIA E DIREITOS HUMANOS VERSUS MUSEUS DE ARTE: ESTUDO COMPARADO DO USO DE FERRAMENTAS DE INTERPRETAÇÃO DO PATRIMÔNIO DE INSTITUIÇÕES DA ARGENTINA, BRASIL E CHILE

THE EDUCATIONAL ROLE OF MEMORY AND HUMAN RIGHTS MUSEUMS VERSUS ART MUSEUMS: A COMPARATIVE STUDY OF THE USE OF HERITAGE INTERPRETATION TOOLS BY INSTITUTIONS IN ARGENTINA, BRAZIL AND CHILE



Poliana Cardozo¹

 Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná

 E-mail: polianacardozo@yahoo.com.br

Lucas Antoszczyszyn²

 Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6669-2968>

 E-mail: antoszczyszyn98@outlook.com

Resumo: Com o foco em analisar os recursos interpretativos de museus de memória em comparação com museus de arte à luz dos conceitos e práticas da interpretação patrimonial como ferramenta de partilha de conhecimentos e educação, investigamos 9 museus (Buenos Aires, São Paulo e Santiago) a partir de dados documentais, bibliográficos e in loco. Concluímos que há muita disparidade na qualidade das informações prestadas entre os dois tipos de museus e refletimos sobre as razões disto.

Palavras-chave: interpretação do patrimônio; museus de memória; comunicação com visitantes..

Abstract: The focus was to analyze the interpretative resources in memory museums in comparison with art museums in the light of concepts and practices of the heritage interpretation as a tool to share knowledge and education. We investigate 9 museums (Buenos Aires, São Paulo and Santiago) through documental, bibliographic data and in loco visit. The conclusion is there are many disparities in the quality of the visitor information between those types of museums and we have reflected on the reasons for it.

Keywords: heritage interpretation; memory museums; visitors communication

¹ Docente e pesquisadora para o curso de turismo e de pós graduação em educação da Unicentro-Pr.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação - PPGE-Unicentro; Mestre em História (2022) pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em História – PPGH-Unicentro, licenciado em História (2019) pela Unicentro. Estudante no Bacharelado em Turismo pela Unicentro. Bolsista Capes. e ainda, interessado em discussões que contemplem patrimônio cultural e educação informal.

Introdução

Esse é um artigo que enseja discutir a ação de museus no processo de comunicação com os visitantes no que tange à sua coleção. Como reflexão primeira, gostaríamos de apresentar a nova definição de museu dada pelo International Council of Museums³:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, *interpreta* e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, *proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento*.

Ao ler tal definição não pudemos deixar de notar os elementos que estão grifados: interpretação e experiências para a reflexão, e partilha de conhecimento. Isso não se deu ao acaso, e nem apenas porque tais coisas são muito poderosas *per si*, mas também porque é nosso foco de estudos há muito. A razão de nosso interesse vem justamente ao encontro da reflexão e questionamentos sobre o papel social de museus: a quem servem, e o que e como comunicam? Por que alguns prezam tanto pelo uso de recursos para prestar informações e outros simplesmente não o fazem? Tais inquietações foram acionadas pelas leituras a respeito de interpretação do patrimônio, cuja definição mais básica é "o processo de acrescentar valor à experiência do visitante, por meio do fornecimento de informações e representações que realcem a história e as características culturais e ambientais de um lugar"⁴. Ou seja, essas duas definições que apresentamos caminham juntas em um processo de ampliar a qualidade da experiência de visitantes, valorizar o bem apresentado e convidar à reflexão compreensiva dele.

Mas ainda restava uma pergunta de maneira persistente: por que há tanta disparidade na intensidade e qualidade da interpretação entre museus? E traduzindo em miúdos: por que alguns museus simplesmente não se importam em melhorar a qualidade das informações enquanto outros utilizam de todos os recursos disponíveis para tal? Essas perguntas são balizadas por uma ideia nossa que é suleadora para esse artigo: a informação é fundamental para qualquer museu que queira se fazer compreender pelos visitantes sem discriminar entre os que já são iniciados no tema foco dele e os que não são iniciados.

³ ICOM. Nova definição de museu. (s/l). 2022. Disponível em http://www.icom.org.br/?page_id=2776. acesso em março de 2023

⁴ MURTA, S. GOODEY, B. Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual. *IN: MURTA, S; ALBANO, C. Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 13.

Por essa razão nos debruçamos sobre os museus de memória⁵ traumática⁶ referente às ditaduras militares⁷ da Argentina, Brasil e Chile para observar em profundidade como as informações eram transmitidas aos visitantes uma vez que objetos propriamente ditos não eram o foco de tais espaços, mas sim as memórias e mensagens. Entre os anos de 1974 a 1990 três países da América do Sul foram governados por militares mediante golpe de estado. O Brasil (1964-1985) contou com sucessivos governos militares autoritários e nacionalistas que paulatinamente cercearam liberdades civis e individuais, bem como a Argentina (1966-1983) e diferentemente do Chile (1973-1990) que teve em seu governo apenas uma figura máxima.

Durante estes períodos em ambos os países os governantes lançaram mão de todo tipo de violência física e emocional (sequestros, prisões, torturas, homicídios, abortos forçados, adoções secretas, entre outros) contra seus opositores civis. Os números dessa violência são controversos em todos os países, mas as evidências de sua ocorrência não. Isso em razão de que nos três ocorreram ainda no século presente instauração de Comissões da Verdade, e destacadamente na Argentina⁸ o julgamento civil de crimes da ditadura que resultou em prisões de militares.

Neste sentido, nas principais cidades dos países mencionados foram organizados espaços dedicados ao tema dos direitos humanos, tendo como pano de fundo as suas respectivas ditaduras militares.

Em São Paulo, o Memorial da Resistência de São Paulo é uma iniciativa do governo do estado e é definida como sendo uma instituição "dedicada à preservação de

⁵ "Em oposição aos museus do século XIX que traziam objetos de grande valor material exibidos segundo critérios de curadores e autoridades, os museus de memória tornam públicas ações de violência e desrespeito aos direitos humanos" ver: CARVALHO, B. Museus de memória como espaços de representatividade na América Latina. Anais do VI Encontro da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo: Brasília, 2020. Disponível em: <http://enanparq2020.s3.amazonaws.com/MT/21870.pdf> acesso em março de 2023.

⁶ "também conhecida como memória de dor, que é uma resposta a eventos catastróficos que marcaram uma pessoa ou um grupo". Ver: FRUCHTENGARTEN, L. Museus de memória traumática e a musealização do imaterial. Dissertação do programa de Museologia e Museografia. Universidade de Lisboa: Lisboa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/48277/2/ULFBA_TES_LuisaFruchtengarten.pdf Acesso em março de 2023.

⁷ "Segundo a Coalizão Internacional de Lugares de Consciência, museus e espaços dedicados ao reconhecimento da violação dos direitos humanos vem (sic) sendo desenvolvidos em diferentes regiões do mundo. Na África, o Memorial do Genocídio de Kigali (1999) em Ruanda e o Museu do Apartheid (2001) na África do Sul. Na Ásia, o Museu do Genocídio de Toul Steng (1980) no Camboja e o Memorial do Massacre de Nankin (1985) na China. Na Europa, o Museu Judaico de Berlim (2001) na Alemanha e o Museu de Auschwitz-Birkenau (1947) na Polônia. Os principais temas retratados são: colonialismo, escravidão, genocídios, questões étnico-religiosas, liberdade de expressão, feminismo, holocausto, imigração e direitos civis." Ver: CARVALHO, B. Museus de memória como espaços de representatividade na América Latina. *Op. Cit.* p.2

⁸ Comparado com o de Nuremberg (Alemanha 1945-6) foi das poucas vezes em que militares foram julgados em tribunais civis em que mais de 800 testemunhas ajudaram a condenar a junta militar. Não há outro registro de tais feitos além destes dois. ZIBELL, Matías. 'Argentina, 1985': como foi o julgamento histórico que revelou horrores da ditadura. BBC News Mundo. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2022/10/26/argentina-1985-como-foi-o-julgamento-historico-que-revelou-horrores-da-ditadura.htm>. s/l. 2022. Acesso em abril de 2023.

referências das memórias da resistência da repressão política do Brasil republicado [...] por meio da musealização de parte do edifício que foi sede [...] do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP)" (SÃO PAULO, S/D; S/P)

Em Buenos Aires, o Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex-Esma) localiza-se na antiga Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uma instituição da marinha argentina que durante o período militar também abrigou uma prisão secreta para presos políticos. Hoje, toda a sede da ex-ESMA é dedicada ao Espacio Memoria, com visitas guiadas por todo o parque e edifícios, especialmente ao setor denominado *Capucha*⁹ que era onde funcionava a prisão propriamente dita¹⁰.

