

**Comunicação de Museus de Memórias Difíceis.**

**Museus de Escravatura.**

**Inês Isabel Oliveira Ramos Rebelo Morais**

**Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação**

**Setembro, 2019**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Doutor em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica  
da professora Doutora Maria Teresa Cruz.

## AGRADECIMENTOS

Com o término de uma tese de doutoramento, é quase inevitável um balanço de anos de trabalho e investigação. A pesquisa constante em diferentes países, o estudo de realidades tão díspares e o choque de traumas tão diversos, obrigaram-me a questionar muitos valores já tidos como certos. Considero-me neste momento uma pessoa diferente, sobretudo pela reflexão sobre o ser humano, na sua melhor e pior forma. E só por isso tudo valeu a pena pela aprendizagem e pela empatia criada, o que me obrigou a viver e sentir a sociedade de uma forma completamente diferente.

Nada disto teria sido possível sem o apoio incondicional de pessoas que realmente me inspiraram e me apoiaram ao longo de todo o processo. A sua experiência académica, a sua experiência pessoal ou simplesmente a sua transmissão de boas energias, compreensão e de amor foram fulcrais para o término deste projeto:

- 1- À minha orientadora, pelo apoio em todo o processo, pela oportunidade de trabalhar num projeto internacional extremamente estimulante e acima de tudo ensinar-me o que é realmente ser uma boa professora, preocupada, interessada, numa ajuda constante.
- 2- Ao meu amor e ao meu companheiro de viagem, sem ti nada disto seria possível, o teu acompanhamento constante psicológico e prático foi essencial. Acreditaste mais em mim, do que eu muitas vezes e a tua transmissão de confiança, orgulho e amor fizeram-me acreditar todos os dias que eu seria capaz.
- 3- À minha filha, Clara, ainda um feijãozinho, que me permitiu terminar a tese com calma e serenidade.
- 4- À minha mãe, irmãs, cunhado e sobrinhas pela compreensão e apoio constante e por me proporcionarem um ambiente tranquilo e sem pressão.
- 5- À Sara Henriques, um apoio prático e psicológico absolutamente essencial neste processo. A tua personalidade, experiência de vida e experiência académica inspiraram-me todo os dias para tentar fazer mais e melhor.
- 6- Às minhas amigas Alexandra Borges, Ana Vasco, Irene Queirós e Marta Clara Marques pela boa-disposição, incentivo e amizade genuína.

## RESUMO

Esta investigação tem como objeto a memória de experiências históricas traumáticas e a sua constituição em património cultural, com especial atenção para o caso da escravatura. No centro desta problemática está a possibilidade da comunicação, isto é, da retenção e partilha da experiência, da mediação e representação necessárias para a constituição da memória coletiva, e também a compreensão dos seus obstáculos, aproximando-se este processo cultural do que os estudos do trauma tratam como “memórias difíceis”. O objetivo final é compreender de que modo, mesmo em caso extremos, como o dos genocídios ou do holocausto, é possível restaurar a consciencialização e transmissão da experiência, constituí-la criticamente em herança cultural e recuperar, sobre estes fenómenos o poder simbólico da sociedade e o exercício da cidadania

A perspetiva geral da qual parte esta interrogação é, portanto, a dos estudos de comunicação nos contributos essenciais para as questões de memória, património e museologia e para a passagem da memória individual para a memória coletiva (Halbwachs, 1990), um processo que implica, de modo, central comunicação e partilha de experiência. Assim, a ênfase será na produção e circulação do significado, na questão da representação, e na avaliação dos processos de mediação, valorizando-se sobretudo, nos estudos de caso museológicos, a análise dos suportes, tecnologias, linguagens e discursos implicados na mediação e comunicação da memória.

Atendendo, no entanto, à transversalidade da problemática, a investigação acolhe também os contributos fundamentais da Psicologia, dos Estudos da Memória e do Património e da Museologia, atendendo sobretudo aos aspetos que neles evidenciam também as questões centrais da mediação, comunicação e partilha. Para além deste corpo interdisciplinar teórico, a investigação apresenta ainda um conjunto de estudos de caso sobre museus de património difícil e estudos de caso particulares referentes à temática da escravatura.

Estes estudos partem de uma abordagem empírica (com base em visitas de estudo e observação direta) e de uma metodologia concebida a partir dos contributos teóricos, resultando numa grelha de análise com o propósito de descrever e comparar os diferentes casos entre si, com relação à questão central do papel da comunicação na construção da memória coletiva e da sua constituição em património cultural e em objeto museológico.

Em termos teóricos, o contributo mais específico será o de trazer para o campo das ciências da comunicação, um desenvolvimento do conceito de Herança Difícil (*Difficult Heritage*), proposto por Sharon Macdonald, Em termos práticos, será elaborado um modelo de

estratégia de comunicação para memórias traumáticas, potencialmente aplicável no sector museológico, mas também em contextos mais gerais. A motivação desta investigação funda-se no contributo efetivo que as ciências da comunicação podem dar a uma problemática crucial das sociedades contemporâneas, cuja compreensão e apropriação é imprescindível à vida das comunidades, devendo ser valorizada e elevada a um novo campo da área da comunicação, a par da comunicação de saúde, comunicação política, comunicação da ciência, entre outras, conforme proposto pela *National Communication Association, USA*).

**Palavras-Chave: Memória; Património; Trauma Museu; Comunicação**

---

## ABSTRACT

This research has as its object the memory of historical experiences and their constitution in cultural heritage, with special attention to the case of slavery. At the heart of this problem is the possibility of communication, that is, the retention and sharing of experiences, the médiation and exhibition for the constitution of collective memory, and also the understanding of its obstacles, reaching this cultural process to the so called “Difficult Memories”. The final goal is to understand how even in extreme cases, such as genocide or holocaust, it is possible to restore the awareness and transmission of the experience, critically build upon cultural heritage, and recover from these phenomena the symbolic power of the society and the exercise of citizenship.

The general perspective from which this question is raised are the communication studies related with essential contributions to memory, heritage and museology and the passage from individual memory to collective memory (Halbwachs, 1990), a process that implies communication and sharing of experience. Thus, the emphasis will be on the production and circulation of meaning, on the question of representation, and on the evaluation of médiation processes, with a emphasis on museum case studies on the analysis of the média, technologies, languages and speeches (I don't think discourses exist)? involved in médiation and memory communication.

Given the transversality of the problem, the research also welcomes the fundamental contributions of Psychology, Memory and Heritage Studies and Museology, considering mainly the aspects that also highlight the central topics? of médiation, communication and sharing. In addition to this interdisciplinary theoretical base, the research also presents a set of case studies on museums of difficult heritage and case studies on the theme of slavery.

These studies start from an empirical approach (based on field visits and direct observation) and a methodology conceived from the theoretical contributions, resulting in a grid of analysis with the purpose of describing and comparing the different case studies, in what concerns to the role of communication in the construction of collective memory and its constitution in cultural heritage and a museum object.

In theoretical terms, the most specific contribution will be to bring to the field of communication sciences, a development of the concept of Difficult Heritage, proposed by Sharon Macdonald. In practical terms, a model of communication strategy for traumatic memories will be developed, potentially applicable in the museum sector, but also in wider contexts. The motivation of this research is based on the effective contribution that the communication sciences can make to a crucial problem of contemporary societies, whose understanding and appropriation is essential to the life of communities, and should be valued and elevated to a new field of communication, at the same level as health communication, political communication, science communication, among others, as proposed by the National Communication Association, USA).

**Keywords: Memory; Heritage; Trauma; Museum; Communication.**

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	1
MEMÓRIA, PATRIMÓNIO E COMUNICAÇÃO .....	2
I PARTE: ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	5
CAPÍTULO 1 – MEMÓRIA.....	5
I. MEMÓRIA.....	5
II. MEMÓRIA E TRAUMA .....	14
III. REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA .....	23
CAPÍTULO 2 - PATRIMÓNIO.....	31
CAPÍTULO 3 – COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA.....	42
CAPÍTULO 4 - MUSEUS E MUSEUS DE ESCRAVATURA .....	61
II PARTE: COMPONENTE PRÁTICA.....	90
CAPÍTULO 1 .....	90
CONTEXTUALIZAÇÃO .....	90
CAPÍTULO 2 .....	109
PESQUISA DOCUMENTAL E EXPLORATÓRIA – ESTUDOS DE CASO GERAIS.....	109
I ESTUDO DE CASO: .....	111
Exposição itinerante do Memorial e Museu Auschwitz-Birkenau, Polónia.....	111
II ESTUDO DE CASO .....	130
Robben Island, Cape Town, África Do Sul .....	130
III ESTUDO DE CASO.....	154
Hiroshima Peace Memorial Museum – Hiroshima, Japão .....	154
IV ESTUDO DE CASO: .....	177
Museo Casa De La Memoria - Medellín, Colômbia.....	177
ANÁLISE DE RESULTADOS .....	214



CAPÍTULO 3 .....	218
I ESTUDO DE CASO: .....	223
<i>International Slavery Museum, Liverpool, Reino Unido</i> .....	223
II ESTUDO DE CASO: .....	252
Museu Nacional De Escravatura, Luanda, Angola.....	252
III ESTUDO DE CASO.....	270
National Museum Of African American History & Culture, Smithsonian, Washington D.C., EUA .....	270
ANÁLISE DE RESULTADOS.....	301
REFERÊNCIAS .....	313
ÍNDICE DE FIGURAS .....	323
ÍNDICE DE QUADROS .....	328
ÍNDICE DE GRÁFICOS .....	329

## INTRODUÇÃO

A memória é essencial no nosso quotidiano, fundamental para a nossa identidade e sobrevivência, integrando passado e presente, projetando o futuro, proporcionando reconhecimento, reencontro e sentido. Este fato adquire ainda mais significado quando falamos de memórias de experiências traumáticas, singulares e/ou coletivas, dependentes da percepção influenciada pelas emoções e pela imaginação. A comunicação é o agente transmissor dessa memória traumática, dando-lhe sentido, possibilitando o debate e a coesão social.

Dado o caráter complexo deste tipo de memórias é urgente o reconhecimento da necessidade de justiça social com vista a libertar as sociedades de ciclos de dor e ressentimento de modo a construir uma sociedade mais consciente e pacificada com o seu passado, reformulando o seu presente e conseqüente futuro.

Noções de identidade, património e representação do passado são formas dos grupos assegurarem o seu reconhecimento público, através da identificação do seu “património”, museus e locais patrimoniais que auxiliam na gestão das respectivas imagens (Macdonald, 2009). Nesse sentido, os museus têm um papel essencial, apresentando narrativas nas quais indivíduos, grupos e nações recordam, comemoram e tentam resolver memórias de experiências traumáticas. A ideia do Museu enquanto espaço de representação de Herança Díficil (*Difficult Heritage*) é um conceito introduzido por Sharon Macdonald (2008).

Esta perspetiva do museu como relevante agente social, cultural e educacional, tendo como enfoque o indivíduo, é a base do estudo aqui apresentado, numa exploração das suas qualidades adjacentes enquanto comunicador, tanto ao nível da exposição propriamente dita, como da sua estratégia de divulgação.

Neste sentido, este projeto tem por base uma argumentação interdisciplinar focada em três conceitos essenciais – Memória, Património e Comunicação – a fim de trabalhar a comunicação do património traumático, enquanto objetivação e materialização da memória para a sua conseqüente interpretação, aceitação e inclusão – contribuindo para o processo de recuperação da sociedade. Assim, pretende dar um contributo para a construção de um sentimento de identidade (com base na memória coletiva de Halbwachs, 1990) e para a

capacidade de superação de memórias traumáticas, promoção da paz no presente e aprendizagem com vista à construção do futuro.

---

## **MEMÓRIA, PATRIMÓNIO E COMUNICAÇÃO**

O Património surge enquanto objetivação da Memória, como o seu registo, material e/ou imaterial, contribuindo para a construção de uma identidade coletiva, num trabalho continuado de coesão social através da Comunicação e Informação consciente do Passado.

O ser humano tem um papel central nesta estrutura tripartida de conceitos, sendo por isso necessário entender o seu comportamento, semelhanças, diferenças e heterogeneidades, no passado e presente e entendê-lo simultaneamente como indivíduo e membro de uma sociedade, com um referencial cultural e sistemas de partilha de valores que retratam uma memória coletiva (Halbwachs, 1992). Nesse sentido, as memórias nunca são simples registos do passado; são, antes, reconstruções interpretativas que carregam a marca das convenções narrativas locais, dos pressupostos culturais, das formações e práticas discursivas, e dos contextos sociais de recordação e comemoração, num processo de memória e esquecimento que caracteriza a sociedade humana e num processo de escolha (por razões culturais e políticas) do que deve e do que não deve ser preservado para as futuras gerações. “Aceitar que o património é o selectivo uso do passado como um recurso do presente e futuro” (Ashworth e Graham, 2005) demonstra que a memória está intrinsecamente interligada ao processo de constituição do património.

“Humans are storytelling animals” (Alexander, 2012) e, nesse sentido, o objeto central deste projeto é a forma como pessoas e culturas representam e respondem a eventos passados, nomeadamente traumas históricos. Isto é, o trauma histórico como narrativa mais do que simples avaliação dos factos. Representar o trauma é já superá-lo e transformá-lo em memória, contribuindo para a referenciação cultural e identidade colectiva e para o aumento do capital social perdido (Bourdieu, 1986). A representação permite, assim, a transformação da memória dita traumática numa memória narrativa (Bal, 1999), tornando-se por isso essencial para o processo de recuperação da sociedade.

As narrativas e representações surgem como um “Direito Humano” (Winter, 2011), enquanto sentinelas e lembranças de algo que não devemos repetir (Winter, 2011). Tal como escrito nas paredes do Museu do Aljube, museu de memória da antiga prisão política (Lisboa, Portugal): “Sem memória não há futuro. Preservar a Memória histórica é um ato de cidadania rasgando o silêncio em que todo um povo foi mergulhado e resgatando essa memória para ensinamento dos mais novos”. O escritor e químico italiano Primo Levi, prisioneiro no campo de concentração de Auschwitz (Polónia), questionou a importância de resgatar as suas memórias (Soares, 2012), mas decidiu publicar as mesmas num livro de 1947 (*Se Isto é um Homem*). Levi considerou ser um dever de memória (Ricoeur, 2003) a passagem de um legado às gerações futuras, contribuindo assim para que barbáries como o Holocausto (ou *Shoah*, para os judeus) voltassem a ocorrer. O Holocausto, enquanto conceito deslocado no espaço e no tempo, foi extremamente importante para o ressurgimento de outras memórias traumáticas por todo o mundo, nomeadamente a escravatura e o colonialismo<sup>1</sup>.

Nesse sentido, este projeto pretende valorizar a importância da comunicação/representação do trauma colectivo para a intervenção psicossocial da comunidade, focando-se em eventos resultantes da acção do Homem (*man made disasters*) (Kühner, 2002); ou seja, desastres produzidos pelo Homem<sup>2</sup> (Holocausto, Tráfico Transatlântico de Escravos, bomba de Hiroshima) que objetivam a aniquilação da existência histórica e social através de diferentes maneiras de desumanização e destruição da personalidade (Bohleber, 2007). Pretende contribuir para a reabilitação psicossocial (Somasundaram, 2010) ao nível da intervenção comunitária e da educação pública<sup>3</sup>, num processo de objetivação e materialização para consequente interpretação, aceitação e inclusão na memória individual, coletiva e social.

---

1 Tratamento posterior na parte prática da tese.

2 O termo *man-made disaster*, largamente usado na bibliografia sobre o trauma coletivo, é problemático pois implica que as catástrofes naturais não são causadas pelo homem. A este respeito, seria necessário uma diferenciação mais cautelosa, pois algumas catástrofes naturais são certamente efeitos das ações humanas. Daí que filósofos (para não falar de políticos, sociólogos, etc.) contemporâneos como Sloterdijk possam classificar catástrofes naturais como *man-made disasters* e eventos traumáticos de grau superior. (Sylla, Bernhard (2015), “Trauma coletivo – notas sobre um conceito disperso”, in Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa & Vítor Moura (orgs.), *Conflito e Trauma*, Vila Nova de Famalicão: Húmus, 461-476)

3 De Jong, Joop. (2002) “Public Mental Health, Traumatic Stress and Human Rights Violations in Low-Income Countries.” In Joop de Jong (ed.) *Trauma, War, and Violence: Public Mental Health in Socio-Cultural Context*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers.

Atendendo à abrangência desta temática, este projeto terá por base o Museu enquanto campo de atuação e agente social, cultural e educacional, numa exploração das suas capacidades como/de comunicador/ção, exposição e divulgação (Kotler&Kotler, 1998). É numa perspetiva de democratização cultural, não devendo ser privilégio de alguns, mas sim produzida socialmente, numa cultura participativa, em comum e partilhada por todos (Williams, 1969) e como objeto de instrumento de governança (Foucault, 1980). Aqui, o fundamento base assenta na possibilidade de partilha e contribuição de conhecimento entre indivíduos de todas as classes, sem a influência de ideias da classe dominante (Williams, 1958) e sempre através de um pensamento crítico e individual (Williams, 1958). “Uma boa comunidade, uma cultura viva (...) encoraja todos e cada um a contribuir para o avanço em consciência que constitui a necessidade comum” (Williams, 1958).

Paul Williams (2007) estudou o caso dos Museus Memoriais (*Memorial Museums*) e descreveu-os como atentos ao projeto arquitetural, de *design* de interior, bem como às suas potencialidades de comunicação. Assinalou, também, quais as condições necessárias para o possível sucesso de tais museus, relacionando esse facto, sobretudo, com a localização, geografia e autenticidade dos museus, e ainda com o conteúdo neles disponível e o apoio político e social em que se contextualizam. O objectivo deste estudo é, pois, perceber quais são os museus que podem não só atingir o estatuto de legitimidade mas também ter o mesmo papel de outros modelos de museus que atraem um vasto público, podendo, ao mesmo tempo, trabalhar [e podem ser trabalhados] na direção da reconciliação política e do despertar social e [devem] ir para além das reacções emocionais que provocam.

Em suma, a representação e a comunicação surgem como ferramentas chave para um processo de cura complexo, individual e colectivo, transmitindo uma imagem do passado que não é necessariamente o seu registo histórico, mas que serve as necessidades do grupo, enquanto retrato do mesmo, com vista a encarar o passado da forma mais construtiva possível, prevenir situações de risco e resolver traumas profundos.

# I PARTE: ENQUADRAMENTO TÉORICO

## CAPÍTULO 1 – MEMÓRIA

### I. MEMÓRIA

#### 1.1. Conceptualização

A memória é uma das nossas mais importantes funções cognitivas, fundamental para a construção da identidade do indivíduo, unindo o seu presente, passado e futuro, com um vínculo profundo à sociedade onde se insere.

Este termo tem a sua origem etimológica no latim, significando a retenção e/ou o readquirir de ideias, imagens, expressões e conhecimentos adquiridos anteriormente, numa relação íntima com a aprendizagem. Desde os primórdios, a sua complexa definição tem sido objeto de análise, desde as concepções filosóficas clássicas até às mais modernas abordagens neurocientíficas. Na filosofia, o estudo da memória é anterior à ciência e confunde-se com a pré-história e a origem das culturas. Aristóteles, por exemplo, considerava-a como a única fonte de recordação e transmissão de conhecimento de pessoa para pessoa e de geração para geração. “Não é nem sensação nem julgamento, mas é um estado ou qualidade (afeição, afeto) de um deles, quando o tempo já passou. ...Toda a memória, então, implica a passagem do tempo.”

Porém, só no século XIX surgiram os primeiros trabalhos científicos de maior importância a respeito das características e do funcionamento da memória humana. Centrado nas tendências positivistas e cientificistas, o pensamento filosófico do final do século XIX e começo do século XX valorizava o objectivismo em detrimento da relação entre corpo e mente. E é justamente nesse momento que a filosofia, através do filósofo francês Henri Bergson, e a psicologia, com o médico austríaco Sigmund Freud, começam a discutir a memória como ciência.

Henri Bergson (1911) foi pioneiro no estudo deste conceito, a partir da obra *Matéria e Memória*, onde o autor desafia o cientificismo ao considerar que a memória não pode ser explicada apenas pelo cérebro, mas também pelo espírito, sendo ela o fruto dessa relação corporal e espiritual. Para Bergson, a memória ocupa um lugar central no conhecimento, enquanto ponto de convergência entre a consciência e as coisas, entre o corpo e o espírito. Assim, de acordo com o filósofo, a memória é diferente de uma função do cérebro e nada mais

é do que um evento de consciência. É como se a memória fosse fruto do rasto deixado na consciência pelo movimento que as imagens realizam no interior da mente. Bergson, perspectiva, assim, a memória como fonte primária para o conhecimento da realidade, que ocorre juntamente com a percepção. A percepção, ou seja, a leitura que fazemos do objecto presente, está sempre impregnada de lembranças, incluindo aquelas que estão no inconsciente (memória pura). Esta não actua sozinha, apesar da sua capacidade de apreender o essencial da matéria (a sua imagem), mas necessita da memória para atingir o estado de conhecimento completo do objecto.

O autor nomeia dois tipos de memória, a **memória-hábito**, interna ao corpo, automática e utilitária, adquirida pela repetição e ação de comportamentos habituais. Não é reconhecida directamente como representação do passado, mas utilizada com o propósito da ação presente; por outro lado, surge a **memória pura**, que regista o passado em forma de “imagem-lembrança”, representando-o, e é reconhecida por isso, constituída por rememorações isoladas, evocativas, que ocorrem independentes de qualquer hábito. É livre, contemplativa e externa ao corpo, constituindo uma aprendizagem concreta, sem necessidade de repetição. Por ser inconsciente e individualizada, é considerada pelo autor como a verdadeira memória.

Mas vários foram aqueles que contestaram as ideias de Bergson, nomeadamente Freud, hesitante acerca da correspondência directa entre a memória e a consciência. Na sua opinião, a memória integra o inconsciente e, para justificar este fato, Freud apresenta a ideia do sistema Percepção – Consciência, por onde passam todas as experiências conscientes do indivíduo que, quando não interessam mais, são descartadas pelo próprio aparelho psíquico. No inconsciente ficam alguns vestígios da nossa percepção consciente, e é aí que reside a memória. Freud desenvolve um método denominado de psicanálise com o objetivo de interpretar os pacientes e as suas memórias esquecidas temporariamente, reprimidas no inconsciente, uma vez que são memórias que trazem lembranças de sofrimento. Defendem os psicanalistas que em determinados momentos, conhecidos como lapsos de memória, nos sonhos ou por meio de um tratamento psicanalítico, essas memórias poderiam ser recuperadas e voltariam para o consciente. Bosi (1979, p.252) refere que “quando nos lembramos de algo, vem à tona apenas uma parte de uma quantidade muito maior de elementos que provavelmente estão submetidos aos diferentes graus da censura que existe entre o inconsciente e a consciência. Assim, nem sempre ‘lembrar’ é o mesmo que ‘ter consciência’”.