Em Santiago, o Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos está localizado na estação de metrô Quinta Normal, e abriga um farto acervo de objetos, filmes, áudios, fotografias, mapas e outros relativos ao período que antecedeu ao golpe militar no Chile, o período militar e a sua abertura à democracia¹¹. A construção e valorização de memoriais, a proteção dos espaços como lugares de memória, o estabelecimento de datas celebrativas, a criação de espaços museais com temas que busquem prevenir a repetição de atos de violação dos direitos humanos, são algumas das iniciativas de ressignificação das áreas urbanas, tornando os espaços públicos representativos a diferentes grupos sociais com o objetivo de proporcionar cidades mais inclusivas e justas e tais ações são relevantes não somente às vítimas diretamente atingidas, como também a toda sociedade.¹²

Todos os referidos espaços têm como objetivo dar visibilidade às violações aos direitos humanos promovidas por governos autoritários, dignificar as vítimas e suas famílias e estimular a reflexão e o debate. Da mesma forma, todos eles são de entrada gratuita, podendo ser agendadas visitas guiadas e para grupos.

Contudo, nas mesmas cidades - que são as maiores e mais importantes de seus países - também se encontram diversos outros tipos de museus e tivemos curiosidade de comparar as informações fornecidas aos visitantes pelos museus de memória com os de arte¹³. Por isso nos interessamos em adensar a coleta e incluir museus de arte¹⁴ ao estudo para termos conclusões mais robustas.

⁹ Do espanhol capuz – tradução livre dos autores.

¹⁰ ESPACIO MEMORIA. Disponível em <https://www.espaciomemoria.ar/>

¹¹ Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. Disponível em: <https://mmdh.cl/> com acesso em abril de 2023.

¹² CARVALHO, B. Museus de memória como espaços de representatividade na América Latina. *Op. Cit.* p.2.

¹³ Tal escolha deu-se em razão de tais museus estarem entre os mais visitados nas três cidades, e os de memória não, e, estarem presentes em todas elas também oportunizando dados comparáveis. Além do mais salientamos que os museus de arte são super valorizados na oferta e pela demanda turística de praticamente qualquer centro urbano turístico no mundo.

¹⁴ foram adicionados: Bellas Artes e Malba (Buenos Aires); Masp e Pinacoteca (São Paulo); e Bellas Artes e Mac Forestal (Santiago).

Considerando os expostos, o objetivo central deste artigo é analisar os recursos interpretativos utilizados em museus de memória traumática em comparação com museus de arte à luz dos conceitos e práticas da interpretação patrimonial como ferramenta de partilha de conhecimentos e educação.

Partimos do pressuposto que "as práticas sociais, [...], necessitam ser assimiladas, decodificadas e internalizadas pelo indivíduo, para que ocorra o aprendizado"¹⁵, dessa maneira concordamos com a autora de que sem decodificação não há como ocorrer o processo informal de educação. Por isso reforçamos a importância de que os museus que compreendem e aplicam sua responsabilidade social de educar e partilhar conhecimento devem decodificar tais elementos para que sejam internalizados e assimilados pelo seu público.

Para tal, os procedimentos metodológicos de coleta e análise de dados se apresentam em etapas.

Etapa 1: Leituras sobre temas relacionados às ditaduras militares no Brasil, na Argentina e no Chile, bem como sobre tópicos de educação¹⁶, museus e interpretação patrimonial¹⁷ e memória¹⁸. Essa etapa foi fundamental para alinhar os conceitos utilizados para a organização do instrumento de coleta de dados em campo e posterior análise dos dados.

Etapa 2: coleta de dados documentais disponíveis sobre os espaços visitados para caracterizá-los amplamente e conhecer quali e quantitativamente as atividades de educação a que se propõem. Aqui nos reportamos especificamente aos *websites* deles.

Etapa 3: coleta de dados *in loco* por meio do aplicativo QuicktapSurvey¹⁹ mediante formulário com questões que visavam descrever os recursos de interpretação do patrimônio usados como ferramentas da educação. O formulário foi elaborado com base na referência de Murta e Goodey²⁰. Para complementar os dados coletados pelos formulários foi preenchido um diário de campo com as impressões das visitas e informações complementares.

¹⁵ ZAZULA, MARIELLE. Histórias e memórias da vida em comunidade: os processos sociais de educação entre descendentes de ucranianos em Jesuíno Marcondes, Prudentópolis – PR. 2016, p. 151. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação - Mestrado - Irati) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava - PR.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ MURTA, S. GOODEY, B. Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual. *Op. Cit.*, p. 2; CARVALHO, B. Museus de memória como espaços de representatividade na América Latina. *Op. cit.* p. 4.

¹⁸ FRUCHTENGARTEN, L. Museus de memória traumática e a musealização do imaterial. *Op. Cit.* p. 2; NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993; HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Ed. Centauro, 2006; POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, v. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

¹⁹ Tal aplicativo foi selecionado por oferecer a possibilidade de coleta *off-line* com atualização dos dados quando *on-line*, além de ser gratuito. O armazenamento dos dados é também *perene*.

²⁰ *Idem*.

Os museus de memória visitados foram o Espacio Memoria y Derechos Humanos²¹ – ex-Esma (Buenos Aires, Argentina); Memorial da Resistência de São Paulo Antigo Deops (São Paulo, Brasil); e Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos (Santiago do Chile). E os de arte foram o de Bellas Artes e Arte Latinoamericano em Buenos Aires; de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand e Pinacoteca do Estado em São Paulo; e de Bellas Artes e de Arte Contemporânea (Sede Parque Forestal) em Santiago. As visitas ocorreram durante o ano de 2018 em todas as cidades. Posteriormente em 2022 houve novas visitas a eles com a finalidade de confirmar tais informações e não houve mudança observada.

A análise dos dados se deu por triangulação. É usual nas ciências sociais aplicadas que se utilizem dessa possibilidade de análise com pouca reflexão sobre ela, apenas como uma forma que cruza diferentes instrumentos e tipos de dados. Sem embargo aqui gostaríamos de romper um pouco com essa lógica que nos soa simplista. A análise deu-se não apenas pelos três pontos triangulares dos quais dispúnhamos a partir da coleta, mas também porque esses três pontos assumem uma postura sinérgica entre si com dados emergindo e confluindo em todas as direções formando uma massa densa de informações e conhecimento. Opinamos ainda que tal pesquisa não poderia ter trajetória de análise diferente desta.

O artigo está concebido a partir de dois grandes itens: a caracterização descritiva dos museus estudados e a apresentação e análise dos dados. E claro, como praxe, as conclusões.

1. Caracterização dos museus estudados

A coleta de dados documentais disponíveis sobre os espaços visitados foi diversificada, para caracterizá-los amplamente e conhecer quali e quantitativamente as atividades de educação a que se propõem. Ela deu-se por meio de pesquisa nos próprios *websites* das instituições. E as informações são as que seguem.

1.1 Museus de Arte

Denomina-se Museu de Arte aquele espaço museal que tem na exposição de obras de arte o seu foco principal, sendo um dos tipos de museus mais conhecidos e visitados em todo o mundo. Eles têm origem na Antiguidade, quando peças oriundas de saques eram expostas, mas foi no Renascimento Europeu que eles tiveram maior notoriedade, com especial destaque para a Galeria dos Ofícios em Florença (Itália). Esse tipo de colecionismo serviu também para legar prestígio a monarcas. Embora tenha sido apenas no século XVIII

²¹ Por escolha dos autores os museus serão grafados com seus nomes no idioma de origem deles.

que os museus abriam suas portas ao público - restrito - no mesmo continente, de lá para cá esse tipo de instituição não deixou de se desenvolver em diferentes latitudes²².

1.1.1 Em Buenos Aires

Museo de Arte Latinoamericano (Malba) - <https://www.malba.org.ar/>

Fundado em 1995, localizado na Av. Figueroa Alcorta 3415, Buenos Aires, e mantido pela Fundación Costantini. O Malba é um museu dedicado à arte latino-americana do século XX. Possui acervo permanente com obras de artistas como Frida Kahlo, Diego Rivera, Tarsila do Amaral e outros. No site, há indicação de política de gratuidade e descontos. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) - <https://www.bellasartes.gob.ar/pt/>

Fundado em 1896, localizado na Av. del Libertador 1473, Buenos Aires e mantido pelo Governo Nacional Argentino, o MNBA é um dos mais importantes museus da América Latina. Abrange a Arte Ocidental desde a Idade Média até o século XX e possui em seu acervo obras de artistas como Rembrandt, Van Gogh, Rodin e outros. Entrada gratuita. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

1.1.2 Em São Paulo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) - <https://masp.org.br/>

Fundado em 1947, localizado na Av. Paulista, 1578, São Paulo. Mantido por instituições de fomento público como a Lei de Incentivo a Cultura e patrocinadores privados, o MASP é um dos mais importantes museus de arte da América Latina. Estão contempladas no acervo peças de Van Gogh, Portinari e outros. Um dos principais destaques do museu é a exposição de obras em painéis de vidro suspensos, que permitem uma visão única das obras. No site, há indicação de política de gratuidade e descontos. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares, no entanto, não oferece visitas guiadas.

Pinacoteca do Estado <https://pinacoteca.org.br/>

Fundado em 1905, localizado na Praça da Luz, 2 - Luz, São Paulo, mantido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. O museu ocupa um edifício histórico construído no final do século XIX e abriga uma coleção de mais de 11 mil obras de arte,

²² MARTINS, S. O Museu de Arte. In História das Artes, 2016. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-museu-de-arte/> com acesso em março de 2023.

com ênfase na produção brasileira dos séculos XIX e XX. O acervo inclui pinturas, esculturas, gravuras, fotografias e objetos históricos relacionados à arte. Além das exposições permanentes e temporárias, a Pinacoteca também oferece atividades educativas, cursos, oficinas e eventos culturais diversos. A instituição é reconhecida por sua importância na história da arte brasileira e por seu compromisso em difundir a cultura e a arte para o público em geral. No site, há indicação de política de gratuidade e descontos. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

1.1.3 Em Santiago

Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA/Ch) <https://www.mnba.gob.cl/>

Fundado em 1880, localizado no Parque Forestal s/n, Santiago, mantido pelo Governo do Chile, o MNBA é um museu dedicado à arte chilena e latino-americana. Possui um acervo permanente com obras de artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo, entre outros. O museu também promove exposições temporárias e eventos culturais. Entrada gratuita. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

Museo de Arte Contemporáneo en el Parque Forestal (MAC Forestal) - <https://mac.uchile.cl/>

Fundado em 1947, localizado na rua José Miguel de La Barra, n 650, Santiago, e mantido pela Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos da Universidad de Chile, MAC Forestal é o museu de arte contemporânea da Universidade do Chile. Possui um acervo permanente com obras de artistas contemporâneos chilenos e internacionais. Entrada gratuita. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

1.2 Museus de Memória

A memória traz consigo um grande peso identitário, nos faz reivindicar no presente o passado. Quando tratamos de memória traumática esse aspecto fica ainda mais pujante pois remete à uma tragédia coletiva que não se deixa esquecer na poeira do tempo.

Foi na primeira metade do século XX que a reivindicação de memórias se tornou mais intensa e abrangente, surgindo então mais espaços que dessem conta de "uma edificação de consciência pública e promoção do conhecimento"²³. A autora ainda explica

²³ FRUCHTENGARTEN, L. Museus de memória traumática e a musealização do imaterial. p. 22 *Op. Cit.* p.2

que a partir dos anos de 1980 os espaços de memória se multiplicaram como resposta ao negacionismo e negligência de genocídios, ditaduras e repressões. A memória reivindicada é uma expressão da representação social que não pode esquecer, que precisa se reinterpretar constantemente às gerações mais jovens. Portanto, podemos inferir que esse tipo de espaço se pauta sobretudo no imaterial com o objetivo de propor a reflexão.

1.2.1 Em Buenos Aires: Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex-Esma) - <https://www.espaciomemoria.ar/>

Fundado em 2004, localizado na Av. del Libertador 8151, Buenos Aires, mantido pelo Governo Nacional da Argentina, o Espaço Memória e Direitos Humanos é dedicado à memória e aos direitos humanos. Ele é ocupado pelo antigo centro de detenção secreto Escola Superior de Mecânica da Armada (ESMA), que foi usado para tortura e assassinato de opositores políticos durante a ditadura militar argentina. O espaço promove exposições, eventos culturais e educativos com o objetivo de preservar a memória das vítimas e conscientizar sobre os direitos humanos. Entrada gratuita. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

1.2.2 Em São Paulo: Memorial da Resistência De São Paulo (Antigo DEOPS) <http://memorialdaresistenciasp.org.br/>

Fundado em 2009, localizado no Largo General Osório, 66, São Paulo, mantido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, o Memorial da Resistência de São Paulo é um espaço dedicado à memória da resistência política no Brasil durante a ditadura militar. O espaço é ocupado pelo antigo prédio do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), que servia como centro de detenção e tortura de opositores políticos. Entrada gratuita. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

1.2.3 Em Santiago: Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos (MMDH) <https://web.museodelamemoria.cl/>

Fundado em 2010, localizado na Rua Matucana 501, Santiago, conta com o financiamento do Governo do Chile, por meio do Serviço Nacional de Patrimônio Cultural. É um espaço de memória dedicado a preservar e divulgar a história dos crimes cometidos durante a ditadura do exército no Chile (1973- 1990). O museu conta com exposições permanentes e temporárias, atividades educativas e culturais, além de espaços para reflexão e comemoração das vítimas. O acervo inclui documentos, fotografias, vídeos,

objetos pessoais e depoimentos de vítimas e sobreviventes do regime militar. Entrada gratuita. Há a possibilidade de agendamento para visitas específicas, como as de grupos escolares.

De chofre podemos perceber que existem diferenças expressivas na maneira como os museus se apresentam, sendo os de arte voltados mais a materialidade e declaração de importância de suas coleções e próprias, quase um discurso de marketing. Os de memória mais focados na importância da mensagem, da informação que fornece aos visitantes. Destarte, constatamos aqui uma primeira diferença expressiva entre os dois tipos de museus: de um lado a tangibilidade e *status* do acervo e do outro a intangibilidade e a mensagem como objeto de visita. Aqui por si só nos permitiria inferir a respeito das diferenças interpretativas, mas vamos seguir aprofundando com mais dados e análises.