Por seu lado, o sociólogo francês Maurice Halbwachs contesta a compreensão da memória à luz da percepção individual de Bergson, pois considera-a como um fenómeno social, produto da sociedade em que vivemos. “Só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar numa ou mais correntes do pensamento colectivo” (Halbwachs, 1990). Assim, a consciência não está jamais fechada sobre si mesma. Somos arrastados em múltiplas direcções como se a lembrança fosse um ponto de referência diante da variação dos quadros sociais e da experiência coletiva, dependente das relações do indivíduo com grupos de referência. A memória coletiva seria, assim, uma memória partilhada por um grupo, um povo, uma nação, constituindo e modelando a identidade, a sua inscrição na história. Os grupos sociais produzem uma memória do seu próprio passado coletivo que contribui para um sentimento de identidade, reconhecendo-os e distinguindo-os dos demais. Assim, a memória e a identidade são capazes de gerar sentido, organização social e unificação de um grupo, mantendo-o coeso e ancorado em referenciais simbólico-familiares.

Sucintamente, a memória abre caminho para um conjunto de experiências armazenadas e facilita o modo como acedemos às mesmas, contribuindo para a interpretação do que nos rodeia de modo a agirmos de forma consciente e racional, conduzindo à aprendizagem, à aquisição de novos conhecimentos e, ao mesmo tempo, permitindo a nossa definição enquanto seres humanos (individual e socialmente), essencial para a construção da nossa identidade.

## **1.2. Memória – Funcionamento**

Atendendo à sua importância, vários estudos psicológicos sobre a memória foram colocados em prática, focando-se, por um lado, na natureza estrutural da memória – em um paradigma que concebia a memória como estrutura de armazenamento e recuperação da informação<sup>4</sup> – e, por outro lado, sobre a natureza funcional da memória<sup>5</sup>.

A sua complexidade obriga, antes de mais, a uma análise dos processos mentais e à explicação do seu funcionamento, em uma abordagem que contém três tipos de memória,

---

4 Ebbinghaus (1885); Modelo de Armazéns Sensoriais de Sperling (1960); Modelo Dual de Waugh e Norman (1965); e o mais influente de todos, o modelo Multi Armazenagem ou também chamado Modelo Modal de Atkinson e Shiffrin (1968).

5 Modelo dos Níveis de Processamento de Fergus Craik e Robert Lockhart e o Modelo da Memória Operativa de Baddeley e Hitch, que surgiram em 1972 e 1974, respetivamente.



diferentes entre em aspetos como natureza, período de permanência da informação e capacidade. Neste sentido, Sternberg (2000), que considera a memória como o meio pelo qual se recorre às nossas experiências passadas, a fim de usar essa informação no presente, descreve que os psicólogos cognitivos identificaram três operações comuns da memória, cada uma representando um estágio no processamento (tratamento) da memória, fundamentais e interdependentes entre si:

- a. Codificação - percepção da informação e representação mental de objetos ou acontecimentos externos, ou seja, a forma como um item de informação é inserido na memória;
- b. Armazenamento - manutenção da informação – capacidade de reter e conservar informações, utilizadas sempre que necessário. Para que seja recordada, a experiência codificada tem de deixar algum registo no sistema nervoso (traço mnésico), que deve ser armazenado de forma permanente para permitir a sua utilização futura.
- c. Recuperação - utilização da informação armazenada, disponível e acessível - as formas de recuperar a informação operam através da recordação e incluem, entre outros, processos explícitos ou diretos como a evocação e reconhecimento (recordação intencional e deliberada dos itens de informação previamente verificados). Na evocação, o indivíduo tem menos índices de ajuda no acesso à informação e no reconhecimento é aquela em que o auxílio é maior através da reposição da informação original e processos implícitos ou indirectos, tais como a reaprendizagem e ativação.

Relativamente aos tipos de memórias, são considerados três: sensorial (Sperling, 1960); curto prazo (Baddeley & Hitch, 1974) e longo prazo (Tulving, 1985), tendo esta última especial relevância para o projeto aqui apresentado, atendendo ao seu carácter permanente e à sua capacidade de armazenar o conhecimento sobre nós mesmos e do mundo durante um longo período de tempo, influenciando sobretudo a permanência das ditas memórias traumáticas.

- a. A Memória Sensorial (Sperling, 1960) possui capacidade limitada, permite recolher as características físicas de um estímulo captadas pelos órgãos sensoriais, durante frações de segundo. Abrange o armazenamento inicial e momentâneo da informação, sendo esta constituída por estímulos de muito curta duração, mas que podem, apesar disso, proporcionar informação que requeiram alguma resposta. Estes estímulos são primeiro armazenados na memória sensorial, enquanto primeiro armazém de

informação, dividindo-se em memória icónica (reflete a informação proveniente da nossa visão) e a memória ecoica (armazena informação proveniente dos ouvidos).

b. Graças à atenção, parte da informação poderá ser transferida para a Memória a Curto Prazo ou de Trabalho (Baddeley & Hitch, 1974), caracterizada pela permanência temporária de informação, com capacidade limitada, de duração de minutos ou horas, na ordem dos sete dígitos, palavras ou elementos distintos. Constitui um armazém da memória no qual a informação tem pela primeira vez um significado, não obstante a sua duração de retenção ser curta. Aqui, a informação é temporariamente mantida durante a execução de determinadas operações mentais e pode ser classificada, organizada e relacionada com outra informação que já se encontre retida. A transferência do material entre as memórias de curto prazo e as memórias de longo prazo efetua-se pela repetição da informação, mantendo-a ativa na memória de curto prazo para poder ser transferida. Feldman (2001) refere que quando esta repetição é elaborada, o material é organizado de forma mais eficaz, o que permite que seja transferido para a memória de longo prazo, não se perdendo – aquilo que o autor denomina de estratégias mnemónicas. Para alguns psicólogos (e.g., Baddley, 1990; 2006 e Baddeley & Hitch, 1974, 1994), esta memória de curto prazo deveria ser considerada como uma Memória de Trabalho, porque funciona como uma central executiva que coordena o material durante o processo de formação do raciocínio e da tomada de decisão em tarefas do quotidiano, numa relação interativa entre a memória de curto prazo e longo prazo.

d. c. A Memória a Longo Prazo apresenta uma ligação estreita com o Modelo Mono-Hierárquico e Piramidal de Tulving (1985) e é construída a partir de todas as modalidades dos sentidos. Dividindo-se em Memória Episódica (autobiográfica), situa-se no topo da hierarquia e surge como a recordação consciente de “acontecimentos pessoalmente vividos enquadrados nas suas relações temporais”, como o primeiro dia de escola. É o sistema de memória mais especializado, em termos de contexto/tempo(ou seja, onde e quando) e é o último a desenvolver-se na infância e o primeiro a deteriorar-se na velhice. A Memória Semântica numa posição intermédia, surge como “uma enciclopédia mental do conhecimento organizado que uma pessoa mantém sobre palavras e outros símbolos mentais”, tendo Tulving mais tarde alargado o seu âmbito para incluir “o conhecimento do mundo de que um organismo seria portador”. O conhecimento retido na memória semântica seria o conhecimento da língua materna, o conhecimento de factos gerais, sabedoria e

inteligência prática e o conhecimento geral do mundo. Por último, a Memória Procedimental (prática, i.e. saber fazer) situa-se na base da pirâmide. Automática e utilizada de modo inconsciente, é constituída por capacidades perceptivas e motoras que, no decurso do tempo e com a prática, se transformam em rotinas e hábitos de que pouco ou nada se tem consciência. As componentes de hábitos e habilidades motoras da memória procedimental revelam um processo aquisitivo gradual e progressivo. Muitas das capacidades, competências e habilidades da memória procedimental são essenciais no dia a dia e em geral permanecem intactas à medida que uma pessoa envelhece, mesmo quando a memória semântica começa a dar sinais de enfraquecimento.

### **1.3. Memória Colectiva**

A memória é a faculdade que nos permite ter uma maior consciência da nossa identidade pessoal e colectiva. Existe uma memória guardada pelo indivíduo, referindo-se às suas próprias vivências e experiências pessoais e uma memória do grupo social onde se insere, formada pelos fatos sociais relevantes, guardados como a memória oficial da sociedade, constituindo a sua própria identidade.

Neste sentido, a dinâmica entre o indivíduo e a sociedade a que pertence tem uma importância central neste projeto, extrapolando a memória de um plano puramente individual para se constituir como realidade social partilhada. Assim, torna-se imperativo referir Maurice Halbwachs (1925), o primeiro sociólogo que resgata o tema da memória para o campo das interações sociais e estabelece o conceito de Memória Colectiva, no campo da Sociologia, valorizando a importância dos indivíduos, mas demonstrando que essa mesma relevância advém do grupo, da união das suas lembranças na formação da memória colectiva, influenciada pelos quadros sociais que a antecedem e determinam. Assim, estes quadros sociais são a combinação das lembranças individuais de vários membros de uma mesma sociedade. “São os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo (...) cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, que muda conforme o lugar que o indivíduo ocupa no grupo.

Outra questão que este autor (1992) evidencia é a relação da memória com a identidade, considerando que a identidade reflecte todo o investimento que um grupo faz, ao longo do tempo, na construção da memória, reforçando o sentimento de pertença e garantindo a

unidade/coesão e continuidade histórica. Assim, a memória pode ser entendida como processos sociais e históricos, de expressões, de narrativas de acontecimentos marcantes, de coisas vividas, que legitimam, reforçam e reproduzem a identidade do grupo (Cruz 1993).

Jan Assman continua o trabalho de Halbwachs e distingue dois tipos de memória colectiva, a memória cultural e a memória comunicativa (1992, 2008). Segundo o autor, a memória comunicativa é partilhada dentro de um grupo social, definida pelas memórias comuns da interacção pessoal através de meios da comunicação verbal num período de 80 a 100 anos. Devido à sua natureza interactiva, as emoções sociais como ódio, amor ou vergonha têm um papel central no que é transmitido de uma geração para a outra. Possui um carácter não estruturado (todas as pessoas podem fazer parte da interacção nas quais as memórias autobiográficas são comunicadas) e uma natureza individual (a interpretação privada do passado de um indivíduo), descartando o trivial e por vezes incorporando fatos irreais, formando uma narrativa subjectiva (Izquierdo, 2002). Por outro lado, Assman define a memória cultural (baseada na definição de cultura do século XIX de Arnold, Hobbes, ...) como tendo um carácter mais diferenciado e exclusivo, pois nem todos os membros de uma comunidade estão legitimados a influenciar o seu conteúdo, uma ideia intrinsecamente relacionada com as noções de poder e tradição (Durkheim, 1961). A sua transmissão efetua-se em celebrações, festivais, rituais e cerimónias e tem como principal objetivo salvaguardar e continuar a identidade social do grupo (Assmann, 1992).

Por último e também essencial para o trabalho aqui em análise, Halbwachs opõe a memória colectiva à memória histórica, considerando que só temos acesso a fatos históricos que já ocorreram, não através da nossa própria vivência, mas através, por exemplo, da escola, dos livros. Tais fatos históricos são parte de uma “memória da nação” e, quando evocados, é necessário recorrer à memória dos outros, a única fonte possível para aceder aos mesmos. Para o autor, a nossa memória não se apoia na história aprendida, mas na história vivida. A “nossa” memória é a colectiva, vivenciada. A história começaria no ponto em que a memória social (amparada pelo grupo vivo) se apaga e é necessário distância para escrever a história de um período. Para Halbwachs (2006), a memória coletiva é “uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (2006). Já a história, fora e acima dos grupos, introduz divisões simples na corrente dos fatos, organizando-os, para garantir um texto inteligível e funciona como um “painel de mudanças”, onde apenas é perceptível a soma das transformações que levam a um resultado final, “examina os grupos de

fora e abrange um período longo”. Ao contrário, a memória colectiva é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana (Halbwachs, 2006).

#### **1.4.Memória e Esquecimento**

“Somos aquilo que recordamos... e também somos o que resolvemos esquecer. O passado, as nossas memórias, os nossos esquecimentos voluntários dizem quem nós somos, mas também nos permitem projectar rumo ao futuro, isto é, dizem-nos quem poderemos ser.” (Izquierdo, 2002). Os avanços obtidos pelas neurociências permitiram que a memória também fosse estudada sob diferentes pontos de vista, nos quais o objeto de estudo não foi aquilo que pode ser lembrado, mas sim o que não é lembrado e que está retido no inconsciente. A perda da capacidade de recordar ou de reproduzir o que foi aprendido designa-se por esquecimento, um fenómeno natural, normal e positivo cuja função é seleccionar materiais inúteis que, ao serem perdidos, criam condições para novas aprendizagens e para uma superior adaptação ao meio (Schacter, 1999).

Friedrich Nietzsche, na sua obra *On the Genealogy of Morals* (2013) expõe o esquecimento como uma força plástica, modeladora, como uma faculdade inibidora e, nesse sentido, como uma atividade primordial. O esquecimento não viria apagar as marcas já produzidas pela memória, porém, uma vez que antecede a sua própria inscrição, impediria qualquer fixação. Nesse sentido, a memória passa a ser pensada como uma “contra-faculdade” (*ein Gegenvermögen*), vindo superpor-se ao esquecimento, suspendendo-o (*aushängen*), impedindo a sua atividade fundamental.

Segundo Pergher e Stein (2003), existem diferentes teorias que, ao longo de décadas de investigação, têm explicado o esquecimento:

- a. aquela que afirma haver uma perda definitiva das informações anteriormente armazenadas na memória - Teoria da Deterioração. Desenvolvida pelo psicólogo alemão Ebbinghaus, em 1885, foi uma das primeiras teorias a formular a função do esquecimento, com o próprio psicólogo a fazer experiências em si próprio. Baseia-se na ideia de que a maior parte do esquecimento produz-se nos primeiros momentos logo após a aprendizagem e surge pelo facto de a informação não ser usada e o decurso do tempo ter influência no declínio da lembrança.

- b. aquela que postula que o esquecimento surge em função de uma dificuldade de acesso às informações - Teoria da Falha na Recuperação (Ballard, 1913; Pergher&Stein, 2003). Desta forma, as informações não seriam perdidas, ou “apagadas” da memória, elas apenas se tornam mais difíceis de serem acedidas (Pergher & Stein, 2003).
- c. enquadrada em ambos os agrupamentos, dependendo do período do seu desenvolvimento, encontramos ainda a Teoria da Interferência. Em linhas gerais, sustenta que o esquecimento se produz porque outras recordações dificultam ou interferem com a sua recuperação e que esta interferência pode ser basicamente de dois tipos: proactiva ou reactiva. Quando as recuperações mais antigas interferem na recuperação das mais recentes, dá-se a interferência proactiva. Se, pelo contrário, uma nova informação interferir na anterior, dá-se uma interferência retroativa. Assim, a Teoria da Interferência vem estabelecer que o esquecimento não se dá devido ao efeito corrosivo do tempo, mas sim porque existe influência de algumas memórias sobre outras. (Sternberg, 2000).
- d. Teoria dos Esquemas - Bartlett (1932) postulou que os processos de esquecimento dependem dos esquemas mentais que as pessoas possuem sobre determinados eventos e que constituem conceitos mentais genéricos. A utilidade desse constructo teórico para a memória reside na ideia de que a codificação de uma dada situação somente seria possível com o uso de esquemas pré-existentes nos quais as informações percetuais deveriam ser encaixadas. Para que tal aconteça, essas informações podem ser seleccionadas ou até mesmo distorcidas, num processo ativo em que a informação pode ser completamente apagada. Neste processo ativo, é possível ocorrer perda ou distorção de informações já armazenadas, ou seja, esquecimento.

Conforme salienta Izquierdo (2002), o processo de esquecimento é fundamental para evitar memórias que nos inquietam e que impedem novas aprendizagens. As pessoas esquecem para poder pensar e serem capazes de fazer generalizações e reflexões sobre as informações obtidas. Sem o processo de esquecimento, a capacidade de adaptação ficaria prejudicada. Porém, segundo Pergher & Stein (2003, p. 3) “uma vantagem do esquecimento diz respeito à sua função auto-protetora”. Para estes investigadores, o fato de esquecermos determinados eventos, em especial aqueles de menor relevância, proporciona uma grande economia cognitiva. O facto de o sistema da memória esquecer gradualmente as informações, é adaptativo, na medida em que o sujeito irá reter apenas as informações mais relevantes para agir sobre o meio (Schacter ,1999, in Pergher & Stein, 2003).

Para Freud (1915), o sujeito esqueceria acontecimentos traumatizantes que pudessem ter ocorrido e as recordações dolorosas seriam inibidas, mantendo-se recalcadas no inconsciente. O esquecimento teria, portanto, um caráter seletivo, se os acontecimentos e as representações geradoras de angústia e ansiedade, não aceites pelo sujeito, fossem reprimidas, mantendo-se, então, na zona inconsciente do psiquismo. Freud (1915) chama ainda atenção para um aspecto particular do esquecimento – a amnésia infantil. Aqui, as primeiras recordações de infância não seriam acessíveis ao sujeito dado, que muitas das recordações são reconstruções feitas através de relatos dos pais e familiares. O autor refere ainda os pequenos esquecimentos do dia-a-dia – atos falhados – relacionados com motivos inconscientes, ou seja, lapsos, esquecimentos de palavras e datas, etc. Importa, contudo, referir que os estudos sobre o grau de influência do mecanismo de repressão nos processos de memória são ainda pouco conclusivos.

## **II. MEMÓRIA E TRAUMA**

### **1.5. Trauma – Conceptualização**

O termo trauma deriva do grego e significa “ferida”. Definido, em primeiro lugar, pela sua intensidade; em segundo, pela incapacidade do sujeito de responder adequadamente ao trauma, e, em terceiro, pelos seus efeitos duradouros na vida do sujeito. Tanto as vítimas de um evento como os próprios agressores podem sofrer de um trauma, sendo vários os relatos de trauma por agressores nazis e dos soldados americanos na guerra do Vietname (Kühner, 2002). Os problemas que se levantam em relação a este facto são vários, nomeadamente: Devem ser considerados os traumas das vítimas e dos agressores sob a mesma perspetiva, com os mesmos critérios? Poder-se-á ainda falar de culpa no caso de filhos ou netos de agressores e assassinos? (Bernhard Sylla, 2015).

Analisando em profundidade o conceito de trauma, constatamos que este foi utilizado em medicina e cirurgia e posteriormente apropriado por Freud, surgindo ao longo da sua obra com diferentes aceções. No seu período inicial, o conceito de trauma surge com o sentido de injúria, algo vindo de fora e que produz um dano com efeitos duradouros no organismo. O trauma relacionava-se com a histeria, delimitada ao campo das neuroses. Quando o organismo não consegue lidar com o evento desenvolve uma defesa denominada repressão. O ego reprime a excitação e provoca um estado que Freud apelida de “neurose” (1896). Os chamados

“traumas” manifestar-se-iam, assim, no indivíduo através das “neuroses”. A terapêutica freudiana, i.e. a psicanálise, permite a exposição espontânea de factos reprimidos trazendo-os simultaneamente à consciência do paciente.

A atividade psíquica decorrente do trauma surge tão importante como o fato. O evento externo não produz, por si mesmo, o trauma (daí não ser fundamental para Freud nesta fase), mas desencadeia uma atividade psíquica. “O que produz o resultado não é o fator mecânico, mas o afeto de terror (1893/94). Toda a histeria é traumática, pois responde a uma atividade psíquica.”

Posteriormente, Freud reconsidera vários aspetos da sua análise, nomeadamente a ideia de trauma como uma forma de neurose, através do estudo de outro tipo de evento traumático, os “traumas de guerra” no contexto da I Guerra Mundial. Em *Além do Princípio de Prazer* (1920) refere a “neurose traumática” e liga o trauma à “repetição compulsiva”, através da análise de sonhos repetidos dos soldados sobre a frente de guerra, feridos e mortos. Com efeito, muitas vítimas tendem a recriar inconscientemente as condições ou as cenas dos seus traumas. Se por um lado, a pessoa está carregada de horror e por isso reprime alguns aspetos do trauma, por outro quer regressar ao momento para conseguir responder melhor e dominar a experiência. A repetição tem como objetivo dominar, compreender e ver. O trauma aparece, assim, como resultado tanto da natureza devastadora do evento sobre o indivíduo como da incapacidade da psique de lidar com o mesmo. A realidade externa, os acontecimentos desencadeadores e o trauma, bem como a realidade interna e os processos psíquicos que configuram a realidade psíquica do sujeito surgem, assim, como factores determinantes das neuroses.

Segundo Freud (1920), as lembranças podem voltar em forma de pesadelo, ou restrições à ação consciente, por não terem sido capazes de ser vivenciadas plenamente e neutralizadas pelo sujeito no passado. A questão, nesses casos, é a impossibilidade de obtermos testemunhos objetivos, uma vez que este não foi vivenciado como experiência, mas como trauma. Em casos de violência extrema, como no Holocausto, ou mesmo em casos em que a violência atinge a alma ou o espírito (tal como tem sido diagnosticados no contexto de comportamentos abusivos), o passado ressurgem não como uma narrativa de um evento vivenciado anteriormente, mas através de reações que indicam a incompletude dessa experiência. Admite-se o colapso da compreensão e a incapacidade das testemunhas de traduzirem, por meio de narrativas, a experiência vivenciada.



Outra questão que deve ser mencionada é a ligação da ideia de perda não só com o trauma mas também com o luto. Ao explicar este conceito, em *Luto e Melancolia*, Freud (1915) entende-o como uma reação à perda, não necessariamente de um ente querido, mas de algo que vai tomar as mesmas proporções, constituindo, assim, um fenómeno mental natural e constante durante o desenvolvimento humano. Para o autor, no luto nada existe de inconsciente a respeito da perda, ou seja, o enlutado sabe exatamente o que perdeu. É um processo natural, instalado com fim à elaboração da perda, que pode ser superado após algum tempo e, embora tenha um carácter patológico, não é considerado doença, ainda que certas interferências se tornam prejudiciais.

O luto é um processo lento e doloroso, que tem como principais características a presença de uma tristeza profunda, o afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre o objeto perdido, a perda de interesse no mundo externo e a incapacidade de substituição através da adoção de um novo objeto de amor (Freud, 1915). Durante o seu desenvolvimento, o indivíduo passa por constantes experiências de perdas que se constituem em modelos de estados psíquicos incorporados na mente e que podem ser vividos em situações semelhantes. Freud (1926) constata que as primeiras experiências traumáticas constituem o protótipo dos estados afetivos, que são incorporados na mente, e quando ocorre uma situação semelhante são revividos como símbolos mnêmicos. Em 1926, o autor apresenta a dor também como uma reação real à perda do objeto, isto é, a dor na dimensão mental produz a mesma condição económica que é criada diante de uma dor física. No processo de luto, a inibição de qualquer atividade que não esteja ligada ao objeto perdido e à perda de interesse no mundo externo ocorre pela catexia do objeto que continua a aumentar e tende, por assim dizer, a esvaziar o ego. Para Freud (1915), essa inibição é expressão de uma exclusiva devoção ao luto que nada deixa a outros propósitos ou a outros interesses.