2. A interpretação na prática: apresentação e análise de dados

A etapa de coleta, produção e análise de dados por triangulação permitiu que o enfoque teórico metodológico adquirisse riquezas múltiplas, tanto no campo do empirismo, quando se coletaram os dados, quanto na análise deles pautada em teoria. Triangulação é o método que considera os objetos nas suas mais diversas contextualizações, sem menosprezar qualquer fonte de conhecimento²⁴ meramente pelo forjar do seu formato, o que contribui por contemplar um outro viés de interpretação, ora pautado no detalhamento descritivo, ora na produção de vários formatos.

Nos deteremos nos aspectos aqui considerados de praxe quando se trata de interpretação patrimonial em relação à visitação autoguiada, ou seja, independente de um acompanhamento humano direto, e sim de ferramentas, disposições e iniciativas produzidas no campo material.

A concepção moderna de museu se consolida com a criação de importantes instituições museológicas na Europa como o Museu Real dos Países Baixos (1808) em Amsterdã, o Museu do Prado (1819) em Madri, o Altes Museum (1810) em Berlim, o Museu Hermitage (1852) em São Petersburgo (SUANO, 1986). Tinham como objetivo pedagógico a formação através do conhecimento do passado para a consolidação dos estados nacionais. Dois modelos de museu são reconhecidos no período: aqueles relacionados a (sic) história e a cultura nacional, de caráter celebrativo como o Louvre (1793) em Paris, e aqueles relacionados a

²⁴ Vale a ressalva: conhecimentos que possam ser validados, confirmados e que possuam rigor científico. No caso da presente pesquisa, como os dados foram coletados diretamente de seus *locus*, ou ainda produzidos a partir de percepções a respeito desses, cumprem tais requisitos.

movimentos científicos voltados a pré-história, arqueologia, etnologia, como o Museu Britânico (1759) em Londres²⁵.

Assim, a presente análise considera a separação entre museus de arte e museus de memória, já que, por mais que ambas as concepções tenham sido elaboradas em momentos da contemporaneidade, esses dois tipos possuem distintas razões de ser.

Quando das primeiras inaugurações, museus de memória tinham (e em determinadas circunstâncias têm) objetivo de fazer lembrar de feitos e sujeitos políticos do passado, os vangloriando e contribuindo na construção e manutenção de identidades culturais pautadas no nacionalismo²⁶. Já os museus de arte partiam da premissa da exposição e apreciação do que seria considerado arte em determinadas culturas.

Vale lembrar que quando nos referimos à avaliação culturalmente definida sobre o que seria arte e o que estaria fora desse campo, é necessário um cuidado com generalizações e anacronismos. É coeso levar em consideração que atualmente a arte expandiu em formas, conceitos, praticantes e apreciadores, portanto uma comparação com aspectos atuais projetados em outros momentos da história, seria invalidada. O que se pode afirmar com lucidez é que nem tudo era considerado arte²⁷. Isso porque arte em museus tinha objetivos, formas, conceitos, praticantes e apreciadores (em maioria) elitistas, sendo utilizada, inclusive, como uma forma de distinção entre uma e as demais camadas da sociedade.

Concentrada em poucas mãos, interpretada por poucos olhos, ouvida por poucos ouvintes, sentida por poucos seres humanos. Eis o que também verificaremos: seriam os museus de arte, ainda, ferramentas excludentes e/ou de diferenciação?

Com similaridades, mas não a ponto de unificação de ambas as categorias, a exclusão de determinadas camadas sociais também era aplicada em museus de memória, já que a intelectualidade, em outras épocas, detinha outra concepção de história e de passado. Isso demonstra o percurso do campo historiográfico no Ocidente, balizado pelo historiador Peter Burke²⁸. Porém, sujeitos sociais outrora excluídos, aos poucos vão ganhando espaços e representações, inclusive em museus. "Trata-se, portanto, de museus

²⁵ CARVALHO, B. Museus de memória como espaços de representatividade na América Latina. p 4. *Op. cit.* p. 2

²⁶ POULOT, Dominique. Cultura, História, valores patrimoniais e museus. *Varia história*, v. 27, p. 471-480, 2011.

²⁷ Talvez ainda a questão mais importante: nem todos e todas poderiam interagir com o que era efetivamente tomado como arte.

²⁸ BURKE, Peter; ESCOLA DOS ANNALES, A. A revolução francesa da historiografia. São Paulo: UNESP, 1992.

nos quais a rigorosidade histórica dos fatos expostos inevitavelmente se associa a uma forte dimensão emocional."²⁹.

As importâncias desses sujeitos saem do porão da história e passam a ocupar o sótão, a partir da década de 1960, a partir de vertentes como a História Social, a Nova História Cultural e a História Social da Cultura³⁰. Ora, com as mudanças nos paradigmas da ciência histórica, mas principalmente devido à conquista de direitos civis a partir dos movimentos sociais, espaços como os museus também passam a dar notabilidade para valorizar os excluídos, como é o caso das instituições levantadas no presente artigo.

Tendo os sujeitos ocupado espaços de preservação da memória, coube a essas instituições legitimarem o exercício de interpretação por meio da afetividade, já que, memória é sempre um exercício cognitivo, associativo e afetivo de reconhecimento de aspectos da sua ou de outra sociedade.

A questão é importante pois à diferença da maioria dos museus, especialmente os históricos, essas instituições não buscam fazer uma reconstituição da história, mas explorar a dimensão da memória, o que é sensivelmente distinto. Como assevera Nora³¹ (1993, p. 9), a memória carrega dimensões afetivas e simbólicas que pertencem ao universo experiencial, o que a diferencia da operação intelectual das abordagens tradicionais da história"³².

Concordando com o autor, devemos asseverar aqui que o acervo de um museu de memória não é necessariamente composto por objetos, coisas tangíveis. Ao contrário, seu acervo está no aspecto da memória, e os esforços de organização da visitação envereda esforços de reativar as memórias com informações. Nesse sentido, nos compete apresentar um pouco sobre os dados dos museus, aqui na Tabela 1 constam os aspectos da visita autoguiada (sem necessidade da presença de um guia/monitor).

TABELA 1: ASPECTOS DE VISITA AUTOGUIADA

ASPECTOS DE VISITA AUTOGUIADA	MUSEUS DE ARTE	MUSEUS DE MEMÓRIA
Mapa geral	Museo Nacional De Arte Contemporáneo Chile (CHI)	Espacio Memoria y Derechos Humanos (ARG)

²⁹ GIROTO, I. Museus de memória traumática na América Latina: uma leitura arquitetônica com base na emoção e na experiência. Revista Arq. Urb. n. 31: São Paulo, 2021, p. 100. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/516>. Acesso em março de 2023.

³⁰ *idem*

³¹ NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Op. cit.* p. 5

³² *idem* II p. 101

	Bellas Artes De Chile (CHI)	Museo De La Memoria Y Los Derechos Humanos (CHI)
Placa indicativa do lugar	Museo Nacional De Bellas Artes (ARG) Museo De Arte Latinoamericano (ARG) Museu De Arte De Sao Paulo Assis Chateaubriand (BRA) Bellas Artes De Chile (CHI)	Espacio Memoria y Derechos Humanos (ARG) Memorial Da Resistência (BRA) Museo De La Memoria Y Los Derechos Humanos (CHI)
Painel com informações	Museo Nacional De Bellas Artes (ARG) Museu De Arte De São Paulo Assis Chateaubriand (BRA)	Espacio Memoria y Derechos Humanos (ARG) Memorial Da Resistência (BRA) Museo De La Memoria Y Los Derechos Humanos (CHI)
Folder impresso	Pinacoteca Do Estado (BRA) Museo Nacional De Arte Contemporáneo Chile (CHI) Bellas Artes De Chile (CHI)	Espacio Memoria y Derechos Humanos (ARG)
Projeções audiovisuais	Pinacoteca Do Estado (BRA)	Espacio Memoria y Derechos Humanos (ARG) Memorial Da Resistência (BRA) Museo De La Memoria Y Los Derechos Humanos (CHI)
Realidade virtual	Pinacoteca Do Estado (BRA)	x
Folder por faixa etária	Bellas Artes De Chile (CHI)	x
Áudio guia	Pinacoteca Do Estado (BRA)	Museo De La Memoria Y Los Derechos Humanos (CHI)
Painel Tátil	x	Memorial Da Resistência (BRA)

		Museo De La Memoria Y Los Derechos Humanos (CHI)
QR Code	Museo Nacional De Bellas Artes (ARG) Bellas Artes De Chile (CHI)	x
Maquete	Pinacoteca Do Estado (BRA)	Memorial Da Resistência (BRA)
Interação	Pinacoteca Do Estado (BRA)	Memorial Da Resistência (BRA)
Decoração tematizada	x	Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ARG) Memorial Da Resistência (BRA) Museo De La Memoria Y Los Derechos Humanos (CHI)

Elaborada pelos autores

Quando da elaboração da tabela acima, cujos dados apresentados revelam a existência de vários recursos em ambos os casos (arte e memória), tivemos a impressão de distorção da realidade, ou ao menos que tabela não refletia o visto. Ora, logo após as análises sobre os espaços museais de arte em contraste com os de memória, percebeu-se que os fazeres de interpretação entre essas duas variações são radicalmente distintos e a tabela parecia colocá-los em um patamar de semelhança e relatividade. É como se os dados levantados fossem pouco conclusivos, já que em alguns casos, museus de arte possuem determinadas formas de interpretação que os museus de memória não possuem (como é o caso do QR-code), e vice-versa (no caso da decoração tematizada).

Esses aspectos revelam, na realidade, a amplitude dos níveis interpretativos, que não seguem (e nem deveriam) um padrão ou linearidade, afinal, são variáveis. No entanto, quando detivemos uma mínima retomada às experiências vivenciadas, percebemos as diferenças que não permitem a relativização e a semelhança: dentre os museus de arte, a Pinacoteca do Estado (BRA) contempla a maior frequência na tabela. Somente essa instituição acumula pelo menos seis aspectos de visita autoguiada, sendo em cinco, a única instituição de arte que oferece tais recursos. Ainda assim os elementos interpretativos nela aplicados não se estendem a todo acervo, algumas obras são selecionadas para receberem interação ou realidade virtual, sendo que a expressiva maioria das exposições recebe

apenas o famigerado cartão de identificação da obra com o nome do artista, título e técnica. Entretanto, a Pinacoteca conta com atividades específicas para educação (o que aqui incluímos a distribuição para docentes de material impresso e gráfico de obras lá expostas para práticas em sala de aula) ou mesmo para faixas etárias diversas, além do mais é um espaço que busca gerar conexão com visitantes. Um exemplo desse último aspecto da visita pode ser confirmado na cabine de gravação na qual a pessoa entra e grava áudio e imagem de suas impressões e memórias com a Pina (esse é quase um apelido que o museu tem, sendo largamente utilizado e reforçando ainda mais esse aspecto conectivo).

Há, portanto, a necessidade de se destacar os esforços interpretativos da equipe idealizadora e executora de exposições e infraestrutura da Pinacoteca, diante dos demais museus de arte. Sua interpretação em relação a visita autoguiada a conta em ferramentas, e em alguns casos, chega a se igualar aos níveis de interpretação de museus de memória (mais completos), ou mesmo, superá-los³³ no que tange aos recursos, mas nunca na veemência deles empregados.

Aqui podemos ver dois exemplos das formas de interpretação utilizadas na Pinacoteca, sendo à esquerda uma imagem que representa no *card* superior o padrão de cartões informativos do museu e o inferior o card específico para o uso do Watson da IBM. Ao lado direito a entrada da sala interpretativa onde há exposição tátil do processo de feitura de diferentes formas de obra de arte (pintura, escultura e outras), desde a descrição dos materiais até a sequência do processo.



(acervo pessoal dos autores)

Em comparação com a Pinacoteca, apresentamos imagens do Masp que rompe a lógica das telas penduradas nas paredes e as expõem em cavaletes de concreto e vidro (de

³³ Como exemplo, no aspecto realidade virtual, apenas a Pinacoteca do Estado (BRA) é contemplada com tal forma em uma tabela que considera 9 museus. Em virtude de tais aspectos, a Pinacoteca foi destacada (cor azul) na tabela.

autoria da mesma arquiteta que projetou seu prédio sede Lina Bo Bardi). Tal forma de expor é impressionante porque dá a impressão de que os quadros estão flutuando no ambiente, mas... bem, mas toda e qualquer informação a respeito das obras está no verso do cavalete em letras miúdas e longos textos, impossibilitando a visitantes que contemplem e leiam ao mesmo tempo, prejudicando sobremaneira a compreensão.



(acervo pessoal dos autores)

Outro aspecto que cabe mencionar e que pode nos levar ao equívoco de pensar que os museus de arte são mais cuidadosa e intensamente interpretados é porque eles são em um número maior do que os de memória. Para cada museu de memória, há dois de artes. A decisão de incorporar dois museus de arte se deu em função da maior ocorrência desse tipo de museus nas cidades estudadas e na necessidade de elucidar que as generalizações que nossos resultados permitem são robustas.

Diante do exposto, devemos reconhecer que a interpretação do patrimônio nos museus de memória traumática é mais consistente e carrega mais profundidade. Por mais que a organização e a disposição de placas indicativas, projeções audiovisuais e painéis táteis³⁴ sejam, sem sombra de dúvida, empregos de excelentes recursos interativos nesses espaços, o sucesso de tais interpretações, pode ser justificado primeiramente pela preocupação que funda as suas instituições.

Seja pelo aprimoramento desses recursos ou pelas tentativas de tornar o acervo acessível, os objetos estabelecidos em tais museus possuem potencial de revelar um lugar

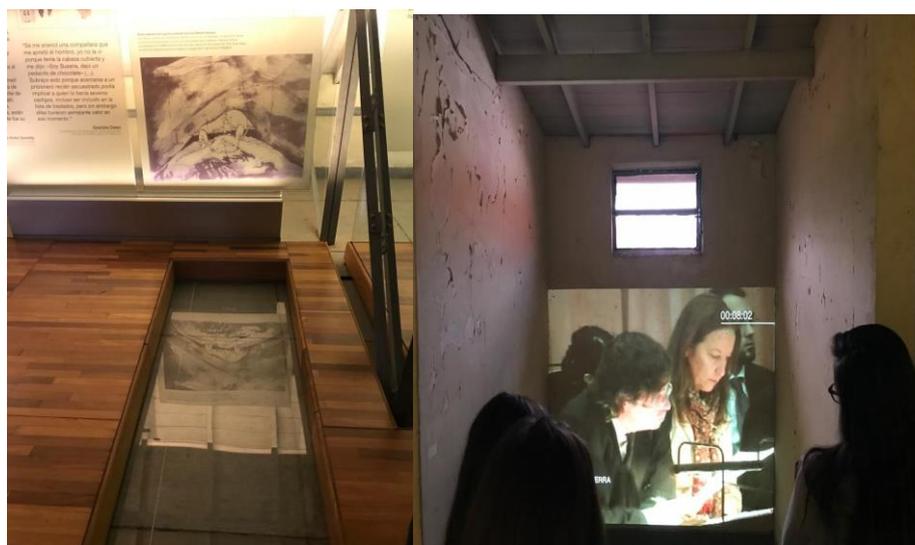
³⁴ painéis táteis são por excelência recursos que podem abrigar uma infinidade de informações e ao mesmo tempo uma segmentação de conteúdo, visto que os visitantes são habilitados a interagir com conjuntos de informações que eles mesmos optam por acessar, ou seja, trazem a possibilidade de promover experiências personalizadas.

de memória, que, segundo Pierre Nora³⁵, é o estado material capaz de despertar o trabalho imaterial por meio do exercício da afetividade.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais.³⁶

Para corroborar essa linha de raciocínio vamos apresentar mais descrições e imagens dos museus de memória. Como no caso do uso de ferramentas interpretativas literalmente em todo o acervo, mesmo nos ambientes de ambientação nos prédios históricos de prisões clandestinas como no caso do Memorial da Resistência e da ex-Esma.