Depois de Freud, Lacan (1964) regressou à ideia de trauma como um evento impossível de integrar na identidade. Para ele, o trauma pode ser definido como algo que forma e marca o sujeito para sempre, estando, por isso, na sua origem. Por outras palavras, os processos de desejo, substituição e fantasia podem ser vistos como repetição compulsiva e embora todas estas experiências não sejam dominadas pelo sujeito, produzem o sujeito. O surgimento do inconsciente freudiano é considerado como uma ferida aberta entre a causa e o que ela afeta.

A neurose é a cicatriz que tenta fechar essa ferida. O trauma, com Lacan, deixa de ser um acidente e passa a ser aquilo em torno do qual o sujeito se constitui.

Também aqui existe tensão: por um lado, o trauma é o elemento universal da teoria psicanalítica do sujeito mas, por outro lado, traumas específicos que ameaçam o normal funcionamento da psique e que resultam em mais sintomas dramáticos, as dificuldades tornam-se focos de atenção mais interessantes, especialmente em formas coletivas de trauma. O trauma, por outras palavras, não desaparece, não pode ser esquecido. Irá ressurgir como um enigma que dá origem a uma certa ansiedade. Lacan considera que a ansiedade acompanha o trauma e que os seus efeitos estão inscritos como um sistema inconsciente de conhecimento, que aparece na vida consciente como uma insistência concreta, cujas características são a repetição, paixão, efeito forte ou um sofrimento não facilmente suprimível. Para Lacan, o trauma é a causa da dúvida.

Caruth (1996) considera que não é a experiência em si mesma que produz o trauma, mas antes a lembrança do mesmo. Existe sempre um lapso de tempo entre o evento e a experiência do trauma em que o esquecimento é a matriz. O trauma liga o passado ao presente através de representações e da imaginação. Em muitos casos de vivências traumáticas, os sintomas, tais como pesadelos, apenas se manifestam após aquilo que se designa como período de latência, cuja duração é bastante variável, podendo demorar poucos dias, semanas ou anos. Esta dimensão temporal do trauma torna-se ainda mais significativa aquando dos traumas coletivos. O indivíduo traumatizado vive em função de uma impressão modulada pela emoção do momento traumatizante, ele fica estagnado na ruptura psíquica da emoção pela percepção. De qualquer forma, independente da memória ser verídica ou somente uma impressão ou compilação dos fatos ocorridos, isso não alivia o sofrimento psíquico do indivíduo traumatizado, pois a memória traumática, tanto coletiva-cultural, como pessoal, não se apaga.

## **1.6. Trauma Histórico**

O indivíduo é influenciado pela sociedade em que está inserido e cujas normas, práticas, valores e rituais são fundamentais para a ordem social e base da solidariedade e coesão social (Durkheim, 1961). O trauma ocorre quando um evento inesperado prejudica esses mesmos laços, normas e práticas sociais que ligam os membros da comunidade entre si, destruindo as fontes de apoio (Erikson, 1995).

O trauma histórico refere-se a um trauma coletivo e complexo experienciado ao longo do tempo por gerações de um grupo de pessoas que partilham uma identidade, afiliação ou circunstância (Brave Heart & DeBruyn, 1998; Crawford, 2013; Evans-Campbell, 2008; Gone, 2013), ao nível transgeracional ou intergeracional (Bar-On et al., 1998; Kellermann, 2001b), com três elementos primordiais: um trauma ou ferida; o trauma partilhado por um grupo de pessoas, em vez de um trauma individual; o trauma espalha-se por múltiplas gerações (os membros contemporâneos do grupo afetado podem experienciar sintomas traumáticos sem terem estado presentes nos eventos passados). Representa as consequências negativas dos desastres em massa a um nível coletivo, desde a ferida até ao tecido social (Somasundaram, 2014). Apesar de ter sido originalmente introduzido para descrever a experiência dos filhos dos sobreviventes do Holocausto (Kellerman, 2001), nas últimas duas décadas tem sido ampliado para outros contextos, como as comunidades afro-americanas, refugiados arménios, entre outros.

O impacto prolongado, a nível coletivo, ou a destruição do tecido social, irão resultar na transformação desse mesmo tecido (Bloom, 1998), dividindo-se em sete dimensões: “desastre, condições causais, contextos ecológicos, sinais e sintomas, estratégias de sobrevivência, consequências e intervenções ao nível da comunidade”.

O significado atribuído ao evento, o contexto histórico e social, assim como as estratégias de sobrevivência da sociedade, determinam o impacto e as consequências do trauma. As famílias e comunidades ultrapassam o desastre em várias formas adaptativas e não adaptativas que podem resultar em vários problemas psicossociais ou em resiliência e crescimento positivo. Percebeu-se que se a família e a comunidade ganham novo equilíbrio isso normalmente influencia o bem-estar do indivíduo. A resiliência e as estratégias de sobrevivência da comunidade ajudam os indivíduos e as famílias a lidar e ultrapassar os efeitos destrutivos dos desastres. O sentimento de comunidade fornecido pelo apoio social e fortes relações entre a comunidade é fator vital de proteção para o indivíduo e famílias que lidam com o desastre ajudando, assim, na sua recuperação (Wong & Wong, 2006; Wilson & Tang, 2007).

O trauma varia dramaticamente por períodos históricos e culturais e não é possível assumir que as gerações passadas representam as experiências traumáticas da mesma forma como faríamos hoje. Não podemos assumir que a nossa forma de responder a eventos negativos é válida para gerações anteriores e vice-versa (Young, 1997). Assim, é necessário entender os efeitos do trauma na primeira geração, bem como os seus efeitos nas gerações posteriores,

tendo em conta o laço emocional que os une, através do conceito de Pós-Memória de Marianne Hirsch (1997), “a relação da segunda geração com experiências poderosas, muitas vezes traumáticas que antecederam o seu nascimento, mas que apesar disso foram-lhes transmitidas de forma tão profunda que constituem memórias em direito próprio”.

A autora identificou dois tipos de transmissão pós-memória, familiar (transmissão direta de pai para filho) e afiliativa (transmissão horizontal de elementos da segunda geração a outros elementos da mesma geração com um intuito de ligação). Partindo do primeiro tipo e aliando a percepção da família como local privilegiado de transmissão de memória (Assman, 1992), a autora faz referência a “Maus: a survivor’s tale”, um romance gráfico de Art Spiegelman, que narra a luta do seu pai, um judeu polaco, para sobreviver ao Holocausto. Este exemplo permite entender a percepção do autor e como ele interpreta a história do seu pai, uma distinção entre o que é contado e o que é ouvido e interpretado, em uma representação que mistura fatos narrados, com imaginação e percepção de fotografias e imagens da época.

O Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra desenvolveu o projeto “Os Filhos da Guerra Colonial. Pós-Memória e Representações” (2007-2010, FCT), aprofundando algumas linhas críticas sobre a Guerra Colonial a partir de testemunhos de filhos de ex-combatentes, ou seja, a partir do pós-memória da Guerra, i.e., a memória daqueles que não a experienciaram, mas cresceram mergulhados em narrativas de guerra vividas pela geração anterior. No caso dos filhos de ex-combatentes portugueses, dois grupos revelam traços intergeracionais importantes. O primeiro é, paradoxalmente, ou talvez não, o grupo dos filhos de desertores – cuja narrativa biográfica se encontra marcada *a priori* pela opção de recusa do pai – com uma infância vivida fora do país que vão tentando descodificar ao longo do tempo. O segundo grupo é o grupo dos filhos de homens profundamente marcados, física ou psicologicamente, pela guerra. Desde a infância, estes filhos tentaram compreender a condição do pai, demonstrando uma maior vulnerabilidade a problemas psicológicos e emocionais.

O conceito de pós-memória permite, pois, denominar a experiência que é transmitida entre gerações, de forma intersubjetiva, experiência esta que reativa comportamentos que se caracterizam como uma reação ao trauma. Embora não sejam transmitidas narrativas, são transmitidas sensações e emoções, que criam empatia. A segunda geração tem um vínculo forte com a geração que sofreu o trauma, mas apresenta um comportamento diferenciado da primeira.

## 1.7.Reabilitação Psicosocial do Trauma

As sociedades estáveis têm pilares psicossociais interdependentes (segurança; redes/ligações; justiça; papéis e identidades; significado existencial) que são corrompidos pelos conflitos generalizados e formam aquilo que se denomina como trauma colectivo e individual. Nesse sentido, é essencial trabalhar estes pilares enquanto fundações necessárias para restaurar a estabilidade das sociedades e a sua recuperação psicossocial.

Tradicionalmente, as intervenções pós-desastre (normalmente efetuadas por organizações não governamentais e pelas Nações Unidas) foram conceptualizadas e categorizadas em salvamento, assistência, reabilitação, reconstrução e desenvolvimento, dependendo primeiramente do tempo decorrido depois do desastre. Segundo as diretrizes das Nações Unidas sobre “Reabilitação como forma de reparação” (*Basic Principles and Guidelines on the right to a remedy and reparation for victims*, 2005) é importante ter em conta os seguintes elementos: restituição, compensação, reabilitação, satisfação, garantia da não repetição. Todavia, neste conjunto de princípios básicos deve ser incluída a reabilitação psicossocial (Somasundaram, 2010), através da representação e comunicação do trauma, devido à sua importância para a recuperação positiva da saúde mental colectiva e individual.

De acordo com Bracken & Petty (1998), as guerras modernas destroem deliberadamente o capital social de forma a controlar as comunidades. Somasaundaram (2003) cita o caso do regime Kmer Rouge, no Camboja, que desfez propositadamente todas as estruturas sociais, a unidade de confiança e segurança daquela sociedade. A comunidade ficou mais dependente, passiva, silenciosa, sem liderança e desconfiada (Van de Put et al, 1997). Assim, a reconstrução do capital social é, cada vez mais, encarada como um fator importante na saúde mental (Cullen & Whiteford, 2001; McKenzie & Harpham, 2006; Scholte & Ager, 2014) através da recuperação de redes sociais, confiança, participação cívica e coesão.

Este fato é apoiado pelo modelo *Adaptation and Development after Persecution and Trauma* (ADAPT) (Silove, 2013), que estuda a ligação de duas questões primordiais, as respostas psicológicas adaptativas e não adaptativas dos sobreviventes à violência em massa/ao conflito e os programas de reparação - psicossocial, saúde mental (Silove, 1999; 2004; Silove & Steel, 2006). Apresenta inúmeros princípios e chave fundamentais, nomeadamente:

- a. Reconhecimento da importância do ambiente social para a recuperação;

- b. Importância para a compreensão cultural e contextual, considerando a fronteira entre reações normativas e patológicas ao stress;
- c. A relevância de fomentar um equilíbrio entre as intervenções (psicossocial e saúde mental) para fornecer uma abordagem integrativa que promova uma recuperação individual e coletiva (IASC, 2007; de Jong, 2002; Miller et al., 2006).
- d. Os traumas e stress associados a conflitos generalizados são múltiplos, ocorrendo em concorrência ou sequencialmente, transmitindo significados complexos ao sobrevivente e comunidade. Acedendo ao significado contextual do trauma é, por isso, essencial compreender o impacto desses eventos na saúde mental e adaptação.
- e. Em cada um dos passos de intervenção é possível existirem adaptações positivas, dependendo da disponibilidade de recursos para responder a estes desafios (Hobfoll et al, 2012). Por isso, deve evitar-se a ideia de que o trauma conduz sempre ao stress pós-traumático.
- f. Um ambiente de pós-conflito é rápido e imprevisível, necessitando de um processo de re-avaliação para compreender a interação dinâmica entre o contexto individual, o grupo e a evolução do contexto social.
- g. O crescimento pós-traumático e a mudança positiva são possíveis, mesmo nas condições mais adversas. Os sobreviventes podem aprender com as suas experiências, ganhando novas perspectivas e motivação para uma maior adaptação para si e para as suas comunidades.

As atividades psicossociais podem ser compreendidas como um grupo integrado de intervenções contribuindo para o processo de estabilização social e recuperação, em vez de atividades isoladas. Num cenário ideal, todos os atores no processo reconstrutivo irão integrar uma perspectiva psicossocial que reconheça que uma abordagem coordenada e multisetorial para reparar os pilares fundamentais da sociedade é essencial para promover a estabilização psicossocial e diminuir o risco de sobreviventes desenvolverem perturbações mentais (Silove, 1999; 2004; Silove & Steel, 2006).

Nesse sentido, a representação e a comunicação podem constituir ferramentas essenciais em intervenções comunitárias que têm por objectivo a recuperação psicossocial conjuntamente com outras ferramentas. Abramowitz (2005) descobriu que membros da comunidade que desenvolveram narrativas coletivas, resistiram à desintegração social e tiveram menos sintomas de stress pós-traumático quando comparando com comunidades que possuem narrativas de abandono e isolamento. Assim, as abordagens comunitárias podem ter

mais significado na sociedade, ajudando as mesmas a lidar com o desastre, apoiando a nível psicossocial e na saúde mental (Harvey 1996; Macy et al, 2004).

A representação e comunicação do trauma coletivo ao nível da intervenção comunitária surgem como estratégia de saúde mental pública colocada em prática através de processos e dinâmicas de cura social (Somasundaram, 1998), seguindo o modelo conceptual para intervenções de saúde mental e psicossocial de De Jong (2002), que inclui: educação pública, apoio aos líderes da comunidade, desenvolvimento da estrutura social, rituais e cerimónias, sensibilização psico-educativa (média, panfletos, conferências), formação de trabalhadores comunitários, entre outros.

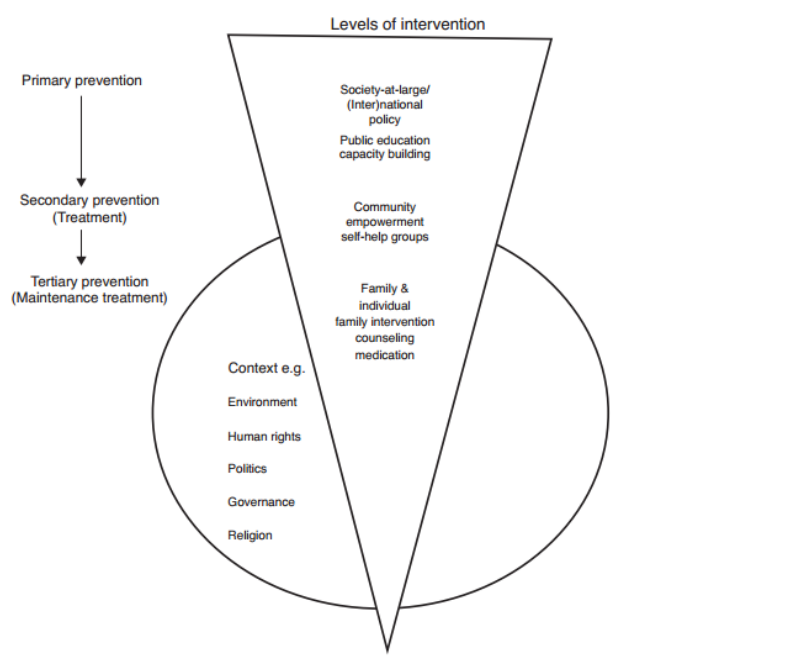


Figura 1: Conceptual model for psychosocial and mental health interventions. Fonte: De Jong, Joop. (2002)

Como conceptualizado por de Jong (2002), devem existir planos a nível local, regional e internacional para a preparação do desastre e emergência de resposta, num esforço entre mecanismos regionais, nacionais e/ou internacionais. A única forma de prevenir surtos de inconsciência coletiva é consciencializar o grupo e desenvolver a sua percepção e compreensão. A longo prazo, é necessário criar a “cultura da paz” através da construção da paz social (Large, 1997) e reduzir as diferenças horizontais (Stewart, 2001) que conduzem à guerra.

### III

#### III.REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA

##### 1.8.Representação do Trauma para Reabilitação Psicossocial

O trauma é, por definição, aquilo que não se consegue apreender através da representação. Representar o trauma é já superá-lo e transformá-lo em memória. Para que um evento traumático se tornar produtivo, estruturas sociais poderosas e narrativas culturais são necessárias. A construção cultural do trauma começa com uma exigência (Thompson, 1998), uma narrativa sobre um processo social destrutivo com vista à reparação e reconstituição simbólica e institucional. Como sublinha Pollock: “O trauma cessa de ser trauma com a estruturação da representação” (2009: 43). Assim, é necessário fazer a passagem da memória traumática para a memória narrativa (Bal, 1999). A memória traumática é, essencialmente, inconsciente e incontrolada, constituída por memórias “secretas”, ocultadas pelo indivíduo em relação a si mesmo, mas também aos outros, não sendo este capaz de a recuperar (Young, 1995). A memória narrativa, apesar de parcial e falível, é a “acção de contar uma história” (Bal, 1999), de integrar as recordações numa narrativa ordenada capaz de produzir sentido. É um “acto narrativo” a partir do qual se acede à compreensão da consciência, contrariando-se, assim, a destrutiva e dolorosa passagem do tempo (Lloyd, 1993).

As memórias são reconstruções interpretativas que carregam a marca das convenções narrativas locais, dos pressupostos culturais, das formações e práticas discursivas, e dos contextos sociais de recordação e comemoração, além das nossas próprias suposições de verdade. “Cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias” (Izquierdo, 2004) e por isso é necessário cuidar bem delas, através de treino constante, e ter consciência de que nem sempre o que lembramos corresponde à absoluta verdade.

Nesse sentido, é necessário cuidar da memória para evitar o conceito de Trauma Escolhido (*Chosen trauma*) de Volkan (1997), que remete para a representação do trauma por um coletivo, que partilha a imagem negativa de um evento (nutrindo sentimentos de impotência, vitimização e humilhação), transmitidos de geração em geração, tornando-se assim uma marca do grupo e integrando a sua identidade, numa perpetuação daqueles sentimentos e obrigação da juventude de seguir uma vingança ou uma recusa de rendição. Ou seja, trata-se de uma representação mental partilhada de um evento na história de um grupo que sofreu uma catastrophe ou humilhação nas mãos de um inimigo. Quando membros de um grupo de vítimas



não conseguem fazer o luto e reverter a sua humilhação, com o passar do tempo, esta representação mental do evento traumático torna-se um ligação entre os vários membros, enquanto marca de identidade. A sua reativação pode ser utilizada pela liderança política para promover movimentos sociais, alguns malignos e mortíferos. Exemplos disso são o genocídio do Ruanda, o genocídio na Bósnia na década de 90 do século XX, o conflito entre Israel e Palestina (Duckworth, 2014). Um estudo do *Center for American Progress* sobre os cidadãos americanos nascidos entre 1978 e 2000 e a geração seguinte, considera o 11 de Setembro de 2001 como o mais significativo evento público da sua geração e das gerações posteriores (apesar de estas não o terem vivenciado), pois sempre viveram em condições de segurança mais severas (Towns, 2011). O trauma e a perda não estão resolvidos, traduzidos pelo aumento de segurança no país ou os níveis de medo da população (Duckworth,2014).

As narrativas são essenciais para entender e resolver um conflito (Cheryl, 2011) e algumas influenciadas pelo já referido Trauma Escolhido (*Chosen trauma*) podem não contribuir para a sua resolução. É necessário entender que a auto-estima e a ligação social ajudam no processo de recuperação. Também uma forte identificação com um líder, enquanto expoente máximo do respetivo coletivo, pode contribuir para um efeito benéfico (Nelson Mandela, África do Sul) ou maléfico, incitando ao ódio (Slobodan Milosevic, Sérvia) e à vontade de vingança, ausente a nível individual, mas com um papel importante a nível coletivo (Kühner, 2002).

Mohatt, Thompson, Thai, Tebes (2014) apresentam um modelo teórico que mostra como a narrativa pública do trauma histórico influencia a saúde individual/comunitária, surgindo neste modelo como história cultural construída por um grupo cultural, ligada ao passado histórico através da construção de significado em circunstâncias contemporâneas (Crawford, 2013; Gone, 2013). A narrativa é comunicada e interpretada através de mecanismos (públicos e pessoais) denominados de lembretes contemporâneos: o narrador, as notícias, as cerimónias, a fotografia que fornece poderosas representações visuais que podem servir como lembrança das atrocidades passadas (Sontag, 2003) ou até fatores situacionais. Por exemplo, uma investigação sobre as crianças na Rússia demonstrou que o simples andar pelos prédios destruídos ou encontrar memoriais na escola, foram as maiores fontes de stress das crianças (Scrimin et al, 2011).

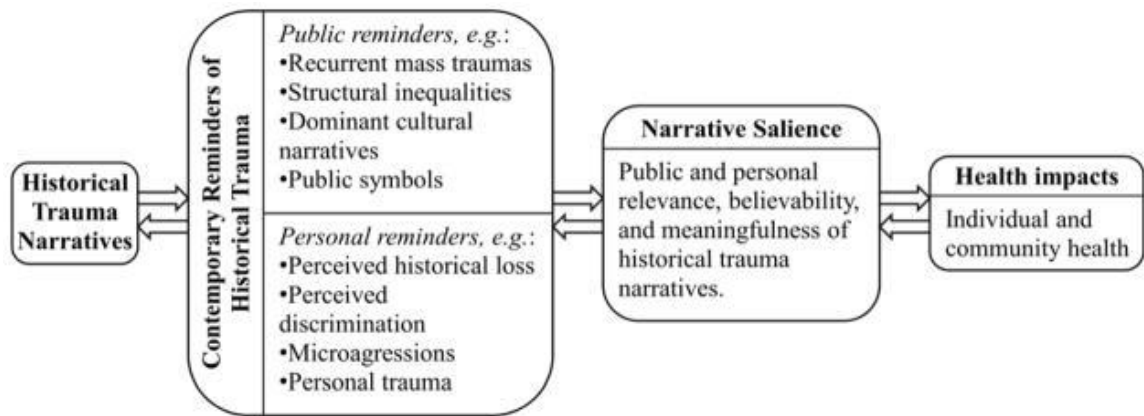


Figura 2: Modelo da influência da narrativa pública do trauma histórico na saúde individual/comunitária  
 Fonte: Mohatt, Thompson, Thai, Tebes (2014)

As narrativas culturais dominantes surgem também como lembretes de traumas históricos, que podem silenciar/diminuir o valor da narrativa cultural de outros grupos, desqualificar o conhecimento e limitar o que pode ser discutido publicamente (Foucault, 2003) através dos média e outras comunicações públicas, atos e símbolos (Rappaport, 2000), tais como a luta do povo armênio para que o massacre da população pelos turcos, durante o Império Otomano, seja classificado como genocídio. Mas a família e as narrativas comunitárias de resiliência, ação e ambição podem fornecer um contra-peso para narrativas culturais dominantes opressivas (Rappaport & Simkins, 1991).