Na Ex-Esma, conforme imagem abaixo vemos no interior da *capucha* um ambiente original de prisão, mas sem mobiliário³⁷ que ilustra em tamanho real o espaço exíguo de descanso além de demonstrar painéis com informações e vídeos. Tudo no mesmo ambiente. Além do mais, todas as visitas a essa área são guiadas.



(acervo pessoal dos autores)

No caso do Memorial da Resistência, ali também houve uma prisão, e as celas são preservadas com a mesma estrutura e o mobiliário e objetos, bem como as inscrições na

³⁵ NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Op. cit.* p. 5

³⁶ *Idem*, p. 13.

³⁷ A prisão funcionou de 1973 até 1983, de 1983 até 2004 o espaço continuou sob as forças armadas quando foi convertido em espaço de memória. É com isso que as FFAA tiveram tempo suficiente para destruir provas, mobiliário, documentos e várias outras evidências dos horrores ali perpetrados. Mas cabe mencionar que nem todas as provas foram aniquiladas e o prédio ainda serve de evidências para julgamentos em curso na Argentina (ESPACIO MEMORIA, s/d) e é por essa razão que lá não é permitido tocar nas paredes, há percursos específico por onde as pessoas devem caminhar e outras restrições.

parede foram reinseridos obedecendo depoimentos de ex-detentos. No mesmo átrio do espaço há telas táteis com expressivo volume de informações sobre os fatos que ali ocorreram, assim como o contexto político no Brasil. Aqui nos chama poderosamente a atenção o cuidado com detalhes como a imundície e a toalha encardida pendurada.



(acervo pessoal dos autores)

A memória como capacidade, é natural do ser humano. O lugar de memória não necessariamente, pois é dependente do exercício da assimilação memorificada. Embora tenhamos a habilidade nata de exercitar a rememoração, por meio da atividade cognitiva, o que diz respeito à atribuição de importância ou a ausência dela para determinados eventos, espaços, objetos, o lugar de memória é estabelecido pelos mais diversificados critérios de atribuição de importâncias desses eventos, espaços e objetos. Ela (a memória) opera a partir do despertar de uma incorporação de sentidos e demanda o reconhecimento, a consciência do que é importante. É um processo de afetividade. Nesse sentido, apresentamos imagens do Museo de los Derechos Humanos y de la Memoria³⁸, que não ocupa prédio histórico e nem conta com espaços de ambiência e ainda assim aciona esses sentidos. Como no caso da imagem abaixo e à esquerda que se trata de um mezanino do segundo piso que dá vista para o átrio central do museu, aqui o que vemos no plano inferior são fotos de diferentes mortos, presos e desaparecidos que são contemplados a partir do mezanino e no primeiro plano velas (de *led*) em homenagem a eles (acionando o forte apelo cristão da sociedade chilena) e uma tela tátil onde se pode ler sobre a biografia dessas pessoas.

³⁸ Não é permitido fotografar no interior do museu, mas obtivemos autorização especial para isso por se tratar de uma visita de pesquisa cancelada pela universidade de origem dos pesquisadores.

Na imagem à direita o que se apresenta são capas de revistas e jornais (originais de época), com documentos na vitrine e suas respectivas legendas finamente organizadas conferindo verossimilhança à mensagem blindando-se de possíveis negacionismos/revisionismos mal-intencionados.



(acervo pessoal dos autores)

Não é de se surpreender quando se opina que tais operações devam acontecer nos museus, já que a memória é por excelência social, socializada e compartilhada, e sua produção é constante. Ademais, nos espaços museais, procura-se a interação para aprendizagem, que pode ocorrer a partir do acordo ou conflito entre memória individual e memória coletiva. Tais conceitos, para Halbwachs³⁹, delegam exercícios interdependentes. Porém, a memória individual é embasada na coletiva, dominante: "só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais correntes do pensamento coletivo"⁴⁰. Duvignaud⁴¹ sintetiza essa proposta:

Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem.

Pelas reflexões de Pollak⁴², a memória pode ser embasada no coletivo, em contrapartida, ainda é individual, na medida em que é constituída de uma operação construída no e para o coletivo, e não o contrário, pois percebe que por meio de cada indivíduo, mesmo um fato dado como consolidado pode ser encarado de várias maneiras.

³⁹ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. *Op.cit.* p. 5.

⁴⁰ *Idem*, p. 23.

⁴¹ DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990. P. 6

⁴² POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Op.cit.* p. 5.

Logo, a proposta não é partir do fato social em si para entender a memória, e sim analisar como e sob quais operações tais fatos chegaram a tal *status*: "não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade"⁴³.

Ratificando o exposto, podemos inferir que no caso dos museus de memória, como os aqui estudados, os fatos sociais da organização política de ditadura militar impondo terrorismo de estado sobre população civil se tornaram coisas quando as lembranças, as falas, os fragmentos de notícias, objetos e edifícios se somaram para consolidar o trauma coletivo e a consequente necessidade de expor, debater e ensinar aos mais jovens.

Para Halbwachs⁴⁴, o fenômeno da memória coletiva é o que, de certo modo, Pollak⁴⁵ descreve como a memória enquadrada. Ambas são originadas coletivamente, a diferença é que Pollak especifica mais o exercício construtivo de mostrar algo a alguém, enquadrar, procurar fazer-se entender, conforme a intenção, o que evidencia disputas políticas pela memória legítima são justamente os diferentes enquadramentos em um mesmo contexto.

A interpretação do patrimônio interage no exercício da dita memória enquadrada, quando, literalmente, as informações encontram-se pela apresentação de uma ou mais narrativas, de acordo com a atribuição de valor que a instituição promove. Interage igualmente na dialética da memória, na medida em que representa, atrai, provoca, pelo exercício da exposição de um signo, o que resulta na produção de sentido nos sujeitos que adentram aos espaços enquadrados, sem exageros, memorificados.

Trazemos outra imagem da Ex-Esma e do Memorial da Resistência. À esquerda é a etapa final do percurso do Casino de Oficiais (onde ficava a *capucha* da Esma) que é uma garagem, as guias explicaram de maneira simples que dali saíam os carros com prisioneiros rumo ao aeroporto de onde partiam os voos da morte. À direita o corredor com abertura superior do Memorial tem a seguinte inscrição: "O banho do sol era aqui, uma vez por semana, por uma hora, uma cela por vez. Mas nem todos vieram". Em ambos os casos as informações assumem matizes de tensão e o horror imaginado quase pode ser tocado. Pois se de um lado era uma maneira de evidenciar que sob céu azul as pessoas saíam dali em carros particulares para serem postas em voos militares e atiradas com vida no Rio da Prata, do outro mostrava como o sol não alcançava a todos, seja pela pequena réstia, seja porque algum faleceram antes mesmo de uma semana.

⁴³ *Idem*. P. 4

⁴⁴ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. P. 23 *Op.cit.* p. 5.

⁴⁵ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Op.cit.* p. 5.