Abramowitz (2005) descreve como as narrativas públicas das comunidades de vilas atacadas na Guiné resultaram em diferentes sintomas pós-traumáticos. As vilas que criaram narrativas para os traumas do grupo que enfatizavam a persistência e a sobrevivência dos valores culturais tinham níveis mais baixos de sintomas pós-traumáticos, pelo contrário, vilas com narrativas públicas que enfatizavam a destruição da moral local da comunidade, exibiam maiores sintomas de pós-conflito (Abramowitz, 2005). Pollack (2003) baseou-se na sua investigação sobre a Bósnia-Herzegovina para concluir que as experiências traumáticas em massa podem danificar as relações das pessoas com o espaço, mas atos sociais e símbolos podem re-narrar a ligação entre os ambientes físicos e sociais e agir sobre as consequências negativas do trauma.

Em suma, a narrativa pública que enfatiza a superação e sobrevivência pode contribuir positivamente para um crescimento pós-traumático do contexto sócio-cultural (Tedeschi & Calhoun, 2004) como fonte de resiliência em resposta à adversidade e trauma. A relevância da

narrativa do trauma histórico para um indivíduo ou comunidade no momento presente e futuro depende das condições presentes. Ao estudarmos as experiências contemporâneas do trauma e as suas narrativas públicas, podemos entender melhor como organizar as narrativas para melhorar a saúde comunitária.

### **1.9.Representação do Trauma – Pressupostos**

Segundo a Teoria do Trauma Cultural (Alexander et al. 2001), o trauma surge enquanto processo cultural, mediado através de diferentes formas de representação, relacionando-se com as noções de identidade, memória coletiva (Halbwachs, 1992), história e emoções da narrativa. Uma imagem do passado que não é necessariamente o seu registo histórico e que serve as necessidades do grupo, enquanto retrato do mesmo. Mas se a relação entre memória e representação é de uma reciprocidade constitutiva, a relação entre representação e trauma, por sua vez, é de antagonismo.

Para uma representação consciente e responsável que permita a passagem da memória traumática à memória narrativa e contribua para o processo de cura do sujeito individual/colectivo, devem ser tidos em conta vários pontos com base na Teoria do Trauma Cultural (Alexander et al. 2001) e em estudos de caso reais desenvolvidos por vários autores:

- ✓ O objetivo da representação refere-se à estabilidade da identidade colectiva/referência cultural, em termos de significado, através de estruturas sociais poderosas e narrativas culturais.
- ✓ Quatro elementos críticos essenciais devem ser tidos em conta para a criação de uma narrativa principal: a natureza da dor (o que aconteceu ao grupo/sociedade?); a natureza da vítima (que pessoas são afetadas por esta dor traumatizante?); a relação do trauma da vítima com uma audiência mais alargada (que a audiência apenas conseguirá participar simbolicamente na experiência do trauma original se as vítimas foram representadas em termos de qualidades válidas partilhadas pela identidade colectiva); a atribuição de responsabilidade (ao criar uma atraente narrativa de trauma é fundamental estabelecer a identidade dos seus perpetradores, que causaram o trauma).
- ✓ A acção linguística é mediada pela natureza das arenas institucionais e hierarquias estratificadas: religiosas; estéticas; legais; média; governamental. Os indivíduos fazem parte de grupos sociais com sistemas de partilha de valores que retratam a memória e formam-nas em narrativas e cenários. “Os conteúdos ou mensagens invocadas de memória são sociais, pois

são adquiridas no mundo social e podem ser codificadas em sistemas sociais que são culturalmente familiares.” (Tonkin, 1992).

✓ É essencial para o indivíduo traumatizado narrar a história a uma comunidade de pessoas que a possam ver, ouvir, sentir e responder (Shay, 1994, 188). Quando o trauma de guerra é só visto como uma questão individual e pessoal, isso pode criar a ideia de isolamento e a noção do indivíduo fora da comunidade. Isto relaciona-se com a dinâmica do trauma, o sentimento apático e o indivíduo preso e isolado na experiência. “O maior obstáculo que pode impedir a memória traumática de ser transformada ou substituída em memória narrativa é a dificuldade de recuperar as suas capacidades cognitivas e emocionais perdidas, o seu conhecimento, experiência, faculdades intelectuais, sensibilidade, capacidade de sonhar, imaginar, rir.” (Delbo, 1995). Para além disto, “à nossa linguagem falta palavras para expressar a ofensa, a demolição do Homem” (Levi, 1985). Para construir narrativas pessoais precisamos não só de palavras que utilizamos para contar as nossas histórias, mas também de uma audiência capaz de escutar.

✓ O papel do facilitador na resolução de conflitos e reconciliação é fundamental. Exemplo disso é o caso de Arlene Audergon (2004), que conduziu fóruns de pós-guerra na Croácia, com o intuito de compreender as dinâmicas do trauma na resolução de conflitos e verificou a importância dos facilitadores neste contexto. O facilitador representa a capacidade dentro do grupo para criar a narrativa sobre o que aconteceu, em vez de relembrar o conflito ou trauma, descobrindo a direção criativa do mesmo. “A diferença entre relembrar a experiência traumática e ser capaz de ir até ao território da dor de uma forma útil para o grupo e comunidade depende da consciência do grupo e do seu coração” (Aurdegon, 2004).

✓ Segundo a noção de Democracia Profunda (*Deep Democracy*) de Mindell (1995), a comunidade pode descobrir a sabedoria que lhe é inerente quando a interação de todas as perspectivas é facilitada através da consciencialização, incluindo diferentes pontos de vista que as comunidades tendem a marginalizar. Além de representar a interação de todos os pontos de vista, a Democracia Profunda (*Deep Democracy*) envolve a representação de emoções mais profundas da comunidade, a polarização de papéis, que podem ser míticos na sua dimensão, e internos e externos (*insiders e outsiders*), ou opressores e oprimidos.

✓ Os grupos de transporte (*carrier groups*) são centrais para a representação, perante um público mais vasto, dos interesses e desejos dos afetados (Alexander et al. 2001). A experiência é normalmente mediada através de jornais, rádio, televisão, envolvendo uma distância espacial e temporal entre o evento e a experiência/construção selectiva e representação, resultado de

decisões de profissionais do que é significativo e deve ser apresentado. Segundo Eyerman (1994) os intelectuais têm um papel significativo, médiando as esferas políticas e culturais que caracterizam as sociedades modernas, articulando as ideias para e pelos outros.

✓ Desenvolvimento do conceito de metacomunicador onde o eu interior pode testemunhar e comentar a experiência, em vez de ser absorvido por ela, envolve as respostas emocionais conjuntamente com a história, reações de terror, raiva e luto. Estas respostas não têm tempo ou espaço mas estão presas na mente ou corpo. Audergon (2004) relata que as pessoas que encontrou na Jugoslávia lhe contaram histórias sobre o que lhes aconteceu, receando tanto a revelação das suas narrativas, como também as suas próprias reações. “O trauma grave rebenta com a coesão do consciente. Quando o sobrevivente cria uma narrativa consciente juntando o conhecimento dividido do que aconteceu, as emoções do momento e as sensações físicas dos eventos criados, junta as peças, a fragmentação consciente que o trauma causou. Tal narrativa resulta na remissão dos sintomas.” (Shay,1994).

Outro exemplo é o de Luís Quintais (2000), Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra, que apresentou um ensaio sobre a desordem de stress pós-traumático, num contexto psicoterapêutico com um grupo de ex-combatentes da guerra colonial. O processo instituía-se como um método criativo que tinha como objetivo modelar memórias traumáticas, longamente silenciadas, em memórias narrativas; isto é, pretendia a narrativização da guerra colonial. Narrativizar esta história exigiu, portanto, uma moldura conceptual e interpretativa, sem a qual tais exercícios de narrativização se tornariam deslocados e moralmente condenáveis. Porém, e à medida que o drama coletivo representado pelos ex-combatentes se tornou progressivamente mais notório, a “invisibilidade estrutural” (Turner, 1967) muitas vezes associada a estes homens começou a desvanecer-se. “A diluição progressiva de um estado de invisibilidade estrutural para um estado de maior nitidez classificatória encontra-se em processo” (Quintais, 2000).

### **1.10. Conceptualização – Comunicação de Eventos Traumáticos**

A comunicação de eventos traumáticos tem riscos e questões a ela aliados (Rose, 2016): resistência persistente; efeitos traumatizantes da história difícil; risco de choque; culpa e vergonha; apatia, irrelevância e empatia passiva; controvérsia; segurança pública; desconhecimento dos públicos.

Neste sentido, é necessário estabelecer uma correta estratégia de comunicação com efeitos duradouros e efetivos, contribuindo para a reabilitação psicossocial da comunidade. A primeira etapa (a ser desenvolvida na segunda parte – componente prática deste projecto) será estabilizar um conceito inovador para a área das ciências da comunicação, partindo da ideia de Herança Díficil (*Difficult Heritage*) de Sharon Macdonald. Outras definições são tidas em conta para este estudo, contribuindo para um maior debate e consolidação do conceito. Exemplo disso, é o conceito de Histórias Contestadas (*Contested Histories*) (2017) apresentado pelo *International Council of Museums* (ICOM), numa relação direta com os museus e o seu papel de promoção de paz entre as pessoas, em benefício da sociedade. A aceitação de uma história contestada é o primeiro passo para um futuro partilhado sob a ideia de reconciliação; encoraja os museus a ter um papel mais ativo no tratamento de histórias traumáticas de forma pacífica e através de vários pontos de vista<sup>6</sup>.

Segundo Macdonald (2006), a representação das identidades passadas, especialmente no diz respeito às identidades nacionais, tem-se complexificado, pois tem surgido uma tentativa de reconhecer publicamente patrimónios problemáticos ligados a passados difíceis ou indesejados. Memórias dolorosas de Herança Díficil (*Difficult Heritage*) são vestígios do passado, reconhecidos como importantes no presente, mas contestados e estranhos para o reconhecimento do público como uma identidade positiva e contemporânea, ou seja, “oferecer uma identidade no presente, em relação à qual muitos se procuram distanciar” (Macdonald, 2006). A patrimonialização de elementos que as recordem auxilia não só o seu reconhecimento e a sua aceitação por parte do grupo ou nação que sofreu ou cometeu a atrocidade num certo período histórico, mas ao assumi-lo e representá-lo, demonstra ao exterior que conseguiu lidar com o seu próprio passado difícil. Em *Unsettling Memories: intervention and Controversy over Difficult Public Heritage* (2009), Sharon Macdonald considera que memórias excluídas do passado na esfera pública não só aumentam o número de vozes representadas, mas também rompem as narrativas já existentes sobre o passado. Novas memórias não estão lado a lado com as atuais, mas podem expor antigos silêncios, levantar questões sobre motivos ou dinâmicas poderosas da qual fazem parte.

---

<sup>6</sup> Museums and contested histories: Saying the unspeakable in museums. Disponível em: <http://imd.icom.museum/past-editions/2017-museums-and-contested-histories-saying-the-unspeakable-in-museums/> Acesso em 3 de Julho de 2018.

O património difícil diz respeito a histórias e passados que não se encaixam facilmente nas identidades dos grupos de cujos passados ou histórias fazem parte. Em vez de afirmar auto-imagens positivas, elas perturbam ou podem ameaçar abrir diferenças e conflitos sociais. O património difícil lida com histórias perturbadoras e não com histórias heróicas ou progressivas com as quais os museus e locais de património foram tradicionalmente associados (...) O assunto do património difícil é relevante não apenas para os museus que se concentram no passado recente, mas também para os museus arqueológicos e históricos.<sup>7</sup> Sharon Macdonald (ICMAH Annual Conference, 2007)

---

<sup>7</sup> Tradução livre da autora: “The difficult heritage is concerned with histories and pasts that do not easily fit with self-identities of the groups of whose pasts or histories they are part. Instead of affirming positive self-images, they potentially disrupt them or may threaten to open up social differences and conflicts. Difficult heritage deals in unsettling histories rather than the kinds of heroic or progressive histories with which museums and heritage sites have more traditionally been associated (...) The subject of difficult heritage is relevant not only to museums focusing on the recent past, but also to all archaeological and historical museums, which may present problematic and controversial subjects.”

## CAPÍTULO 2 - PATRIMÓNIO

### 2.1. Memória, História e Património

A globalização e a rapidez na comunicação contribuem para um processo de aceleração da História (Nora, 1993), tornando o Mundo num só e a sua História mais rápida. A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza aumenta e o Património Cultural em forma de edifícios, acervos documentais, entre outros, adquirindo, assim, maior relevância. A memória histórica (Halbwachs, 1990; Chauí, 1997) constituída por mitos, lendas, relatos, documentos, monumentos, datas, nomes de pessoas é ainda mais significativa para uma determinada colectividade e cria uma identidade partilhada pela convivência na ordem da cultura, sustentando a vida em grupo.

Maurice Halbwachs (1990) analisa o património histórico a partir da perspectiva de memória enquanto capacidade seletiva, que apresenta duas operações opostas: lembrar e esquecer. A história das civilizações é uma sucessão de conhecimentos que desaparecem. “Em cada época deixamos que se perca uma parte dos conhecimentos.” (Umberto Eco, 1999).

Assim, a cultura é feita de memória, mas também de esquecimento. Trata-se de uma dialéctica muito delicada, de um equilíbrio difícil. Não há sobrevivência sem memória, e se a censura de um sistema político apaga uma parte da memória, a sociedade conhece uma crise de identidade. A memória deve ser respeitada, mesmo quando é cruel (Eco, 1999).

Esta dialéctica complexa de memória/esquecimento remete, segundo Umberto Eco, para a ideia de filtragem e consequentemente de generalização, isto é, conservar na memória o que é digno de atenção, até aos detalhes precisos, mas acompanhar com generalizações, abstrações. Neste processo reter é, pois, o mais importante e generalizar o menos relevante. Importa sobretudo não destacar apenas numa versão dominante da História (Benjamin, 1994).

Walter Benjamin (1994) procura uma nova apreensão conjunta do passado e do presente, uma intensificação do tempo que permite regatar do passado algo que vai para além da sua imagem habitual. Benjamin procura nas interferências do tempo, do passado e do presente, os sinais significativos de uma outra possível história, afirmando que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. O autor pretende recuperar eventos da história que foram esquecidos e que indicariam uma outra possibilidade



de análise histórica pois, para ele, lembrar o presente é também lembrar daquilo que foi sufocado na história e que permite que o presente seja transformado.

Num ensaio intitulado *Memória, História e Esquecimento* (2003), Paul Ricoeur afirmou que, desde Platão e Aristóteles, falamos da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, aquilo a que chamavam *anamnesis*. Quando essa busca termina, falamos de reconhecimento, segundo Bergson, tomado como um dado fenomenológico. Paul Ricoeur (2003) apresentou três questões cruciais do problema da memória instruída pela história:

- a. Possível choque entre os objetivos do conhecimento histórico e os objetivos da memória. A História engloba um horizonte de acontecimentos passados mais amplo do que a memória, cujo alcance é mais reduzido. Além disso, a História pode introduzir comparações que tendem a relativizar a unicidade e o carácter incomparável de memórias dolorosas. Este esforço de compreensão pelos historiadores pode dar a impressão de que é impeditivo julgar, condenar e a memória coletiva não está privada de recursos críticos. Os cidadãos são quem faz realmente a história e os historiadores apenas a dizem; no entanto, também eles são cidadãos responsáveis pelo que dizem, sobretudo quando o seu trabalho toca em memórias difíceis (Ricoeur, 2003).
- b. O dever de memória, o dever de não esquecer, a sua derradeira justificação num apelo à justiça que se deve às vítimas. Para Paul Ricoeur, a noção de dever de memória enquanto noção moral deve unir-se ao trabalho de memória e trabalho de luto, noções puramente psicológicas.
- c. Os usos e abusos do esquecimento. Para além de um dever de memória, de que falámos atrás, existe, também, o dever de não esquecer. O esquecimento diz respeito à noção de rasto numa multiplicidade de formas: rastos cerebrais, impressões psíquicas, documentos escritos dos arquivos. As noções de rasto e de esquecimento têm em comum a ideia de apagamento e destruição, mas com um pólo activo ligado ao processo de recordação, narrativas selectivas, e procura com vista ao reencontro de memórias perdidas que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. De certa forma essa indisponibilidade encontra a sua explicação ao nível dos conflitos inconscientes pois, segundo a psicanálise, esquecemos menos do que pensamos ou queremos (Ricoeur, 2003).

## **2.2.Lugares de Memória**

No jogo entre a memória e a história surgem os chamados “lugares de memória”, segundo Pierre Nora (1993), nos quais existe vontade de memória, de manter algo vivo. Essa expressão tem sido utilizada para referenciar suportes de memória, locais aos quais vinculamos referências que nos são importantes; lugares capazes de guardar lembranças e permitir o acesso a elas sempre que necessário ou conveniente; são lugares ou espaços em que a memória pode ser revivida ou recriada para a construção de uma memória coletiva capaz de identificar importantes grupos sociais que, por sua vez, podem contribuir também para uma identidade maior: a da nação - monumento, museu, arquivos, símbolo, evento ou instituição.

São, portanto, locais materiais e imateriais onde se cristalizou a memória de uma sociedade e de uma nação, locais onde grupos ou povos se identificam ou se reconhecem, possibilitando a existência de um sentimento de formação de identidade e de pertença (Pierre Nora, 1993).

A história foi reunida e apresentada como património, como passado significativo que deve ser recordado. Este conceito de património encontra-se ligado à noção de identidade, considerados como extensão um do outro. A cultura material enquanto património é entendida não só como representando (ou de algum modo suportando) a sua identidade, mas também materializando ou objectivando-a. O património físico atua como substância material de identidade, transformando os objetos não em arte, mas em identidades passadas, elementos que devem ser preservados devido ao significado que encerram para as pessoas (Macdonald, 2006).

## **2.3.Património**

Sempre que falamos de Património, falamos de sociedades, pessoas, espaços com vida. É um conceito complexo, intimamente envolvido com as sociedades que o rodeiam e que simultaneamente lhe atribuem o seu valor. É um elemento fundamental na construção e materialização da identidade social/cultural de um grupo (Choay, 1992; Schiele 2002; Peralta & Anico 2006), contribuindo a ligação afetiva dos indivíduos ao espaço social para a manutenção do sentimento de lugar. Constitui uma manifestação, um testemunho do passado

e tem como função (re)memorar os acontecimentos mais importantes numa relação próxima com o conceito de memória colectiva, legitimando a identidade de um grupo (Martins 2011).

É, assim, produto contemporâneo moldado pela História (Tunbridge and Ashworth, 1996), subjectiva e filtrada com referência ao presente, relacionada com processos de consumo cultural e económico e com o passado, procurado e definido (Harvey, 2001).

Existem vários campos de património: natureza, paisagem, monumentos, espaços, artefactos, actividades e pessoas (Howard, 2003), cada um destes relaciona-se com cinco aspectos primordiais: sobrevivência física do passado; a ideia de memórias individuais e colectivas em termos de aspectos não físicos do passado quando visualizados no presente; produtividade cultural e artística; o ambiente natural; actividade comercial (Tunbridge & Ashworth, 1998).

Para que algo seja denominado de Património é necessário passar por um processo de formação (Asworth & Howard, 1999) composto pelas seguintes fases:

- a.** Formação, que pode advir após algo se tornar obsoleto, possuir um valor raro, criatividade artística e/ou associação.
- b.** Reconhecimento, os itens só são património quando são reconhecidos como tal (pois nem tudo o que é velho e raro é património): investigação que justifica as razões para um item ser importante e preservado; mudanças políticas ou administrativas podem fazer ressurgir itens esquecidos e torná-los importantes, pois “a decisão do que vale a pena proteger e preservar é geralmente feito por autoridades estatais a nível nacional e organizações internacionais” (Asworth & Howard, 2000).
- c.** Designação, estabelecer a importância do património num país, região ou comunidade e pode ser seguida pelo que deve ser e como deve ser preservado/conservado (Blake, 2000);
- d.** Interpretação, o local deve ser interpretado e explicada a importância da sua preservação, especialmente quando a decisão para o designar foi iniciada pelos órgãos de poder e não pela comunidade (Ashworth and Howard 1999). Sem comunicar o local ao público, as fases anteriores à designação e conservação seriam inúteis, pois o local seria esquecido e, conseqüentemente, perdido.

- e. Perda, as razões para algo ser esquecido são várias: perda física através de atividade natural e física; outros locais podem ser fechados para preservação do local; ou podem ser deliberadamente esquecidos.

São objetos do passado, num processo de memória e esquecimento que caracteriza a sociedade humana, e constantemente integra um processo de escolha – por razões culturais e políticas – o que deve ser preservado para as futuras gerações e o que não deve. “Aceitar que o património é o selectivo uso do passado como um recurso do presente e futuro” (Ashworth e Graham, 2005).

As memórias são seletivas e parciais e usadas para preencher os requerimentos de identidade de um indivíduo, grupos ou comunidades, num tempo e espaço particulares. O conteúdo, interpretação e representação do recurso são selecionados de acordo com as exigências do presente (Graham, 2007). “Os tempos mudam e, ao mudarem, as pessoas olham para o passado e reinterpretam os eventos e ideias. Procuram padrões, ordem e coerência em eventos passados para apoiar a mudança de valores sociais, económicos e culturais.” (Foote, 1998). Os valores e o significado histórico de um lugar podem mudar com o tempo (Beazley and Deacon, 2007), ambos património e identidade têm o potencial para o conflito e a dissonância (Robertson e Hall, 2008).

Resumindo, o Património caracteriza-se como o conjunto de bens, materiais e imateriais, que são considerados de interesse coletivo, suficientemente relevantes para a sua perpetuação no tempo. Expressa a identidade histórica e as vivências de um povo e contribui para a manutenção e preservação da identidade de uma nação, decorrendo daí o conceito de identidade nacional, de um grupo étnico, comunidade religiosa, tribo, clã, família (Choay, 1992).

#### **2.4.Património Cultural**

A conceptualização da cultura deverá enquadrar-se no contexto histórico, político, social e económico atual, sendo o significado de cultura a resposta do indivíduo às mudanças no quotidiano (Williams 1958). Nesta perspectiva, Stuart Hall (1997) considera-a como a produção e troca de significados, numa partilha entre membros da sociedade, dependendo do modo de interpretação destes últimos sobre o que se passa ao seu redor.

Raymond Williams considera a cultura em dois sentidos: como uma actividade criativa e como estilo de vida, referindo uma forte ligação entre a cultura, comunicação e comunidade, sendo uma componente de todas as práticas sociais e relações. Segundo o autor, o modo de ver as coisas reflecte o nosso modo de vida e o processo de comunicação é, de facto, o processo de comunidade, na partilha de significados em comum e das actividades e propósitos partilhados (Williams, 1965).

O fundamento base é a possibilidade de partilha e contribuição de conhecimento de indivíduos de todas as classes, sem a influência de ideias da classe dominante (Williams, 1958). O pensamento crítico e individual é urgente e necessário, num momento em que a informação é recebida por vários canais, nomeadamente dos média, “a persuasão de um largo número de pessoas para agir, sentir e conhecer de determinado modo” (Williams 1958). “Uma boa comunidade, uma cultura viva (...) encoraja todos e cada um a contribuir para o avanço em consciência que constitui a necessidade comum” (Williams 1958). Para Thomas Elliot (1948), a cultura deverá ser orgânica e exige uma unidade e diversidade no que diz respeito a regiões, religiões e classes sociais, existindo uma constelação de culturas que compartilham um núcleo comum, mas com diversidade suficiente para proporcionar a estimulação para o outro. “A unidade com a qual estou preocupado deve ser inconsciente, e por isso deve ser abordada através da consideração das diversidades mais úteis.” (Elliot, 1948).

Esta questão da diversidade remete para a necessidade da exposição de cultura ou culturas, sem a omissão de nenhuma, num pedido de universalidade do conhecimento, de partilha de valores (Marontate, 2005).

O património cultural consiste em cultura, valores e tradições, implicando uma ligação partilhada, pertença a uma comunidade – representando a sua história e identidade – e ligação ao seu passado, presente e futuro.

Quando pensamos em património cultural pensamos em artefatos (pinturas, mosaicos, esculturas), monumentos históricos e edifícios, locais arqueológicos. Mas este conceito é muito mais abrangente e aumentou gradualmente para incluir todas as evidências da criatividade e expressão humana: fotografias, documentos, livros, manuscritos (...) objetos individuais ou coleções. Hoje, tanto cidades como o ambiente natural são também considerados como parte do património cultural, bem como elementos imateriais como artes performativas, história oral, rituais, etc., transmitidos de geração em geração dentro de uma comunidade.

No entanto, é importante realçar que o património cultural não é só o que é materializado, escrito, musealizado e edificado, mas engloba também um património cultural imaterial. Segundo a definição da UNESCO (2003), o Património Cultural Imaterial abrange as tradições e expressões orais; as artes do espetáculo; as práticas sociais, rituais e acontecimentos festivos; os conhecimentos e práticas que dizem respeito à natureza e ao universo; os saberes fazer ligados ao artesanato.

Uma concepção antropológica do património cultural engloba tanto as expressões imateriais como os monumentos, sítios, bem como o contexto social e cultural nos quais se inscreve, contribuindo, de certo modo, para se alcançar uma noção de património cada vez mais alargada, diversa e reveladora, muitas vezes, de relações de interdependência (Bouchenaki, 2004).

## **2.5.Lugares de Memória, Património e Difficult Heritage**

Os “lugares de memória” surgem, segundo Pierre Nora (1993), a partir de um jogo entre a memória e a história, no qual é preciso existir vontade de memória, de manter algo vivo. Essa expressão tem sido utilizada para referenciar suportes de memória, locais aos quais vinculamos referências que nos são importantes; lugares capazes de guardar lembranças e permitir o acesso a elas sempre que necessário ou conveniente; são lugares ou espaços em que a memória pode ser revivida ou recriada para a construção de uma memória colectiva capaz de identificar importantes grupos sociais que, por sua vez, podem contribuir também para uma identidade maior: a da nação (por exemplo, monumentos, museus, arquivos, símbolos, eventos ou instituições).

Mas nem tudo se caracteriza como lugar de memória, sendo imprescindível possuir uma vontade de memória, tendo esta, na sua origem, uma intenção memorialista, que garanta a sua identidade. Esses lugares são os espaços onde a memória se fixou e servem como uma nova forma de apreender, que não nos é natural, pois para além de não vivermos mais do que eles representam, também não são apropriados pela História como fonte.

São, portanto, locais materiais e imateriais onde se cristalizou a memória de uma sociedade e de uma nação, locais onde grupos ou povos se identificam ou se reconhecem,

possibilitando existir um sentimento de formação da identidade e de pertença (Pierre Nora, 1993).

A história foi reunida e apresentada como património, como passado significativo que deve ser recordado. Este conceito de património encontra-se ligado ao conceito de identidade, considerados como extensão um do outro. A cultura material enquanto património é entendida não só como representando ou de algum modo suportando a sua identidade, mas materializando ou objectivando-o. O património físico actua como substância material de identidade. (Macdonald, 2006).

O património transforma os objectos não em arte, mas em identidades passadas, elementos que devem ser preservados devido ao significado que encerram para os indivíduos. O efeito patrimonial é simultânea e inevitavelmente um efeito identitário (Macdonald, 2006). Porém a natureza identitária de cariz positivo e selectivo do património foca-se, tipicamente, nos triunfos e conquistas. Narrativas que não se enquadram na sociedade são, muitas vezes, ignoradas ou removidas do espaço público (Macdonald, 2009). Assim, segundo Macdonald, a representação das identidades passadas, especialmente no que diz respeito às identidades nacionais, tem-se complexificado, pois delas nasce uma tentativa de reconhecer publicamente patrimónios problemáticos ligados a passados difíceis ou indesejados. A autora chama a estas memórias dolorosas *Difficult Heritage*, vestígios do passado, reconhecidos como importantes no presente, mas contestados e estranhos para o reconhecimento do público como uma identidade positiva e contemporânea, ou seja, “oferecer uma identidade no presente, em relação à qual muitos se procuram distanciar” (Macdonald, 2006). A patrimonialização de elementos que as recordem auxilia o seu reconhecimento e a sua aceitação por parte do grupo ou nação que sofreu ou cometeu a atrocidade num certo período histórico; por outro lado, ao assumi-lo e representá-lo, demonstra ao exterior que conseguiu lidar com o seu próprio passado difícil. Em *Unsettling Memories: intervention and Controversy over Difficult Public Heritage* (2009), Sharon Macdonald considera que memórias excluídas do passado na esfera pública não só aumentam o número de vozes representadas, mas também rompem as narrativas já existentes sobre o passado. Novas memórias não estão lado a lado com as actuais, mas podem expor antigos silêncios, levantar questões sobre motivos ou dinâmicas poderosas da qual fazem parte. O património é considerado como publicamente estável ou sedimentado. A inflamação da memória pode não só desafiar memórias já existentes mas destabilizar o ponto de vista tradicional do património tornando-o passível de ser contestado – o património interrogado do que propriamente aceite.

O aumento da área de estudos de património contribui para uma controvérsia, um conflito de memórias. Para a autora estes conflitos são produtivos, fazendo a diferença e alterando o seu curso premeditado, contribuindo para uma maior compreensão sobre a natureza do património. Exemplo disso foi a tentativa de expôr em Tampa, EUA, sob o título “Piratas”, os itens descobertos do barco Whydah da época colonial, utilizado para transportar licor e ferramentas de Inglaterra para África, trocados por escravos e posteriormente transportados para as Caraíbas. Os activistas afro-americanos protestaram contra estes planos, pois consideraram que marginalizavam o património afro-americano, banalizando a história da escravatura e valorizando os piratas, ou seja, acusavam os interesses comerciais sobre a ética, percepcionando a exposição como forma de exploração. Esta situação resultou na simples desistência de realização da exposição. Mais tarde a exposição foi desenvolvida noutra local *Cincinnati Museum Center*, com a alteração do título da exposição, *Real Pirates: The untold story of the Whydah from slaveship to pirateship*, não tendo reportado protestos. Para este facto contribuiu a alteração do título, onde a pirataria continuou a ser o foco, mas a escravatura não foi ignorada e a alteração da fonte local científica para uma nacional, *National Geographic*, constituiu um elemento fundamental para a publicidade do evento.

Robert Peckhman observa que “memórias de trauma estão a ter lugar num património descredibilizado” (2003), à medida que mais grupos estão a exigir um espaço público no qual existem diferentes interesses e onde são incluídas memórias desconfortáveis do passado. Uma inconstância na conceptualização do património permitiu que o mesmo ficasse mais disponível como espaço ético – no qual os valores podem ser explorados e debatidos. Um aspecto do caso apresentado anteriormente é que a intervenção de resgate do esquecimento foi formulada em parte em termos de uma neutralização do consumismo grosseiro ou comercial.

### ***Traumascapes, Dark Heritage, Uncomfortable Heritage***

A par do conceito de Herança Díficil (*Difficult Heritage*), desenvolvido por Sharon Macdonald, outros três surgem no panorama patrimonial: *Traumascapes (PTSD)*, *Dark Heritages/Tourism* e *Uncomfortable Heritage*. Segundo Sam Merrill, no artigo *Determining Darkness: The Influence of Function, necessity & Scale on the Memorialisation of Sensitive Sites (2008-2009)*, cada uma destas disciplinas foca-se nos locais físicos ligados à morte humana, dor e/ou sofrimento e às emoções colectivas e individuais que a interacção com esses locais provoca. Cada uma pode ser reconhecida como uma manifestação de reintegração da



morte na consciência social, seguida por um desencanto moderno com o estado de morte ausente (Lee, 2002). Contudo, cada disciplina aborda estes espaços e experiências de um ponto de vista diferente:

**a. Traumascapes** (Tumarkin, 2005) relaciona-se com o campo psicológico, com uma desordem pós-traumática e a paisagem surge como o resultado composto pelo sofrimento – ideia de “espaço ferido”. Assim, este conceito reflecte uma categoria distinta de lugar transformado psicologicamente e fisicamente pelo sofrimento que formou uma cicatriz que agora se estende pelo mundo (Tumarkin, 2005). Envolve uma componente psicológica que o distingue da ideia simplesmente geográfica de espaço ferido, da preocupação económica, de *Dark Heritage/Tourism* e o foco histórico de *Uncomfortable Heritage*.

**b. Dark Heritage** relaciona-se com as partes do passado que têm uma conotação negativa: inquisição, guerra, genocídio, entre outros, num reconhecimento da importância de espaços e monumentos para relembrar os aspectos negativos do passado. O fenómeno de visitar locais de tragédia é referenciado como *Dark Tourism* (Foley & Lennon, 1996) ou *Thanatourism* (Seaton, 1996), locais de património cultural com um significado cultural e histórico (Dan & Seaton, 2001), envolvendo questões políticas e ideológicas (Seaton & Lennon, 2004), numa multiplicidade de funções como luto, experiência espiritual, demonstração de identidade nacional ou experiências educacionais (Logan & Reeves, 2009). *Dark Tourism* tem um foco mais económico que investiga a visita dos turistas a estes espaços, em termos de abastecimento com respeito a produtos de turismo negro, e analisa a motivação dos consumidores e expectativas (Stone, 2006). São vários os exemplos de *Dark Tourism*: Hiroshima Peace Memorial Park (Japan); Ground Zero (USA), Chernobyl (Ucrânia), Auschwitz (Polónia). Este último surge como estudo de caso analisado por Sharon Macdonald (2009) através da análise da musealização do campo de concentração que promove um entendimento do passado e uma projeção da voz das suas vítimas. Segundo a autora, o passado difícil da Alemanha liga-se essencialmente ao Holocausto e é acusado de não lidar convenientemente com o seu passado nazi. Contudo, este país gerou mais textos, museus, monumentos e obras de arte sobre a sua herança difícil do que qualquer outro, mostrando assim uma negociação e gestão do mesmo.

**c. Uncomfortable Heritage** ocupa-se de prioridades tradicionais associadas à gestão do património, nomeadamente o processo de identificação e de documentação, planificação,

conservação e preservação, interpretação e apresentação e decisões relativamente ao futuro patrimonial e respetiva gestão (Pearson & Sullivan, 1995). Interliga-se directamente com questões de autenticidade, integridade, ética e correspondência histórica, diferenciando-se de locais que atraem turistas (i.e. *Dark Tourism*) com vista a um retorno económico. Assim, esta área de pesquisa deve ter como prioridades o valor educativo, académico, cultural e de memória dos espaços e facultar estes valores para as presentes e futuras gerações.

A investigação da relação entre estes três conceitos não foi ainda completamente explorada, obrigando a uma maior reflexão sobre determinadas variáveis. Quais as razões que conduzem a integração de um local em uma manifestação e não em outra? Porque é que estas mesmas manifestações afectam o modo como o local é memorizado? Estas disciplinas podem ser similares em alguns aspectos, diferentes em outros ou podem, ainda, estar presentes em outros. As linhas de separação entre estas três manifestações são muito ténues e estão longe de ser bem definidas, existindo uma necessidade de debate sobre as mesmas.

## CAPÍTULO 3 – COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA

### 3.1. Papel da Comunicação na Construção do Património

A comunicação é uma dimensão fundamental da cultura, na medida em que é justamente uma componente primordial da memória, da possibilidade de retermos e partilharmos experiência. Essa retenção e partilha da experiência implica exteriorização e mediações várias, nomeadamente mediações de representação simbólica, que têm ocupado um lugar central na constituição da memória coletiva e social, na transferência da herança cultural, assim como da própria historiografia, sendo relevante a consideração de que o início da História é assinalado pela possibilidade da escrita.

A comunicação e as suas mediações estão na base da transformação do vivido em experiência, da conexão entre individual e coletivo e da ligação entre passado, presente e futuro. Enquanto conjunto de ações, suportes e técnicas são elas que permitem exteriorizar e partilhar estes processos e inscrevê-los num horizonte de sentido, moldando de modo fundamental a cultura humana. A consciência deste papel basilar da comunicação impulsionou não apenas o estudo dos média comunicacionais modernos, cuja ação transformadora sobre a cultura e a sociedade se tornou evidente, mas também um entrosamento central e crescente entre estudos culturais e estudos dos média. Assim, para além da arqueologia dos média modernos, que se tornou central nos estudos da comunicação, pelo menos desde McLuhan (1962, 1964), a teoria dos média foi adquirindo dimensões epistemológicas, antropológicas e filosóficas centrais, através de autores como Friedrich Kittler (1986, 1997, 2009), Gumbrecht e Pfeiffer (1994), Rodowick (2001), Siegert (2015), entre outros, na sua maioria inspirados na própria amplitude do projeto de McLuhan. Através de conceitos como materialidades da comunicação, mediação, figural, mnemotécnica, e técnicas culturais, reavalia-se o projeto das ciências humanas e a noção de espiritualidade que as fundou. Nesta medida, a teoria dos média dá continuidade a um pensamento crítico influenciado por autores como Walter Benjamin, Michel Foucault e a filosofia pós-estruturalista e, ainda, pela filosofia da técnica de autores como Simondon (1989) e Bernard Stiegler (2010). A crise das mediações tradicionais como a narrativa, a emergência dos média modernos e a forma da racionalidade moderna em geral, anunciam para estes autores uma nova ordem cultural e epistémica que passa pelo reconhecimento da centralidade da ligação entre o humano e a técnica.

Estas novas temáticas e dimensões tornaram os estudos dos média numa disciplina transversal a várias áreas das humanidades, influenciando muito significativamente os estudos da cultura, das artes e do património. No caso dos estudos da memória e do património, as temáticas da constituição, representação, partilha e transmissão da herança cultural são intrinsecamente atravessadas pelas questões da comunicação e da mediação, sendo direta ou indiretamente abordadas por quase todos os autores presentes nesta investigação. Assumindo a interdisciplinaridade que este estudo convoca e também o foco na temática de Herança Difícil (*Difficult Heritage*) de Sharon Macdonald, não se pretendeu contudo privilegiar simplesmente os estudos da comunicação e dos média, mas antes reencontrar e assinalar a presença difusa do problema da representação, da mediação e da comunicação em muitas das temáticas e dos autores nos quais este capítulo se centra. Apresentamos, em todo o caso, esta reflexão centrada em algumas problemáticas e autores que influenciaram fortemente os estudos da comunicação e dos média e que têm também uma ligação relevante quer com a correspondência entre cultura, memória e mediação, quer com a temática específica da comunicação da experiência traumática.

Não é possível entender a cultura humana senão como o resultado de processos de comunicação, i.e., de tornar comum, tal como não há memória e património sem um processo de representação e partilha através de mediações que permitem dar-lhes sentido. É assim também no caso da experiência traumática e da sua transformação em memória comunicável, isto é, na cultura e património. Também aqui é necessário entender os processos que a constituem como memória inacessível ou "irrepresentável" e as técnicas de mediação que a constituem permitem aceder ao reconhecimento desse passado não verdadeiramente consciencializado. O estudo das condições de trabalho da consciência coletiva e individual está fundamentalmente condicionado pelo estudo das técnicas que permitem à consciência aceder ao seu próprio passado. "A memória humana não é, pois unicamente composta pelos traços de uma identidade humana pré-constituída e assimilável a uma entidade biológica e espiritual. Pelo contrário, é de um processo de produção e de exteriorização de algo distinto de si, que o humano e a cultura procedem."<sup>8</sup>

Os processos de exteriorização e, ao mesmo tempo, de interiorização através dos quais o ser humano se individua como tal só são possíveis através da constituição de uma memória,

---

<sup>8</sup> CRUZ, M. Teresa (2015) "Mediação e Património: Cultura e Mnemotécnicas", in Revista do Património, N.º. 3, Lisboa: DGPC, pp. 6-13, ISSN 2182-9330.

que se inicia com uma memória genética, se liga a uma memória da espécie e culmina numa memória artificial, uma mnemotécnica, constituída por um conjunto de tecnologias de comunicação e informação, responsável pela transmissão e continuidade do que o ser humano é em cada momento da sua história cultural. Esta terceira forma de memória (não biológica, mas externa e artificial) é designada por Bernard Stiegler (2010) como a Memória apoiada pela técnica (uma evolução das anteriores, a da espécie e a do indivíduo). Este autor sublinha o facto de o ser humano construir a sua experiência apoiada, por inerência, em mnemotécnicas, isto é, técnicas que permitem a retenção material do tempo para preservar o passado, numa forma re-ativável, através de um trabalho de exteriorização da consciência coletiva e individual. Neste conjunto, podemos considerar uma longa linhagem de tecnologias, desde as pinturas rupestres e da escrita até às mais recentes mediações contemporâneas do desenvolvimento industrial, tais como a imprensa, a imagem técnica (fotografia, cinema, televisão) até às atuais tecnologias digitais.

Stiegler apoia-se na teoria de individuação de Simondon (1989) que tenta entender a génese e evolução do objeto técnico, bem como a sua relação com o ser humano, numa perspectiva de entrosamento em vez de dominação. Segundo Simondon, os objetos técnicos começam por ser artificiais e dependentes, precisando os seres humanos de intervir, constantemente, para garantir o seu funcionamento mas, posteriormente, resultam num corpo cada vez mais independente com semelhanças com a esfera do humano. Quanto mais o objeto técnico evolui, mais se aproxima da individualidade, num movimento paralelo ao da individuação biológica, perdendo a sua artificialidade e diminuindo também a sua dependência em relação à participação humana. A sua invenção torna-se independente de qualquer norma económica, histórica e social, viabilizando-se deste modo com o ser humano uma relação de evolução correlativa. Para este autor, o indivíduo é efeito e não causa deste entrosamento com a técnica, sendo o mais interessante neste processo de relação entre o humano e o técnico.

A técnica é, assim, um vetor não biológico de constituição e exteriorização da memória que provoca, contudo, um processo complementar de interiorização, dado o impacto que estas tecnologias têm sobre o próprio espírito humano e a produção do conhecimento, realidade que Stiegler (2010) designa também como “logo-técnica”. Segundo Stiegler (2010), a memória não pode ser separada da técnica, uma vez que é esta que a integra num devir propriamente humano ou cultural do ser humano. Este conceito abarca por isso todo o desenvolvimento de operações e de linguagens que têm permitido a produção de um património material e imaterial da nossa experiência (Maria Teresa Cruz, 2015). “A técnica, como traço específico da hominização é

aquilo que humaniza a memória. A sua espiritualidade, a sua capacidade de se transmitir de geração em geração – e regressar como o espírito da humanidade.” (Stiegler, 2010)

A íntima relação entre o humano e a técnica, é uma dimensão presente em vários autores da comunicação, nos quais o entendimento da técnica excede geralmente uma visão puramente instrumental. Este é, desde logo, o caso paradigmático de McLuhan e do seu entendimento dos média (McLuhan, 1964). Para McLuhan é impossível perceber as mudanças culturais e sociais sem o conhecimento dos média, considerando que estes são uma espécie de “próteses” ou extensões do ser humano e, em especial, dos seus sentidos, manipulando a nossa percepção, e a nossa relação com o tempo e com o espaço. Não são ferramentas neutras, têm consequências físicas e sociais. “Nós moldamos as nossas ferramentas e em troca elas moldam-nos a nós” (McLuhan, 1964)

Este assumido determinismo tecnológico considera que o desenvolvimento técnico circunscreve as mudanças culturais/sociais fundamentais e até mesmo a própria realidade evolutiva do humano. Assim, é necessário reconhecer a mediação como lugar de constituição, como o conjunto de dispositivos por meio dos quais o ser humano se constitui e realiza a experiência do mundo. McLuhan (1964) e Kittler (1993) concordam no fato de que a teoria dos média não se deve centrar na forma como os meios são usados ou no seu conteúdo, mas nas estruturas materiais, tecnologias e nas mudanças que introduzem na cultura. “O que fica das pessoas é o que os média podem armazenar e comunicar. O que conta não é a mensagem ou o conteúdo (...) mas em vez disso (e de acordo com McLuhan) os seus circuitos, o esquema da sua perceptibilidade.” (...) “As arqueologias do presente devem ter em conta o arquivo de informação, transmissão, cálculo no média tecnológico (...) depois da destruição do monopólio da escrita, é possível desenhar a sua funcionalidade” (Kittler, 1992).

“Os média determinam a nossa situação” (Kittler, 1992) e moldam simultaneamente o meio em que vivemos e a consciência que dele temos. Um dos aspetos mais importantes da visão tecnológica dos média é a ênfase nos aparelhos, os quais permitem trazer a função de mediação da percepção (tendencialmente transparente ou natural) à visibilidade. O autor trata ambos os média velho e novo (analógico e digital) como aparelhos materiais para a produção, processo, transmissão e arquivo de informação. “Os ouvidos e os olhos tornaram-se autónomos. E isso mudou o estado da realidade (...) Os média “definem o que realmente é”. (Kittler, 1989)

Kittler baseia-se nos argumentos de Foucault (2001, 2002), mas considera que a informação não está confinada há palavra escrita ao contrário de Foucault que valoriza o

discurso. O autor (1999) fala de tecnologias que não só subvertem a escrita como a absorvem e deslocam, como o caso dos novos média impossibilitando a sua própria descrição, tal como a do “assim chamado homem” (1997). A teoria dos média modernos tem sublinhado, cada vez mais, a constituição, não apenas de novas formas de representação, mas também de novas formas de percepção e de inteligibilidade, precisamente moldadas por uma tecnologia do observador, mais subjetiva e à qual se sobrepõe toda a percepção imediata do mundo. A emergência das novas tecnologias de comunicação, particularmente as redes sociais como o Facebook ou o Twitter, apresentam novas oportunidades e espaços para a formação de memórias coletivas.

Assim, Kittler (1997) pretende analisar as estruturas materiais das tecnologias e as mudanças que introduzem na cultura. Nesse sentido, apresenta o termo de “materialismo da informação” considerando a forma como a informação e o sistema de comunicação se transformam num só: “a informação é transformada em matéria e a matéria em informação”. Ao destacar a importância da dimensão da materialidade na comunicação moderna, alega que não existe significado sem portador, ou seja, veículo físico (Kittler 1988: 324), e recorre à teoria matemática de Shannon, já que esta exclui o nível de significado e é uma teoria pura de materialidade.