(acervo pessoal dos autores)

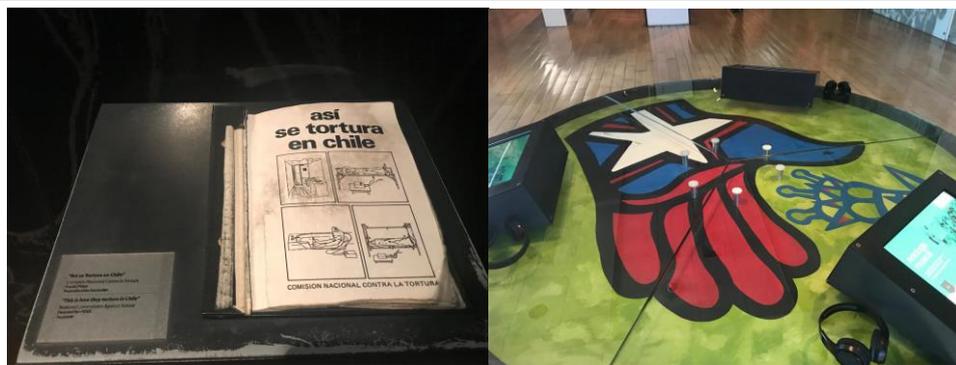
Essas produções de sentido só se dão por meio da linguagem. Ora, dispondo de uma interpretação do patrimônio que considere esse fator, é possível atribuir à própria uma forma de educação patrimonial.

Através da linguagem, é possível objetivar as experiências e conhecimentos individuais, tornando-os conhecimentos de outros sujeitos que não vivenciaram na carne tais experiências. Com a linguagem, cria-se a possibilidade de o sujeito aprender por meio do conhecimento, da dor, do êxtase, enfim, das mais diversas sensações experimentadas pela vivência do outro. ⁴⁶.

No caso particular do Museo de los Derechos Humanos y de la Memoria podemos evidenciar o uso de diferentes linguagens na interpretação dessa memória. "A natureza traumática dos conflitos apresentados possuem [sic] um alto potencial de desagregação social e colocam o desafio de representar o irrepresentável. Podem ser entendidos através da memória da dor como bem da cultura imaterial."⁴⁷. Lá existem salas específicas para público adulto que trata especialmente da tortura, com manuais, relatos em vídeos e em texto como se pode ver na imagem à esquerda (específica sobre a música). Mas também tem salas exclusivas (à direita) para mostrar como a música, literatura, imprensa, cinema e até mesmo a publicidade no caso do plebiscito do *Sí o No* proposto por Pinochet para mensurar o desejo popular de continuar ou não a ditadura.

⁴⁶ ZAZULA, MARIELLE. Histórias e memórias da vida em comunidade: os processos sociais de educação entre descendentes de ucranianos em Jesuíno Marcondes, Prudentópolis – PR., p. 155. *Op cit.* p. 5

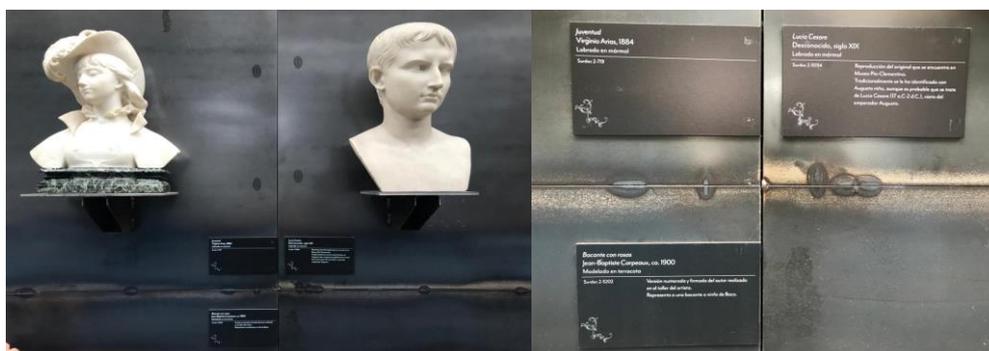
⁴⁷ CARVALHO, B. Museus de memória como espaços de representatividade na América Latina. p. 3. *Op. cit.* p. 4



(acervo pessoal dos autores)

Em contrapartida, nos museus de arte citados (com exceção da Pinacoteca), há pouca profundidade na interpretação. É como se existisse um bloqueio naturalizado entre a disseminação de informações úteis a respeito das obras de arte, e os visitantes. Somos favoráveis à hipótese de que, por mais que essas omissões não soem como tal, são propositalmente estabelecidas.

Aqui vamos ilustrar com mais detalhes do que estamos falando. No caso das imagens abaixo do Museo Nacional de Bellas Artes do Chile podemos notar que os elementos utilizados para informar visitantes são cards contendo nome da escultura, autor, período de elaboração e material. Em alguns deles constam mais informações sobre a escultura original (da Antiguidade) que oriunda dessas reproduções.



(acervo pessoal dos autores)

Nas imagens abaixo, do Malba, observamos a pouca fertilidade de informações, que se limitam a informar o nome do artista, local e datas de nascimento e falecimento, nome da obra, ano de elaboração e técnica. Tais informações pouco ajudam os visitantes a compreender a relevância da tela para a expressão artística uruguaia e ainda para a América Latina. São *cards* que não tocam, ensinam ou sensibilizam ninguém. E tal forma de "interpretar" (aqui com todos os perdões do uso indevido das aspas) se repete em absolutamente todo o museu.



(acervo pessoal dos autores)

No caso do Museu Nacional de Bellas Artes da Argentina, podemos ver situações um pouco diversas onde notamos que nem tudo é aridez na interpretação dos museus de arte. Nas imagens abaixo vemos uma escultura em bronze cujo *card* (onde constam nome do artista, local e data de nascimento e falecimento, ano da obra e técnica, apenas em espanhol) está também em braile, além disso pessoas com deficiência visual podem tocar na escultura com o uso de luvas fornecidas pelo museu. Entretanto, cabe mencionar que pouquíssimas obras de tal museu contam com esse recurso e a maioria expressiva delas conta apenas com o *card* em espanhol com algumas ocorrências de QR-code.



(acervo pessoal dos autores)

A propósito do uso desse tipo de código que em certa medida tem sido utilizado em vários museus aqui analisados, nos compete informar que em todos os museus estudados havia conexão de internet para visitantes, mas em nenhum deles a conexão oportunizava navegação de maneira fluida. Isso acarreta a dificuldade de uso de tais códigos.

Parece necessário trazer o debate de Bourdieu⁴⁸, quando ele propôs a teoria das formas do capital. Dentre essas, está a forma do "capital cultural", quando o autor se refere aos bens culturais e conhecimentos que uma pessoa possui e que podem ser utilizados como recurso para alcançar objetivos na vida, como *status* social e poder econômico. Esse capital cultural pode ser adquirido por meio de educação formal, exposição a bens culturais e experiências em instituições culturais como museus, onde é disseminada a educação informal.

Dessa forma, quando se trata de interpretação do patrimônio no acesso a museus de arte, pode-se dizer que esta desempenha um importante papel, pois é ela que ameniza as desigualdades de capital cultural por meio da democratização de informações relevantes, recursos facilitadores, atração para a decodificação do conteúdo. Ou seja, a interpretação virtuosa pode cumprir o papel de ampliar o capital cultural das pessoas, ensinando, contextualizando e sensibilizando.

No entanto, em geral, o acesso a esses museus (no tocante a informações relevantes) é mais fácil para quem previamente já possui capital cultural, ou seja, quem já frequentou educação formal ou experiência anterior em museus ou obras de arte no geral (galerias, colecionadores etc.). Com efeito, esses museus apresentam frequentemente obras de arte associadas a um determinado cânone estético que pode ser mais difícil de compreender sem conhecimento prévio. O conjunto da interpretação do patrimônio, sendo frágil e inconsistente, não daria conta de amenizar as desigualdades de capital cultural e democratizar o conteúdo dos acervos.

Assim, ao assumirmos a teoria do capital cultural de Bourdieu⁴⁹, é possível compreender como o acesso a museus de arte é influenciado por fatores como educação, experiência cultural anterior e *status* socioeconômico. Isso pode levar a um ciclo em que aqueles que já possuem capital cultural têm mais oportunidades de adquirir ainda mais capital cultural, enquanto aqueles que carecem de capital cultural podem ter menos acesso a esses recursos e, portanto, menos oportunidades de aprimorar seu *status* social. Sendo assim, a interpretação não satisfatória, além de não romper com esses ciclos, contribui ainda mais para o abismo da diferenciação, favorecendo uns e negligenciando outros.

E mais do que a questão do aprimoramento do capital cultural, os dados fornecidos pelos museus de arte nem sempre podem ser caracterizados como informações, pois juntos não fornecem nexos. Isso nos parece pois para a pessoa não iniciada em artes, ler o nome do artista, da obra e técnica diz quase nada a ela, o *status* de incompreensão da arte, contexto e relevância permanece mesmo após a vista.

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. The forms of capital (1986). Cultural theory: An anthology, v. 1, p. 81-93, 2011.

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. The forms of capital., 2011. *Op. cit.* p. 22.

Se um museu, por definição, deve interpretar patrimônio comunicando a proporcionar experiências para educação, fruição, reflexão e partilha⁵⁰, notamos que os museus de arte estudados ferem de morte essa caracterização. E nesse sentido eles também aprofundam diferenças sociais entre seus possíveis visitantes quando parecem informar apenas aos iniciados e negligenciam os não iniciados. Destarte aprofundam abismos já bastante intensos na América Latina em geral. Com a ressalva das exceções apresentadas, o que nos compete aqui é reforçar que os dados nos permitem generalizações e fica demonstrado aqui que as exceções não passam disso mesmo: desvio de padrão.

E o oposto ocorre com os museus de memória, que ao não disporem de farta materialidade para ilustrar o acervo, cumpre com o objetivo do ICOM⁵¹ que os caracteriza. Há uma intencionalidade explícita em rememorar a tragédia e gerar impacto. Essa intencionalidade pode residir na necessidade de combater relativismos, revisionismos e negacionismos relativos às ditaduras que ocorrem com intensidade cada vez maior. Ou ainda na mensagem e educação às gerações mais jovens que não viveram tais feitos de que eles não podem ocorrer novamente. Mas certamente esse esmero na interpretação do patrimônio nesses museus conta com o foco de dignificar as vítimas, tal como consta nos *websites* de todos eles. O que por si só já seria um nobre objetivo.

Cabe ainda tratar de outro aspecto da definição de museu do ICOM⁵² onde consta que aqueles que são abertos ao público devem ser acessíveis e inclusivos. Aqui notamos em maior ou menor medida todos os museus estudados falham. Isso ocorre quando a imensa maioria das informações está apenas no idioma do país ou quase não há opções para deficientes auditivos ou visuais.

Percebemos que nos aspectos supramencionados repousa uma questão da socialização coletiva das informações, que embora essa não seja uma característica explícita da definição do ICOM, ela está implícita quando toca nos quesitos educação e partilha de conhecimento. Reforçamos que o conhecimento implica um degrau acima da informação, que ao seu turno é precedida pelo dado. Já afirmamos anteriormente que os museus de arte tratam de dados, sem gerar informações completas. E os museus de memória trabalham com informações e conhecimento. É uma diferença fundamental que perpassa toda a análise e conclusão de nosso artigo.

⁵⁰ ICOM. Nova definição de museu. *Op. Cit.* p.1.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem ibidem*

Conclusões

Quando retomamos o objetivo central deste artigo - analisar os recursos interpretativos utilizados em museus de memória traumática em comparação com museus de arte à luz dos conceitos e práticas da interpretação patrimonial como ferramenta de partilha de conhecimentos e educação - para arrazoar as conclusões, imediatamente observamos que a interpretação do patrimônio em museus no geral deveria ser um processo abrangente que envolvesse a compreensão e a apresentação significativa do seu acervo. No entanto, a interpretação do patrimônio nos museus de arte citados, geralmente carece de profundidade, o que pode levar a uma experiência superficial e pouco enriquecedora para os visitantes, e contribuir significativamente para o aumento das desigualdades.

Uma das principais razões para essa falta de profundidade na interpretação do patrimônio desses museus de arte talvez seja a abordagem simplista ou superficial dos organizadores, curadores e especialistas responsáveis pela interpretação das obras de arte. Ao reduzirem informações, legitimam uma prática classista e desfavorecem visitantes que não pertencem aos seus nichos. É certo que a arte não se reduz, tampouco se explica, no entanto, a transmissão de informações relevantes no entorno dessas peças deveria ser repensada. Em alguns casos, as informações fornecidas limitam-se a uma breve descrição da obra e do artista, independente do contexto histórico, social e cultural em que foi criada.

A profundidade insuficiente da interpretação do patrimônio em museus de arte pode ter consequências negativas para a compreensão e apreciação das obras pelos visitantes. Sem uma interpretação mais profunda e contextualizada, as obras podem ser percebidas como objetos estéticos, sem valor histórico ou cultural significativo. Isso pode levar a uma abordagem mais superficial das obras de arte com ênfase nas qualidades estéticas e técnicas, uma verdadeira contradição no processo de popularização desses espaços.

Outro problema é a possível ausência de engajamento dos visitantes pelas obras de arte. Há ainda um abismo na formação social e educacional para a arte nos países em evidência, portanto, muitos visitantes podem se sentir intimidados ou esboçar indiferença ao interpretarem obras de arte, especialmente se não possuírem formação na área ou sem o mínimo de contextualização. Não se trata de revelar o conceito da obra, que pode e deve ser interpretado de acordo com as subjetividades de cada visitante, mas de fornecer ferramentas que contribuam para que esse processo seja efetivamente possível. Caso contrário, as ferramentas utilizadas atualmente conduzem a uma experiência superficial

em que a obra é apenas admirada, não sendo reafirmada a sua importância, tornando o processo acrítico.

Ao longo do presente escrito, percebeu-se que, inegavelmente, museus de memória traumática carregam importâncias políticas e essas importâncias foram evidenciadas durante a construção da interpretação do patrimônio. Não é sobre evitar que uma série de eventos históricos se repita. Destarte, é sobre educar para o exercício social, político e cultural, civilizadamente, despertar consciência para a memória política pautada no respeito aos direitos humanos, para que a barbárie ocasionada pelas mais diversas formas de desrespeito não se justifique nem se perpetue, por motivo algum que venha a aparecer.

Também podemos asseverar sobre a relevância do papel que a interpretação assume quando analisamos o conceito de museu. Mister se faz reforçar ao tomar o exemplo dos museus de memória e seu esforço efetivo em interpretar seu acervo, pois manter o museu com caráter interessante aos visitantes é manter a memória ativa e no debate público. É ainda romper com a lógica elitista de apresentar museus para iniciados, socializando o conhecimento, ampliando o alcance da mensagem. Isso pode ser aplicado a qualquer museu, por óbvio, mas se sobressaliente no caso dos de memória (que aqui poderiam ser os de imigração, os de eventos ou personagens específicos) e se agudiza com o caso em tela aqui exposto.

Concordamos com a ideia de que manter os museus de memória traumática, em especial os de Direitos Humanos é sim uma forma de dignificar as vítimas, mas é também maneira ímpar de dar voz para quem não foi, muitas vezes, ouvido pela história oficial - que não raro vilipendia as vítimas, que no caso das ditaduras militares as acusam de 'subversivo', 'terrorista', sem dizer do uso indiscriminado que o termo comunista assumiu e assume até hoje ao se referir aos que lutam contra ditaduras.

Ao chegar ao fim desse artigo nos apraz notar que a reflexão não se encerra aqui e que muitas são as oportunidades de dar sequência a esse estudo ou assemelhados. Aqui nos referimos particularmente ao aprofundamento do conteúdo utilizado na interpretação, ampliar as análises abarcando os *websites* dos museus, aumentar a coleta dando conta de outros espaços em países vizinhos como Colômbia, Paraguai, Peru, e Uruguai, ou ainda quem sabe incluindo espaços da Europa Ibérica para comparações sobre a partilha do conhecimento ali encerrado.

Recebido em 20 de março de 2023
Aceito em 02 de maio de 2023