Gumbrecht/Pfeiffer (1994) fazem o caminho inverso e são recorrentes nas abordagens teóricas do tema da materialidade no campo dos estudos de comunicação as referências à sua “teoria das materialidades da comunicação”. Esta teoria pretende responder à questão sobre quais os efeitos que as diferentes materialidades têm em relação ao sentido realizado na comunicação (Gumbrecht, 2004), analisando as condições, o lugar, o suporte e as modalidades de produção de sentido que, por si só, são isentos de sentido. Ludwig Pfeiffer (1994) questiona se existem veículos materiais fora da interpretação. A resposta do conceito é afirmativa, porque a materialidade é concebida como o outro lado da interpretação. O desenvolvimento e funcionamento de sistemas é distinto do uso destes mesmos sistemas de conhecimento na comunicação.

Segundo Gumbrecht (1988), o conceito tenta resolver o seguinte problema: qualquer entendimento de uma configuração do passado é realizado através de uma transferência daquilo que queremos entender para a nossa presença; todavia, não temos critérios para distinguir interpretações adequadas de projeções inadequadas que fazemos.

Kittler (2013) contradiz Gumbrecht e alerta para os mecanismos de encobrimento da materialidade a partir da imaterialidade. Isto é, ao estudarmos a imaterialidade de um dispositivo, deixaríamos de olhar para as implicações que as modificações na materialidade podem trazer para a cultura escrita, por exemplo.

Um passo importante para compreender esta noção de Kittler é partir da própria ideia de Lacan (Hansen, 2012), constituída por três diferentes níveis: o real, o simbólico e o imaginário. Kittler considerou que Lacan percebeu a ligação básica entre a tecnologia dos média e a psicanálise. O discurso da psicanálise é produto da mudança das redes de média nos séculos XIX e XX, definido como um sistema de informação que trabalha sobre a produção, armazenamento e processamento de informação, ou seja, como tecnologias de média (1999). Assim, Kittler seguiu a noção de “definição material de consciência ao mostrar que os seus registos do real, simbólico e imaginário podem ser mapeados pelas tecnologias de média”.

O âmbito do Real expressa-se a partir de experiências que podem ser vividas pelo ser humano, ao mesmo tempo que se tornam insuportáveis: isto corresponde àquilo que está para além do que pode ser representado pelo simbólico. É da ordem do indizível, do chocante, do excesso. O simbólico é o campo no qual a vida é estruturada, onde existem as leis, as proibições, os códigos - é da ordem do significante e onde se encontra a linguagem. Já o imaginário é a extensão no qual o ser humano projeta situações na psique, onde, para Lacan, está situado o “eu”, assim como outras instâncias, como amor e ódio. A partir da noção de Real para Lacan, como aquilo que excede, Kittler situa o corpo como lugar de excesso de inscrição sobre o significado – aqui compreendendo o corpo não apenas como o corpo humano, mas também enquanto corpo inorgânico, o corpo máquina (Hansen, 2012). Assim, o real é inscrito na corporalidade. Kittler considera a escrita como a primeira tecnologia capaz de manipular o tempo, justamente através da ocupação de um lugar no espaço – enquanto que a fala está inscrita em um contínuo, em um fluxo que é essencialmente irreversível no tempo, a escrita é capaz de armazenar esse tempo através do preenchimento do espaço, permitindo, assim, a sua manipulação. Assim, as máquinas, ao registarem no campo do real, coisas que nós, enquanto seres humanos, seríamos incapazes de captar, acabam por expandir o próprio domínio do sensível, tanto para os humanos quanto para as próprias máquinas. A temporalidade vinculada à existência humana, que tem lugar, assim como a própria fala, no fluxo irreversível do tempo, realiza, de certa forma, um bloqueio informacional: isso é o mesmo que afirmar que existe um limite temporal para aquilo que podemos registar a partir da nossa sensibilidade. É justamente esta sensibilidade humana que pode ser expandida através dos registos mecânicos. Kittler



efetua uma separação entre corpo humano e corpo máquina, ou seja, entre elementos orgânicos e inorgânicos. Humanos e máquinas são elementos que não se substituem e atuam de forma autónoma, um em relação ao outro, funcionando como um conjunto que integra um sistema sensorial mais amplo, uma vez que as operações computacionais são formas de simbolização que não estão atreladas a uma cognição humana (Hansen, 2012).

Recentemente com a “viragem prática” dos Estudos dos Média e de um efeito pós-média, as técnicas de mediação surgem como técnicas culturais. Bernhard Siegert dissolve o conceito dos média numa rede de operações que reproduzem, disponibilizam, processam e refletem as distinções fundamentais para uma determinada cultura. O conceito é habitualmente explicado através de uma passagem canónica de Thomas Macho (2003): “As técnicas culturais – como escrita, pintura, contar, compor música – são sempre mais velhas antigas que os conceitos que delas são gerados. As pessoas escrevem muito antes de conceptualizar a escrita ou alfabetos (...) e até hoje as pessoas cantam ou compõem música sem saberem nada sobre tons ou sistemas musicais. Contar é também mais velho que a noção de números (...)”.

As técnicas culturais pretendem esquecer a compreensão tradicional dos média e redefinir este o conceito numa perspetiva diferente do seu estudo empírico ou da sua semântica cultural ou estética. Em vez disso, Siegert (2018) pretende relocalar os média e a cultura em um nível onde as distinções entre objeto e performance, matéria e forma, humano e não humano, sinal e canal, e simbólico e real ainda se encontram num processo de transformação. A análise de artefatos, tais como técnicas culturais, enfatiza o estatuto ontológico de entre momentos, mudando de técnicas de primeira ordem para segunda ordem, do técnico para o artístico, do objeto para o signo, do natural para o cultural, do operacional para o representacional. Siegert refere questões fundamentais de como distinções ontológicas podem ser substituídas por cadeias de operações que processam essas alegadas distinções.

Segundo Bernhard Siegert (2018), o conceito de técnicas culturais refere-se ao processo de articulação enquanto tal. Uma teoria das técnicas culturais marca a sua diferença metodológica ao substituir uma distinção ontológica pelo problema ôntico da produção dessa distinção, com a qual as várias culturas lidam de maneiras diferentes. O conceito de técnicas culturais só ganha a sua efetiva força no âmbito de uma ontologia operativa. A linguagem e as coisas, os signos e os referentes estão antes interligados por cadeias de elementos híbridos,

que operam a articulação entre matéria e forma. Estes elementos híbridos, que geram o mundo rico em distinções, são técnicas culturais, são ontologias operativas.

Segundo Geoffrey Young (2014), o termo “técnicas culturais” refere-se às operações que se unem para formar entidades, subsequentemente vistas como os agentes ou fontes que executam estas operações. Cadeias processuais e técnicas interligadas dão lugar a noções e objetos aos quais são, por sua vez, atribuídas identidades essenciais. Com o intuito de definir as técnicas culturais face a outras tecnologias, Tomas Macho (2003) argumentou que só as técnicas que envolvem um trabalho simbólico podem ser rotuladas enquanto técnicas culturais. “O trabalho simbólico requer técnicas culturais específicas, tais como falar, traduzir e compreender, formar e representar, calcular e medir, escrever e ler, cantar e compor”.

A análise das técnicas culturais implica, como escreve Siegert “em uma ontologia histórica, que baseia aquilo que existe não em ideias, racionalidades ou eidos, mas em operações médias, que agem como condições de possibilidade para os artefactos, o conhecimento, a produção de actantes políticos, estéticos e religiosos” (2011).

Por outras palavras, ao falar-se de tempo, fala-se em como o tempo é contado, dividido, classificado; ao falar-se de espaço, fala-se de espaços organizados, habitados, vividos, imaginados dessa ou daquela forma.

Siegert dissolve o conceito de média numa rede de operações que reproduz, expõe, processa e reflete as distinções fundamentais para uma determinada cultura. Estas técnicas pretendem esquecer a nossa compreensão tradicional de média e redefinir o conceito através de algo mais fundamental do que o estudo empírico do uso do média individual ou coletivo ou da sua semântica cultural. Em vez disso, Siegert pretende relocalar a cultura num nível onde as distinções entre o objeto e a performance, matéria e forma, humana e não humana, signo e canal, simbólico e real estão ainda em processo de tornar-se.

Em suma, encaramos o ser humano cada vez mais como a expressão de um processo individual e coletivo, simultaneamente psíquico, social e tecnológico, resultado da integração em sociedades mnemónicas que permitem construir e percecionar a memória coletiva de diferentes formas, nomeadamente através das tecnologias de comunicação e informação. Estas permitem a partilha do significado do passado, ancoradas no quotidiano dos indivíduos que integram a vida do coletivo e permitem formar as identidades coletivas nacionais, regionais e locais.

É necessário, por isso, valorizar “a autoridade cultural dos média como narradores do passado, bem como valorizar o seu papel na construção e disseminação das memórias coletivas de conflito em certos países” (Neiger et al., 2011).

### **3.1.1. Narrativa**

A narrativa tem um papel central na comunicação humana e interação social. Constitui uma função primária e é frequentemente considerada uma forma de arte. “A narrativa segue os humanos e adapta-se a novas formas de comunicação. Desenvolvendo-se constantemente e está sempre actualizada. É uma estratégia necessária da expressão humana e uma componente fundamental de identidade” (Altman, 2008).

Walter Fisher desenvolveu o paradigma da narrativa, um conceito da teoria da comunicação, adoptado da forma mais antiga de comunicação, o *storytelling*. Neste conceito, a comunicação acontece entre o narrador e o ouvinte na forma de história, tendo por base dois princípios: coerência (o sentido de uma narrativa, a eficácia de transmitir uma história influenciada por três factores, a estrutura da narrativa, a semelhança entre histórias e a credibilidade das personagens) e a fidelidade (define a credibilidade de uma história narrada, formada pela persuasão do ouvinte).

A narrativa surge como forma de transmissão de memória coletiva e instrumento de educação patrimonial, criando condições para um fazer pedagógico fundamentado na escuta através de relatos que permitem a capacidade reflexiva do ser humano. O ato narrativo é a oportunidade que o sujeito utiliza para expor as experiências de uma trajetória significativa, carregada de uma vivência oriunda das buscas empenhadas pelo sujeito, legitimadas pela coletividade. Os indivíduos empregam as narrativas para expressar as suas identidades individuais e colectivas (Wertsch, 2008) e situá-las nos seus contextos sociais (Hammack, 2008). Assim, a narrativa é uma forma cultural suportada pela mnemotécnica da linguagem e detém um significado histórico-social, “contribuindo para a reflexão e espanto na sociedade” (Benjamin, 1936).

Contudo, nos tempos modernos a informação é efémera e a novidade é a matriz, degradando a narrativa e a capacidade de contar histórias, numa solidão que permeia o autor, o leitor e o Homem. Trata-se de uma falsa sensação de coletividade, onde as distâncias aumentam entre os indivíduos na sociedade contemporânea. Passámos de uma tradição

compartilhada para um tempo deslocado com indivíduos de um coletivo que não consegue escutar, conduzindo à morte da comunicabilidade pelo enfraquecimento da experiência coletiva e ao mesmo tempo à morte da narrativa tradicional (Benjamin, 1936).

O constante declínio da experiência deve-se hoje à sociedade em que estamos inseridos, pois os meios de comunicação pelos quais temos acesso aos fatos transmitem notícias acabadas, livres de qualquer possibilidade de indagações ou reflexões, por oposição ao que ocorre na narrativa. “A informação só tem valor no momento que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva as suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (Benjamin, 1994)

Para Benjamin (1987) a experiência necessita de tempo para ser vivida, refletida repensada e interiorizada, existe a necessidade de realmente entrar em contato com o objeto e estudá-lo para, talvez assim, podermos pensar a informação como conhecimento e atingir uma experiência formadora. No texto *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin (1996) considera que o desenvolvimento desenfreado das técnicas e o seu novo alcance tem como consequência um novo tipo de miséria, exatamente aquela ocasionada pela pobreza de experiências transmissíveis, e pela atrofia da capacidade de comunicá-las em forma de narrativas. A perda do vínculo entre os indivíduos e o patrimônio cultural, a humanidade como um todo fica mais pobre não só de experiências transmissíveis, mas também culturalmente. Mas curiosamente, o autor interpreta este fato de forma positiva, no sentido em que tal pobreza de experiências impeliria os homens “(...) a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”.

No ensaio “O Narrador” (1936), Benjamin denuncia o desaparecimento gradual do papel do narrador, criado por um distanciamento entre os narradores e os demais indivíduos. Tal distanciamento, diz Benjamin (1996), propicia um entendimento da arte de narrar e da sua possível extinção. Devido à desmoralização das experiências coletivas dos indivíduos, e à consequente perda da capacidade de comunicá-las, os homens tornaram-se incapazes de transmitir ensinamentos através da tradição oral de contar narrativas. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1996).

Por tudo isto, Walter Benjamin considera imprescindível inventar outras formas de memória e outras formas de narração, em especial para encurtar a percepção temporal (Gagnebin, 2006). Além disso, é necessário entender como ocorre o processo de empobrecimento da experiência e a expropriação da linguagem para que possam ser superados e atingir a educação e a formação dos indivíduos na sociedade moderna. Devemos procurar uma formação que nos leve à emancipação e à formação de autoridade. “A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto unificam-se completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como gôndola de um balão.” (Benjamin, 1987)

O que poderemos reter dos ensinamentos de Walter Benjamin, é o resgate da ideia do narrador, como mediador do processo educativo (elemento constituinte de uma identidade) e da aprendizagem do passado e o resgate da ideia da narrativa como um instrumento de educação do sujeito, para adquirir elementos que formam as suas concepções para o entendimento de mundo, só possível mediante a aquisição e reelaboração do conhecimento e cuja perpetuação se baseia na experiência (Benjamin, 1983). Na sua perspectiva, perante o fim das narrativas tradicionais e de um novo comportamento da sociedade, impõe-se uma nova forma de narrativa para a transmissão do passado e conseqüentemente da construção do património coletivo.

### **3.2. Museu, Exposição e Comunicação**

O museu deve ser pensado como um canal de comunicação, assim como a exposição deve ser um vector de comunicação que permite ao museu difundir o seu discurso e a sua narrativa, “onde se realiza a interação com o público e permite ao museu constituir-se como espaço de mediação, estimulando a tolerância, aceitação e um maior conhecimento do outro, convidando o visitante a interagir com a diferença” (Nunez, Angélica, 2006).

Autores como David Dean (1994) e Javier Martinez (2006) debruçam-se sobre a ligação entre o museu, as coleções e as exposições como meios de comunicação. Para Scheiner (2003), mais que a representação, o Museu será um agente criador de sentidos, a partir dos quais

constrói o seu discurso para a sociedade, veiculado essencialmente através da exposição; e esta surge como a voz do museu, comunicando o discurso museológico dentro de uma narrativa. Scheiner (2003) salienta que “através das exposições, os museus elaboram uma narrativa cultural que os define, enquanto agências de representação sócio-cultural”. Com o desenvolvimento das teorias da comunicação nos anos 70 do século XX, e a sua aplicação no campo dos museus, a exposição é considerada como um sistema de comunicação (Cameron, 1992), passando de um monólogo e um visitante passivo, para um diálogo com o visitante, privilegiando a conceção, produção e realização da mesma.

A concepção de uma exposição “tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais” (Cury, 2005), deve valorizar os seus elementos característicos com uma comunicação visual, iluminação cénica, ambiente, cenografia, cor, textos, legendas, som e audiovisual, para uma imersão mais intensa e efetiva (Scheiner, 2003). A aprendizagem deve surgir com o envolvimento e apropriação desses bens pelos visitantes, ancorada na interlocução da linguagem (i.e., formas de comunicação textual, visual, tátil, sonora) (Scheiner, 2006), aparelhos de comunicação (recursos que viabilizarão essa linguagem) e cultura (todo o contexto e capital simbólico que envolvem as exposições). Scheiner (2003) considera que para construir o museu como espaço emocionante devem ser utilizados dispositivos que proporcionem a imersão do visitante no “mundo da exposição” (Davallon, 2010), através de ferramentas de mediação, de apoio ao objeto exposto, dando-lhe voz através do uso da luz, cor, som, tecnologias de comunicação e informação (Latour, 1991).

Eliene Bina (2010) considera os museus como espaços de comunicação e mediação cultural e aponta o cuidado a ter sobre vários aspetos da própria exposição para atingir esse mesmo objetivo:

- a. A ambientação deverá ser produzida por uma diversidade de elementos e a coleção deve incorporar tamanhos, volumetria, estilos e motivos decorativos diversos. Essa diversificação e a forma assimétrica adotadas na afixação das peças terão como propósito interromper a linearidade comum em concepções expositivas tradicionais. A ambientação poderá propiciar um circuito condutor do visitante, que o induza a um itinerário que facilite a observação das peças expostas além de garantir uma sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo.
- b. A cenografia deverá ser composta por peças de diferentes procedências, épocas, materiais e tamanhos, que podem ser dispostas de forma a compor um ambiente cenográfico que as contextualize no período histórico, estilo artístico, área geográfica,

em que foram produzidas, para facilitar o entendimento do público. As vitrines e suportes museográficos devem ser confeccionados em materiais, formatos e cores que não – ou pouco – interferiram na percepção e leitura das obras pelos visitantes, valorizem a visibilidade das peças e, se possível, de forma tridimensional. Enclausurar as peças de pequenas dimensões, em vitrines também pequenas, permite ao visitante a análise do objeto pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ela.

- c. A sonorização deverá complementar a mostra, propiciando um ambiente agradável e acolhedor através de uma música relacionada com o tema da exposição, numa simbiose, “a percepção do som abraça o visitante, envolvendo o seu corpo e a sua mente em vibração e ritmo” (Scheiner, 2003).
- d. É importante a existência de uma sala com recurso audiovisual – um espaço para a exposição de filmes e documentários – que permita a todos os visitantes conhecer a história de uma coleção.
- e. O percurso expositivo poderá ser dotado de informações bilíngues – em português e inglês – tanto nas etiquetas, quanto nos verbetes e textos, sobre o acervo e temas tratados na mostra. É fundamental a utilização de poucos textos, uma vez que “vivenciar é infinitamente mais importante que informar” (Scheiner, 2003).

“A exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível” (Scheiner, 2003), nesse sentido a mostra deve adotar os princípios de uma museografia que procure a interlocução entre o visitante e a coleção, que consiga comunicar, de forma objetiva, com os diversos públicos, facilitando a compreensão do acervo, independentemente do nível cultural, por meio da comunicação visual. Com esses elementos comunicacionais, pretende-se propiciar “toda a ampla gama de experiências visuais, tácteis e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante ativo e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado” (Scheiner, 2003). Essa conjunção de elementos visa propiciar a comunicação, por meio da valorização das características estilísticas e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, de forma que possam comunicar através da sensibilização e emoção com os diversos públicos.

### 3.2.1. Modelos de Comunicação

Segundo Davallon (1986), a concepção e realização de uma exposição é a criação de um espaço sintético que transmite uma mensagem mediante o desenvolvimento de uma estratégia de comunicação, num processo onde está sempre a produção de sentido e onde a significação está na cena de objetos e cujo espaço sintético sofre a re-interpretação do visitante, com base nos seus conhecimentos e experiência com o real.

Esta estratégia de comunicação pode basear-se em modelos de comunicação específicos desenvolvidos ao longo dos anos, à medida que a comunicação se tornou mais e mais importante para os museus. Mateos Rusillo (2008) define como “gestão cultural e comunicativa o que interliga os recursos patrimoniais e a sociedade, para potenciar um uso responsável, proveitoso, atrativo e efetivo capaz de ajudar a preservação dos bens culturais.”<sup>9</sup> Ao usar a comunicação e relações públicas estrategicamente, os museus podem ganhar um importante elemento de valor para gerir relações a longo-termo com os seus públicos<sup>10</sup>.

Roger Miles (1989, p. 146-148) e Hooper-Greenhill (1996, p. 55-57) são categóricos em apresentar Duncan Cameron como um dos expoentes da aproximação da área de comunicação aos museus. Em 1968, Duncan Cameron desenhou um modelo de comunicação, distinto do tradicional entendimento de comunicação da sua época. Ao modelo simples, centrado num emissor, num meio de transmissão e num recetor, este autor acrescentou o *feedback*, defendendo que era essa a base para um exame crítico efectivo acerca de uma exposição, informando o emissor se os visitantes do museu compreenderam correctamente a mensagem transmitida.

Numa altura em que o visitante começa a ser entendido com um elemento especial no sistema de comunicação, já que ele é o receptor das mensagens produzidas pelos técnicos do museu, é necessário saber se ele recebeu e compreendeu correctamente e a mensagem transmitida. O *feedback*, cuja principal função é avaliar a eficácia da comunicação, surgiu então como elemento complementar no processo de comunicação que permitiu conhecer a resposta do visitante.

---

<sup>9</sup> Mateos Rusillo, Santos (2008), “Hacia una comunicación global del patrimonio cultural”, in Mateos Rusillo, Santos, *La Comunicación Global del Patrimonio Cultural*, Trea, Gijón, 2008, pp. 19-50.

<sup>10</sup> Adams, Donald (1983). *Museum Public Relations*. American Association for State and Local History, Nashville (USA).



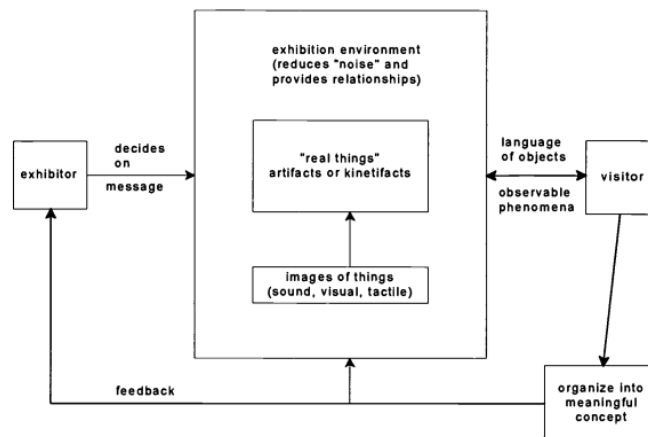


Figure 3. Cameron's model- Museum as a Communication System (1968)

Figura 3: Museum as a Communication System. Fonte: Cameron, Duncan (1968).

Em resposta a Cameron, Miles (1989) apresenta um novo modelo de comunicação centrado no visitante, cientista ou quem exhibe, e o significado pessoal criado pelo visitante. Este modelo tem em conta as necessidades do visitante (informação, social e entretenimento) e também considera as exigências feitas a quem exhibe; o nível intelectual do visitante, quantidade da informação fornecida, a aplicação do aparelho de comunicação apropriado e a aprovação pelos pares.

Miles introduz os conceitos de codificação (o processo de quem exhibe tem de decidir o que será apresentado na exposição) e a descodificação (tipicamente é o processo que o visitante faz para descodificar a mensagem de forma a processar ou assimilar a comunicação), mas Miles considera que este processo requer a seleção do conteúdo disponível – exposição – e ao criar significado o visitante codifica a informação apreendida para integrar na sua experiência, para o estudo de comunicação de exposições; para Miles, é o visitante que codifica e descodifica, ao contrário da ideia tradicional.

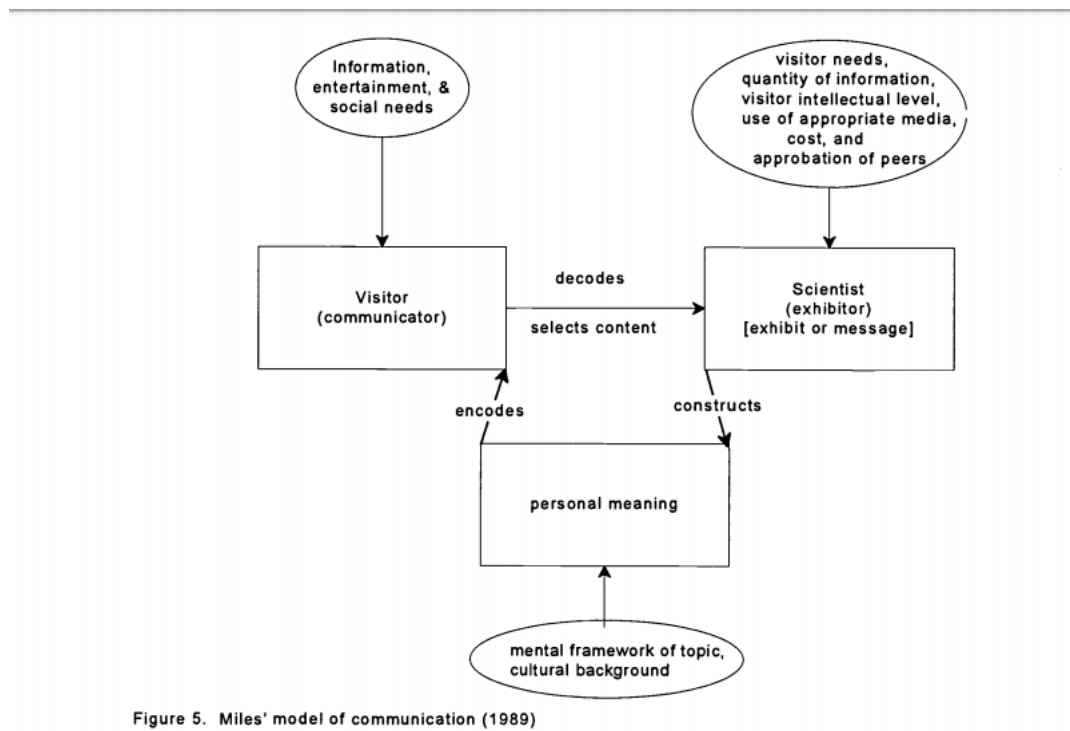


Figure 5. Miles' model of communication (1989)

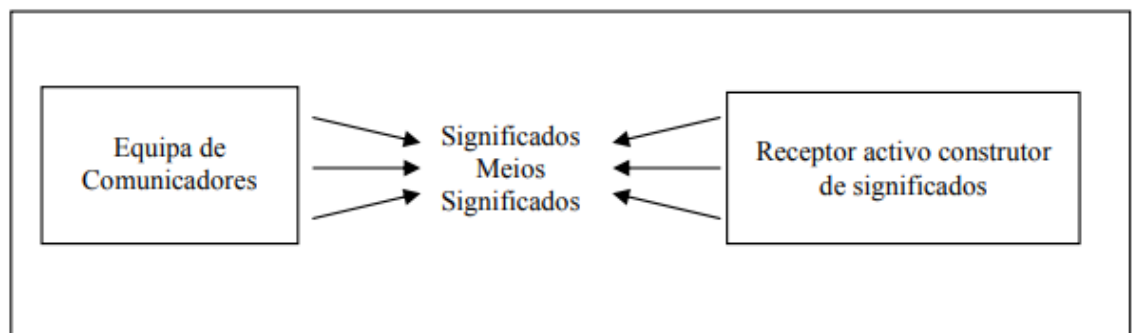
Figura 4: Modelo de Comunicação. Fonte: Miles, R. (1989).

Baseada nos princípios da semiótica, Eilean Hopper-Greenhill (1991) desenhou um modelo comunicacional para os museus. O tradicional emissor foi substituído por uma equipa de comunicadores, que inclui o curador, designers, conservadores e até mesmo os públicos; além disso, tudo era compreendido como elementos de comunicação: o edifício, as pessoas, as exposições, os objetos, entre outros (1994). O receptor deixa de ser visto como uma figura passiva, que apenas recebe informação, e passa a ser entendido como ativo produtor de significado, cujo enquadramento, conhecimento pessoal, pontos de vista e atitudes determinam a interpretação da mensagem.

Este modelo demonstra os significados e aparelhos de comunicação da exposição como o ponto de convergência entre comunicadores e visitantes (produtores de significado). Numa interação entre o museu e a audiência, reconhecendo o papel ativo das últimas e demonstra a necessidade de analisar as suas motivações, conhecimento e expectativas, antes das mensagens interpretativas serem desenvolvidas. Além disso, também é importante o papel do ambiente na criação do significado – não só as exposições interpretativas são importantes, mas o local de património, ou museu como um todo, pode estimular ou prejudicar a compreensão. Segundo este modelo, para que a mensagem seja corretamente entendida pelo receptor, ambos o

comunicador e o receptor devem partilhar ou ter acesso aos mesmos sistemas de conhecimento ou similares.

Quando falamos de comunicação, é importante diferenciar entre comunicação de massas e comunicação interpessoal (Hooper-Greenhill, 1994). A comunicação interpessoal relaciona-se com uma comunicação face a face, nomeadamente percursos guiados, interpretações personalizadas e a interpretação de uma terceira pessoa. Por outro lado, a comunicação de massas tem painéis interpretativos e/ou interpretação audiovisual. É importante mencionar que, nas últimas décadas, muitos museus e locais de património optaram por empregar elementos de comunicação interpessoal de forma a melhorar a comunicação com os visitantes (Hooper-Greenhill, 1994). Mas com a crescente diversidade de visitantes a museus e locais patrimoniais, devemos considerar a comunicação desenvolvida para as massas, mas com elementos de comunicação interpessoal de forma a tornar mais apelativa a diferentes grupos.



**Ilustração 5 - Modelo Comunicacional.** Adaptado de Eileen Hooper-Greenhill (1994)

Figura 5: Modelo Comunicacional. Fonte: Hooper-Greenhill, E. (1994).

Os modelos apresentados acima são aplicações do modelo simples de comunicação ao museu, adaptada para a comunicação interativa a partir da ideia de *feedback*. Mas a comunicação nos museus parece muito mais complexa e possui vários outros elementos que participam do processo comunicativo. Por essa razão, Hooper-Greenhill (1999) propõe outro modelo comunicacional para os museus considerando-os de forma holística, e não apenas a exposição como meio de comunicação do museu, já que ele possui vários outros meios e ferramentas. Nesse modelo vários elementos participam no processo de comunicação, além de considerar a experiência do visitante e o seu contexto pessoal, sociocultural e físico.

Para a autora, no século XXI os museus devem reinventar-se, enfatizando o carácter relacional do fenómeno museológico, considerado como espaço de relação entre o ser humano

e o real. Na sociedade atual, a comunicação dos museus deve pautar-se por um modelo com uma visão holística da experiência da visita, e favorecer o envolvimento do público na criação de conteúdos e na interpretação do discurso museológico. Neste contexto é preciso lembrar que pensar a comunicação em museus é pensar a relação atual do ser humano com o real e a temporalidade. Este modelo comunicativo holístico, considera a experiência da visita como um todo como o processo comunicativo do museu e o factor mais importante para a criação da imagem do museu, responsável por afetar a percepção do visitante.

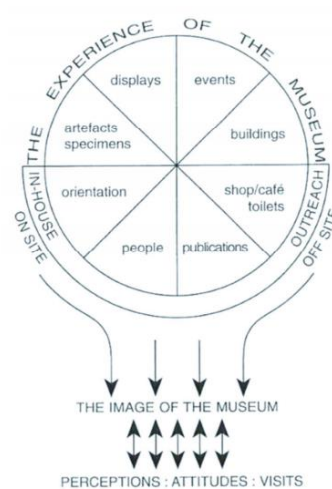


Figura 6: Modelo Comunicativo Holístico. Fonte: Eilean Hooper-Greenhill (1999).

Por último, Jean Davallon (2010) situa a exposição dentro do modelo de comunicação cultural, apresentando “o processo pelo qual se cria uma relação entre um coletivo de indivíduos (um público) e uma entidade simbólica (uma obra, uma arte, uma época) através de um dispositivo técnico, social e semiótico destinado a permitir esta relação [o museu]”. Davallon constata que a exposição é um meio de comunicação capaz de comunicar, dar significados e produzir efeitos, um dispositivo de mediação, que apresenta os objetos na sua realidade, apreendidos através dos sentidos, permitindo ao visitante ser “imerso” ou transportado para o “mundo da exposição” (Davallon, 2010). No modelo de comunicação descrito por Davallon os produtores da exposição (emissores) não têm contato direto com o visitante, mas organizam o espaço da exposição, permitindo o encontro do visitante com os objetos expostos

Figura 2: Modelo de Comunicação Cultural (DAVALLON, 2010)

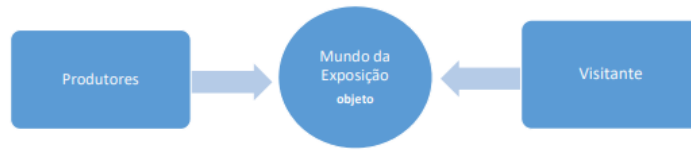


Figura 7: Modelo de Comunicação Cultural. Fonte: DAVALLON, Jean (2010).

## CAPÍTULO 4 - MUSEUS E MUSEUS DE ESCRAVATURA

### 4.1.Origem do Museu

De acordo com o *New World Encyclopedia*, a palavra Museu é de origem grega - *museïon* e significa o templo dedicado às musas, as nove filhas de Zeus e de Mnemósine, deusa grega guardiã da memória. As suas danças, narrativas e cantos eram ferramentas que mantinham a lembrança viva, representando a compilação de todo o conhecimento, das ciências e da memória, onde as artes e a aprendizagem eram cultivadas. Ao longo da história, a residência das musas assumiu diferentes características e apropriações do termo, desde os túmulos dos faraós, esculturas a céu aberto nas cidades gregas ou os *Cabinet of Curiosities*.

Estes últimos são o mais próximo ao museu da Europa Moderna nos séculos XVI e XVII, com coleções de objetos raros ou curiosos. Pomian relata no texto “La culture de la Curiosité” (1987) a existência de centenas, senão milhares, de *Cabinet of Curiosities* pela Europa, mantidos por príncipes ou casas reais, humanistas, artistas ou ricos burgueses, interessados em conhecer e colecionar o mundo que os cercava (Raffaini, 1993). Entre estes, salientam-se o Gabinete dos Médicis em Florença, as coleções do imperador Rodolfo (1576-1612) em Praga, ou a coleção do arquiduque Ferdinando, no castelo de Ambras, em Viena. A diversidade de objetos colecionados era uma das características comum entre eles (Raffaini, 1993) e muito poucos possuíam coleções homogêneas, pois o objetivo era aprofundar o conhecimento através da apresentação de diferentes itens (Raffaini, 1993). Estes gabinetes diferem dos museus modernos, dominados apenas pela elite moderna, tradicionalmente localizados num palácio privado, só abertos ao colecionador e ao seu círculo mais próximo. Esta intimidade significava que os objetos podiam sair das prateleiras, tocados e discutidos, sendo mais próximos de coleções de estudo privadas do que dos museus que conhecemos hoje.

Em meados do século XVIII, com o Iluminismo, emerge uma nova estrutura, com base num movimento intelectual que pretendia dar sentido a um mundo que revelava novas informações e exigia explicações. O início da história dos museus modernos surge com a abertura das coleções reais, eclesiásticas e aristocrática, em resposta à crítica feita pelos iluministas aos colecionadores que impediam o acesso da sociedade às obras de arte. Um dos casos mais relevantes da alteração do estatuto de coleção privada para pública foi

protagonizado por Sir Hans Sloane; reuniu mais de 71.000 objetos e legou os mesmos, por testamento, ao rei George II, a fim de o disponibilizar à nação. A doação foi aprovada pelo Parlamento, dando origem ao British Museum, fundado em 1753 e aberto ao público em 1759. Outros museus abriram nesta época nomeadamente a Galeria Uffizi em Florença (1765) e o Palácio de Belvedere em Viena (1781). De qualquer forma, estes museus “públicos” eram, mais uma vez, acessíveis apenas às classes médias e altas.

O primeiro museu verdadeiramente público foi o Louvre em Paris, em 1793, durante a Revolução Francesa, permitindo pela primeira vez na história o acesso às antigas coleções reais francesas a todas as pessoas de todas as classes. No contexto da Revolução Francesa, a nacionalização de vastas coleções patrimoniais impôs a criação de estruturas institucionalizadas para a sua preservação e exposição, dando um impulso decisivo à história da museologia. O museu foi encarado como um espaço neutro para a apresentação das coleções expropriadas, isento de quaisquer referências religiosas, monárquicas e feudais. “Se a conjuntura da Revolução Francesa, em fins do século XVIII, traçou os contornos da aceção moderna de museu, esta se consolidaria no século XIX com a criação de importantes instituições museológicas na Europa” (Julião, 2006). O museu assumiu, assim, a função de instrução pública, que correspondia ao princípio liberal de disponibilizar o conhecimento a toda a sociedade, mas também à necessidade de aquisição de cultura e de aperfeiçoamento individual que permitia à classe média aproximar-se da erudição atribuída às elites (Roque, 2015).

Na segunda metade do século XIX, os museus e galerias abriram ao público, “envolvendo a transferência de objetos de um espaço privado para áreas progressivamente mais abertas e públicas, onde se tornaram veículos de inscrição e transmissão de uma mensagem de poder através da representação às quais foram sujeitas”<sup>11</sup>(Bennett, 1995). Os governos de países como o Reino Unido e França perceberam a importância da relação entre a cultura e o poder. “No século XIX – as relações entre cultura e governo foi pensada e organizada de uma forma moderna através da conceção que os objetos, formas e instituições culturais podem ser considerados como tarefas governamentais com o propósito de civilizar a população como um

---

<sup>11</sup> Tradução livre da autora: “involved in the transfer of objects and bodies from the enclosed and private domains...into progressively more open and public areas where, through the representations to which they were subjected, they formed vehicles for inscribing and broadcasting the message of power.”

todo.”<sup>12</sup> (Bennett, 1995) Havia uma crença que o Estado e as instituições podiam adequar a moral e os comportamentos das classes trabalhadoras a seu favor e da sociedade (Ross, 2004).

No início do século XX, os museus moldam-se e surgem numa perspectiva diferente dos seus antepassados de estudo e investigação, como a Biblioteca de Alexandria estabelecida por Ptolemeu I em 332 A.C. considerado “o mais importante museu da antiguidade” (Murray, 1904).

Até 1900, a coleção era o foco dominante do museu e os seus programas e experiência eram controlados por curadores e especialistas, apresentando-se essas instituições como “monumentos de antiguidade ou outros objetos interessantes para o académico e homens da ciência” (Murray, 1904) sem menção ao público geral.

Porém tudo se alterou ao longo do século XX. As duas guerras mundiais, bem como a massificação e o tempo de lazer da década de 70 do século XX conduziram ao ímpeto da mudança massiva dos museus na Europa (Schubert, 2000). Além disso, durante a década de 70 do mesmo século, desenvolveu-se um interesse na reconstrução ou estabelecimento de museus nacionais pelo mundo, nomeadamente no Brasil, Canadá, Alemanha, Japão, Estados Unidos (McShane, 1998).

Os seus objetivos alteraram-se, avançando na direção dos recursos informacionais e educacionais, programas e propósitos não se focando na coleção, mas no público (Kotler & Kotler, 1998), questionando-se como atrair audiências que deviam ser tidas em consideração.

Constituiu-se como ferramenta de ensino pois não somente expõe peças, mas deixa claro que tipo de memórias aquela comunidade tem a intenção de preservar (Pereira; Carvalho, 2010). Segundo Bourdieu (1989), o material exposto no museu deve ser encarado como uma possibilidade de ferramenta na ação educativa que deve potencializar os significados, valores históricos e a memória coletiva.

---

<sup>12</sup> Tradução livre da autora: “In the mid nineteenth century – the relations between culture and the government [came] to be thought of and organized in distinctly modern way via the conception that the works, forms and institutions of high culture might be enlisted for this governmental task in being assigned the purpose of civilizing a population as a whole.”



## 4.2. Conceptualização do Museu

Segundo o *International Council of Museums (ICOM)*, o Museu designa-se como “uma instituição não lucrativa, permanente ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe o património tangível e intangível da humanidade e o seu ambiente com o propósito de educação, estudo e prazer”<sup>13</sup>.

Neste sentido, é percecionado como um espaço interdisciplinar, de troca de ideias sobre o mundo social e recebe noções de opressão, identidade e cidadania. Gordon Fyfe (2006) enaltece três perspectivas de raízes sociológicas sobre a génese do Museu:

- a. **Espaço Calculado** (transmitindo a ideia de um mundo calculável, em que a heterogeneidade da experiência deveu-se ao espaço puro dos objetos no museu, interiorizado como um gosto disciplinado de um especialista);
- b. **Espaço de Conflito** (local de conflito de interesses entre diferentes grupos da sociedade e respetivas representações que pretendem evidenciar-se neste local. No museu, os mais excluídos podem considerar que não estão bem representados, por isso investigações debruçam-se não só no visitante, mas também no carácter social do museu e de que forma o poder social e privilégio penetram na sua forma e conteúdo);
- c. **Espaço Colectivo** (carácter coletivo de rituais e representações, numa perspectiva do museu como agente transformador de sociedades).

Uma questão que sobressai na análise de Fyfe (2006) é a ideia de diversidade, que remete para a necessidade da exposição de cultura, ou culturas, sem a omissão de nenhuma, em um pedido de universalidade do conhecimento, de partilha de valores. São organizações sociais que partilham e criam conhecimento e narrativas sobre factos, mitos e memórias, mas a procura pela igualdade de representação ou afirmação de grupos culturais sub-representados é uma fonte de fricção. Segundo o autor, os museus são um bom exemplo da dificuldade de conjugação dessa diversidade, num debate sobre ética e fiabilidade de autoridade e a representação cultural autêntica.

---

<sup>13</sup> *International Council of Museums (ICOM)*. Disponível em: <https://icom.museum/en/>. Acedido 3 de julho de 2017.

Esta dificuldade de conjugação no mesmo espaço de várias realidades vai ao encontro de uma noção foucaultiana do Museu como outros espaços (*espaces autres*), numa ideia de heterotopia, sobreposição no seu espaço de vários espaços, que são, entre eles próprios, incompatíveis (Foucault, 1967). O museu apresenta assim, na sua essência, características heterotópicas (Foucault, 1967):

- Espaço de acumulação de tempo: através dos objectos e dos discursos, incute-se no indivíduo a ideia de aglomeração num só lugar real, de todas as épocas, todos os gostos, organizando-se assim uma “acumulação perpétua e indefinida do tempo num lugar que não mudaria”.

- Espaço de acumulação de outros espaços, bem como de contestação de outros espaços. De facto, os museus não são só lugares reais em que se podem justapor espaços que, por si só, poderiam ser inatingíveis, mas também funcionam como espaço de ilusão, já que na maior parte das exposições os objectos encontram-se descontextualizados e a sua exposição obedece a conceitos estabelecidos pela interpretação, numa espécie de ilusão criada com objectos reais fora do seu contexto habitual.

- Espaços de manifestação de “heterotopias de desvio”, “lugares nos quais os indivíduos, cujos comportamentos são desviantes em relação às normas, são colocados”, nomeadamente o visitante do museu que, à partida, faz parte de uma elite cultural.

- Espaço que vive na dualidade de um sistema com capacidade para abrir e fechar, que o torna “tanto hermético quanto penetrável”. Um museu vive de uma dualidade nas suas relações com o que o rodeia: faz parte das suas funções abrir-se para o público, expondo e dando a conhecer as suas colecções, mas ao mesmo tempo essas mesmas funções pressupõem uma certa atitude de fechamento sobre si mesmo, de modo a preservar e conservar os objectos que guarda. Por outro lado, há também um sistema de abertura/encerramento na relação dos públicos com o espaço museu – a ida a um museu pode pressupor não só a livre vontade mas uma submissão (de estatuto, de obrigação social), consciente ou inconsciente (e que se vai refletir, como já foi referido, nos padrões de comportamento).

Esta ideia foi seguida por Tony Bennett (2005) que identificou dois princípios nos discursos políticos acerca da reforma do museu: primeiro, o princípio do direito público, que se sustenta na exigência de que os museus devem ser igualmente abertos e acessíveis a todos e, em segundo lugar, o princípio da adequação da representação, sustentado pela exigência de

que os museus devem representar adequadamente as culturas e os valores dos diferentes grupos da população.

Em contrapartida, o teórico social Pierre Bourdieu visualiza o museu como um espaço para reproduzir as relações de classes na sociedade e indica como verdadeira função do Museu “aumentar o sentimento de pertença de alguns e o sentimento de exclusão de outros” (Bourdieu 1990, 1993). A distribuição desigual do capital simbólico no espaço social é estruturalmente reproduzida na experiência da classe trabalhadora no Museu.

### **4.3. Museu e Comunicação**

Jan Marontate (2005) salienta que na nova museologia os modelos mecânicos de comunicação e recepção foram aumentados por abordagens teóricas que consideram os públicos como participantes no processo de criação de práticas partilhadas e de valores. Apesar disso, o museu continua a reter a sua autoridade na interpretação de práticas culturais e na constituição da memória coletiva. Daí advém a necessidade de um novo modelo de comunicação onde devem inserir-se as componentes de universalidade de conhecimento, partilha de informação e valores de todos para todos, numa estrutura tripartida de cultura, comunicação e comunidade.

Segundo Eilean Hopen-Greenhill (2000), os museus têm, hoje, de se integrar neste novo mundo (mudança cultural, mudança de estruturas sociais, identidades individuais, mudança no controlo e funções de conhecimento), tendo um papel vital sobre o público, elemento preponderante, justificando o seu papel económico e cultural, onde a comunicação tem um papel fundamental. Segundo a autora (2000), é preciso ir mais além e pensar analiticamente a experiência oferecida ao visitante, sendo necessário considerar o Museu como Comunicador, intrinsecamente ligado à teoria da comunicação, como parte de uma cultura, que corresponde por sua vez à teoria da educação e à estrutura construtivista de aprendizagem: quem aprende é activo no processo de fazer sentido, na perspectiva da divulgação e exposição, de entender o que é transmitido e por quem (questões de narrativa e voz), quem assiste, e na construção de significado e interpretação.

A exposição poderá ser comunicativa para o grande público, estabelecida por certos elementos para facilitar o seu entendimento. A concepção e montagem da exposição devem ser baseadas no entendimento de que “a cultura é mediação ao operar a relação entre uma manifestação, um indivíduo e um mundo de referência” (Davallon, 2003) concebendo, a

manifestação como o objeto exposto; o indivíduo como o visitante e o mundo de referência como o espaço musealizado.

Assim, a exposição tem como principal objetivo reduzir o distanciamento entre o ambiente museal e o público, numa abordagem educativa. A concepção de uma exposição “tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais” (Cury, 2005), deve valorizar os seus elementos característicos com uma comunicação visual, iluminação cénica, ambiente, cenografia, cor, textos, legendas, som e audiovisual, para uma imersão mais intensa e efetiva (Scheiner, 2003). Nesse sentido, deverão ser colocados em prática uma série de elementos expositivos atrativos, que possibilitem a comunicação pela sensibilização dos diversos públicos, através da valorização das características estilísticas e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, permitindo a comunicação. Proporcionar a aprendizagem através do envolvimento e apropriação desses bens pelos visitantes, ancorada na interlocução da linguagem (formas de comunicação textual, visual, tátil, sonora), tecnologia (recursos que viabilizarão essa linguagem) e cultura (todo o contexto e capital simbólico que envolvem as exposições). Tudo isto com o propósito de criar uma exposição como uma experiência multidimensional, “ que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos” (Scheiner, 2003).

Em suma, o Museu surge neste projecto como agente social, cultural, educacional, com enfoque no indivíduo, numa exploração das suas capacidades como comunicador, exposição e divulgação (Kotler & Kotler, 1998). Numa partilha de conhecimento de indivíduos de todas as classes, sem a influência de ideias da classe dominante (Williams 1958), contribuindo para o conhecimento cultural do indivíduo (Bourdieu, 1986), como aliado do sistema escolar, num desenvolvimento do pensamento crítico e numa constelação de culturas que compartilham um núcleo comum, mas com diversidade suficiente para proporcionar a estimulação ao outro (Eliot 1948).

#### **4.4. Museu como Aparelho de Comunicação**

Existe uma “época dos aparelhos” demarcada pelo espanto, indissociada de um raciocínio espaço-temporal de uma época para, em última instância, estabelecer-se como estética comunicacional, tornada parte integrante de sua cultura (Maria Teresa Cruz, 2018). Na

lista dos aparelhos, o museu tem um lugar especial: “é o museu que previne outros aparelhos de atingirem as suas tarefas, configura um mundo e define a existência.”<sup>14</sup> (Déotte, 2007).

O museu contemporâneo surge neste contexto como um aparelho de comunicação que molda a construção e a comunicação de identidades da comunidade nacional e cultural, onde a cultura material é exibida para expressar narrativas que evocam definições particulares e interpretações da história e valores. Surge, assim, integrado num conjunto de aparelhos de comunicação (a perspectiva, a fotografia, o cinema, a cura psicanalítica) que define a sensibilidade moderna, assim considerado por Jean-Louis Déotte (2007), filósofo e historiador.

Da sua obra e remetendo para o texto de Maria Teresa Cruz (2018) “Tecnologias Culturais e Artes dos Média”, poderemos retirar algumas ideias primordiais para entender o seu pensamento sobre este aparelho museológico:

1. O museu é, simultaneamente, um objeto técnico e um ornamento, numa ligação entre técnica e aparência, o denominado modo de aparecer. Para Déotte, não há sensível puro, imediato, em bruto, toda a perceção está adornada, toda a presença é aparência, assim como toda a produção é reprodução. É a chamada dimensão estética do aparelho, em que a organização do sensível implica sempre uma técnica do aparecer, um aparelhamento da vida a partir da perceção, que funda o sentido da história e do mundo. O meio determina a perceção das sociedades humanas, pois ao mesmo tempo em que o modo de perceção muda, a existência de tais sociedades é transformada.
2. O museu e todos os outros aparelhos introduzem uma nova relação com o tempo – uma nova temporalidade – um momento de suspensão da obra, desligada de qualquer identidade étnica, política ou social. O aparelho museal seria o espaço arquitetural e cultural que permitiria a suspensão do tempo, uma descontextualização das obras julgadas apenas por parâmetros de juízo estético (Déotte, 1993).
3. O “regime estético da arte” é a revolução da comum sensibilidade e a participação no sensível: um reconhecimento implícito que apoia a igualdade na nossa faculdade de julgar, por todos, independentemente de serem obras artísticas ou fenómenos políticos. Para Déotte, no momento da estética, a arte é apresentada para um público que não existe, a ser sensibilizado para reconhecê-la como tal: porque se um trabalho é

---

<sup>14</sup> Tradução livre da autora: “is the museum that prevents the other devices from accomplishing their task, which is to configure a world and define an existence.”

reconhecido imediataente, é um efeito do dispositivo estético. O museu suspende o destino das obras: o espectador não pertence mais a nenhum dos períodos representados nas obras.

Resumindo, o museu isola a obra, separando-a do culto, devolvendo-a como objeto estético. O museu molda os espetadores, um público que visita e se forma nesta instituição que integra outros aparelhos e se abre às massas, configurando-se tanto na coletividade como na individualidade. Assim, constitui um aparelho que gera o universal e, por consequência, encontra nos recipientes (o público) a capacidade de julgar o trabalho esteticamente. Todos os museus são, na sua essência, universais e nesse sentido contribuem para o valor estético universal.

#### **4.5. Processo de Musealização**

O “processo de musealização consiste na transformação do estatuto do objeto em um objeto museológico” (Davallon, 2009) e passa-se em duas etapas: separação (Malraux, 1951), na qual as coisas reais são separadas do seu ambiente de origem e adquirem o estatuto de objetos de museu; e suspensão (Déotte, 1986), em que os objetos ou as coisas (objetos reais) são separados do seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que os constituí. A mudança dada pela apropriação implica perda cultural pela descaracterização, daí a incompletude, significado que atinge e passa a existir naquilo que foi musealizado.

Por outras palavras, no processo de musealização, o espírito original e o contexto social íntegro das coisas desaparecem; são remanescentes os “envoltórios físicos” que serão científica e sistematicamente classificados como ilustrações ou comprovações de algo. Musealização também significa chegar a um acordo com algo estranho, com o outro. Uma coisa musealizada tornou-se algo diferente de sua realidade anterior, embora seja fisicamente idêntica ao que era. O objeto é real, mas já não é encontrado entre o real (Scharer, 2009).

O museu “permite às pessoas interagir com um artefacto ou conceito. Deixá-los preencher os pontos, em vez de observarem passivamente. Agora o desafio dos museus é fornecer experiências positivas às pessoas e para isso o museu não deve tirar vantagem da sua

posição para dizer ao visitante o que deve saber sobre o objeto. Em vez disso, deve ajudar o visitante a perceber como encontrar informação para si próprio. Ao dar mais informação, o museu deixa a interpretação mais aberta. E tudo isto é comunicação, representando a forma como o próprio museu é um meio de comunicação” 15 (Herz, 2015).

McLuhan (1969) considera o museu como média flexível no qual podemos mudar as regras e a forma de acesso para a percepção intuitiva e sensorial de todas as coisas (Deloche & Mairesse, 2008). Nesse sentido, visitante e objeto são assim revistos e adaptados ao ambiente contemporâneo e às necessidades de uma aldeia global, com públicos mais abrangentes e diversificados, numa maior necessidade de comunicação.

Nesta perspetiva, o visitante assume um papel ativo, reconhecido como ator num processo de comunicação multissensorial com a sua envolvente, onde está imerso, não sendo um recipiente passivo de conteúdo (Caro, 2015). A mudança paralela de modelos de comunicação de transmissão positivista e teoria de aprendizagem para modelos que “consideram as pessoas como elemento ativo em construir sentido em ambientes sociais” (Hooper-Greenhill, 1994), faz parte de algo mais abrangente numa perspetiva pós-moderna, que vê a realidade como plural e relativa, como um construto social passível de ser mudado. Para os museus, isso significa conceptualizar visitantes enquanto participantes na construção do significado, como atores nos processos de comunicação e aprendizagem encorajados pelo museu. Resumindo, o museu é facilitador de comunicação e o visitante é um elemento ativo do processo de comunicação através de um processo de seleção, receção, regeneração de ideias (Caro, 2015)

O museu permite reter e transmitir a memória da experiência, através de uma panóplia de meios, nomeadamente as novas tecnologias, selecionando, produzindo informação,

---

15 Tradução livre da autora: “In museums, we like to offer more cool média, allowing people to interact with a display or a concept. Leave it to them to fill in the dots, rather than passively observing. With a hot medium, there is not a lot left for the observer to do. New technologies offer novel ways to create cool média experiences. Visitors might be guided by mobile apps that tell the history or background of an object, but in a way that it doesn’t foreclose on the viewer’s own perspective. Instead, this history should stoke creative juices and allow the visitor to make meaning. In future I think we’ll be seeing more experiential displays interwoven with standard museum exhibits. He had a way of examining a medium as the ground that allows the content to figure forth. In this way, the museum is a medium or ground that makes the objects or contents the figure. McLuhan looked at changes from print to electronic média in relation to revolutionary stages in history for these insights.”

influenciando as construções de representações sociais, inserindo-se no domínio das práticas de significação.

Todas as culturas têm os seus documentos que ancoram e afirmam a sua memória e se erguem como indicadores identitários. Não há memória coletiva sem suportes de memória ritualisticamente compartilhada, essenciais para a construção de sentimentos de pertença. Os artefatos culturais são frequentemente suportes de memória, desempenhando um papel crucial no processo social de recordar.

Os museus, através dos seus mecanismos próprios, pensam, elaboram e influenciam as construções de representações sociais. Quando aplicadas à memória, estas instituições tornam-se máquinas capazes não apenas de selecionar e produzir informação, mas de criar visões do mundo, “conservar é uma função do esquecimento” (Déotte, 1993).

Hoje, o desenvolvimento das técnicas multimédias e debates sobre museus sem objetos questionam esta associação (Conn, 2010), os objetos tornaram-se parte de um conjunto complexo interligado de média. A arquitetura, plataformas interativas e os ambientes trabalham em uníssono com os objetos e o texto para suportar não só o conteúdo temático, mas também oportunidades para a participação dos visitantes e a construção de significado (Skolnick, 2005). Devido à sua capacidade de mediação para contar histórias e gerar envolvimento, o museu pode ser visto como um espaço narrativo tri-dimensional, parte da ecologia da vida social e urbana, onde os significados e identidades são constantemente construídos, contestados e reforçados (Caro, 2015). Nesta perspetiva, a dimensão incorporada da visita tem um papel em todos os tipos de museus, permitindo ao visitante selecionar e compor os elementos que irão construir uma experiência pessoal construída da visita do museu.

#### **4.6. Museus Históricos – Museus de História Contestada**

Segundo a classificação da UNESCO, os museus históricos e arqueológicos têm como objetivo apresentar a evolução histórica de uma região, país ou província, num período limitado ou ao longo de séculos. Este grupo inclui museus com coleções de objetos históricos, museus comemorativos, museus militares, museus sobre figuras históricas, arqueológicos, etc.

Contudo nos últimos 30 anos, os museus têm reclamado a sua importância não só pela apresentação e armazenamento da sua coleção histórica, material e memórias, mas também



através da sua relevância e impacto na sociedade contemporânea e capacidade de criar narrativas para diversas audiências. Os museus não hesitam em reclamar a sua capacidade de enfrentar os problemas do mundo (Lynch, 2017). E quando falamos de problemas falamos de Histórias Contestadas (*contested histories*).

Os museus e as História Contestadas foi o nome indicado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) para reflexão no ano de 2017, com algumas ideias-chave propostas pelo ICOM: histórias controversas, aspetos incompreendidos da História, eventos traumáticos (ex.: genocídios), não-assuntos da História ou tabu (ex.: escravatura); erros de interpretação; histórias de reparação ou reconciliação (ex.: Apartheid na África do Sul), entre outras questões. “Dizer no espaço do museu o que não é falado na sociedade permite compreender os aspetos incompreensíveis das histórias contestadas inerentes à raça humana. Encoraja os museus a ter um papel ativo em retratar a histórias traumáticas de forma pacífica através da mediação e múltiplos pontos de vista”<sup>16</sup>.

Segundo Ana Carvalho<sup>17</sup>, estamos a assistir a uma mudança de paradigma: os museus já não são só espaços sobre o passado, mas ajudam-nos a compreender o presente e inspiram a pensar o futuro, como espaços importantes para o diálogo, partilha, entendimento e enriquecimento de culturas, bem como a reconciliação. Surgem como agentes com um papel nos eventos traumáticos através da mediação e experimentação, permitindo a pessoas e comunidades enfrentar e denunciar injustiças sociais ou questões sensíveis. Confrontam realidades difíceis, moldando narrativas nacionais, “abrindo para a interpretação do público o lado mais negro da sociedade humana e fazendo-o de forma mais reflexiva e auto crítica (Kirshenblatt-Gimblett, 2007).

A sua contribuição permite perceber que tem sido um desafio reconciliar diferentes perspetivas e assegurar uma representação significativa de várias categorias sociais e identidades (Robertson and Choen, 2014). Nesse sentido, é necessário apostar numa ideia de museu, aberto e multivocal (Silverman, 2015; Karp and Lavine 1991; Golding and Modest 2013). O museu deve chamar a atenção para vários pontos de vista sobre uma determinada

---

<sup>16</sup> Museums and contested histories: Saying the unspeakable in museums. Disponível em: <http://imd.icom.museum/past-editions/2017-museums-and-contested-histories-saying-the-unspeakable-in-museums/> Acesso em 3 de Julho de 2018.

<sup>17</sup> Museus: Dizer o Indizível para quê? Disponível em: <https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/7494>. Acesso em 3 de Julho de 2018.

temática e estimular o pensamento crítico dos visitantes, através da mediação de objetos e coleções, colocando as interrogações e levando a uma reinterpretação e à empatia pelo visitante, colocando-se no lugar do Outro (Gokcigdem, 2016).

#### **4.7. Museus de Escravatura: Contextualização**

Para entender a área da comunicação de histórias contestadas e a sua importância é necessário trabalhar em estudos de caso específicos, sendo selecionados para o efeito museus relacionados com a temática de escravatura, o que obriga, antes de mais, a uma revisão bibliográfica, pois não é possível iniciá-la sem entender os conceitos básicos que a envolvem.

Nesse sentido, escravo define-se como aquele que é propriedade de outra pessoa, que exerce sobre ele um poder ilimitado; e Tráfico de Escravos remete para qualquer ato de comércio ou de transporte de escravos (Caldeira, 2013). Esta forma de sujeição remonta aos primórdios da Humanidade, pois desde a Mesopotâmia vários povos (tais como Hebreus, Gregos, Romanos, Celtas) adquiriram escravos, variando de época e lugar. Mas o tráfico transatlântico de escravos adquiriu novos contornos e consequências, estimando-se que 12.521.337 de indivíduos embarcaram para as Américas<sup>18</sup>. Homens, mulheres e crianças foram deportados de várias regiões africanas e vendidos como escravos nos diferentes sistemas de comércio.

De salientar que o comércio doméstico de escravos era já uma realidade no continente africano, gerido pelas sociedades com total controlo até à chegada dos barcos europeus. Segundo John Thornton (1992), os europeus compravam escravos capturados por africanos - prisioneiros de guerras entre estados ou capturados por grupos étnicos vizinhos, ou até por membros da mesma comunidade. O tráfico transatlântico contribuiu para um aumento da captura de escravos e desenvolveu o comércio doméstico em África, influenciando o conflito interno, o aumento da instabilidade política e em muitos casos o colapso de formas de governo pré-existentes (Lovejoy, 2000).

Um dos exemplos mais dramáticos aconteceu no reino do Congo por volta de 1514-19, o rapto de cidadãos para venda aos portugueses aumentou drasticamente, ameaçando a ordem

---

18 The Trans-Atlantic Slave Trade Database. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>. Acesso em 1 de Maio de 2019.

19 Nathan Nunn (2008). *The Long-Term Effects of Africa's Slave Trades*, The Quarterly Journal of Economics, MIT Press, vol. 123(1), pp.139-176.

social e a autoridade do Rei. Em 1526, o rei do Congo escreveu a Portugal queixando-se que “existem muitos negociantes em todos os cantos do país. Eles trazem a ruína. Todos os dias as pessoas são escravizadas e raptadas, até nobres, até membros da família do rei” (Vansina, 1996).

Segundo a UNESCO, o comércio transatlântico de escravos, que decorreu a partir do século XV, é único na história universal da escravatura por três razões principais: duração (aproximadamente quatro séculos); as vítimas (homens, mulheres e crianças negras); a legitimação intelectual em seu nome – o desenvolvimento de uma ideologia anti-negra e a sua organização legal, como o *Code Noir* (decreto promulgado por Luís XIV em 1685 que definiu as condições de escravidão no império colonial francês, restringindo as atividades dos pretos livres).

Este comércio interligou as economias de três continentes: Europa, África, América; e decorria em três passos: primeiro, os navios deixavam a Europa para África carregados de bens que seriam trocados por escravos( armas, têxteis, pérolas, rum); numa segunda fase, dava-se a travessia do Atlântico para as Américas, onde os africanos eram vendidos; e o último passo, o regresso para a Europa onde os comerciantes de escravos traziam produtos agrícolas, como açúcar, algodão, café, tabaco e arroz. Todo este circuito durava dezoito meses e dos países mais envolvidos destacavam-se: Espanha, França, Holanda, Inglaterra e Portugal (Caldeira, 2013).

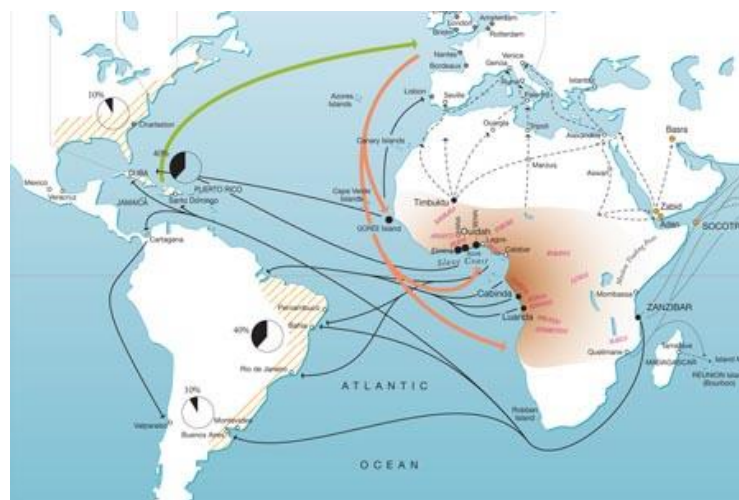


Figura 8: Transporte de produtos agrícolas da América para a Europa, produtos manufaturados da Europa para África e escravos de África para a América. Fonte: *Slave Route Project* (Copyright © UNESCO.)

A travessia do Oceano Atlântico, denominada *Midle Passage*, era mais do que uma viagem transatlântica para milhões de escravos africanos, mas um símbolo das divisões sociais

que separavam as pessoas de África e Europa. Este processo começava muito antes da viagem propriamente dita, com a captura dos africanos no interior, e terminava com a sua sujeição ao novo ambiente nas Américas. Seis fases distintas da *Midle Passage* foram identificadas e os africanos poderiam experienciar todas, apenas algumas ou até repetir certas fases do processo<sup>20</sup>:

1. Captura e aprisionamento em África
2. Viagem até à costa e outros pontos de partida
3. Armazenamento e preparação para transporte
4. Passagem transatlântica
5. Venda e dispersão pelas Américas
6. *Seasoning* e Sujeição nas Américas.

Durante a passagem transatlântica, muitos africanos morreram na sequência de tortura, fome, doença ou trauma e muitos outros foram atirados ao mar. Estas condições degradantes deviam-se ao cálculo elaborado pelos traficantes para lucrar com o comércio, descuidando-se nas condições dos escravos, algo que se tornou um modo de vida para alguns, com grande influência nas sociedades modernas em formação nas duas margens do Atlântico. Nesse sentido, Joseph Miller (1988) descreve esta viagem como “way of death” e o seu número elevado de mortes como uma das características mais importantes do tráfico. O historiador descreve as experiências dos escravos africanos durante a travessia do Atlântico e as suas condições desumanas, caracterizando os navios negreiros como *floating tombs* e os escravos africanos dentro deles como “mercadoria que morre com facilidade”. Essas condições desumanas advinham dos métodos de transporte utilizados (Miller, 1988), *tight packing* (considerava a perda de 10% de escravos como inevitável durante a passagem, independentemente do número de escravos a bordo) e *loose packing* (considerado o mais fisicamente confortável para os escravos e com mais baixas taxas de mortalidade). Alguns estudos confirmaram que condicionar os escravos até 50% ou 75% da capacidade do navio, reduzia a mortalidade, o que se veio a verificar pelas condições dos navios franceses.

Olaudah Equiano, antigo escravo, descreveu na sua autobiografia em 1789 a sua experiência no interior de um navio negreiro.

---

<sup>20</sup> Beckles, Hilary (2002). *Slave Voyages: The Transatlantic Trade in Enslaved Africans*. Paris: Unesco.

Eu nunca experimentei nada deste género; e (..) eu naturalmente temia este elemento (...), mas poderia ter superado e saltado para o lado de lá, mas não consegui; além disso, a tripulação observava-nos de perto (...) para que não saltássemos para a água: e eu vi alguns desses pobres prisioneiros africanos mais severamente cortados por tentar fazê-lo e chicoteados a cada hora por não comerem.<sup>21</sup>

A chegada às Américas significava a venda imediata dos escravos através de leilão, separando famílias, e as suas identidades eram de imediato retiradas, de forma a evitar qualquer ligação com o passado.

Muitos comerciantes e produtores vieram a bordo. Colocaram-nos em parcelas separadas e examinaram-nos atentamente. Eles apontaram para terra, significando para onde deveríamos ir. Fomos conduzidos imediatamente para o pátio do comerciante, onde estávamos completamente presos como tantas ovelhas, sem levar em consideração sexo ou idade.<sup>22</sup>

Segundo Joseph Miller (1988), o processo de tráfico típico estendia-se por cerca de quatro anos, catorze meses em trânsito e quase três anos num processo de socialização no Novo Mundo, denominado de *seasoning*, onde os escravos eram forçados a adaptar-se a novas condições de vida e costumes, a ter um novo nome e a aprender uma nova língua, por exemplo. A taxa mais elevada de mortes decorria nos primeiros catorze meses de cativeiro e no processo de *seasoning* morriam entre  $\frac{1}{3}$  a  $\frac{1}{4}$  dos africanos (Patterson, 1967).

---

21 *Olaudah Equiano - life on board*. Disponível em:

[http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/middle\\_passage/olaudah\\_equiano.aspx](http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/middle_passage/olaudah_equiano.aspx). Acesso em 24 de Novembro de 2017. Tradução livre da autora: “I had never experienced any thing of this kind before; and although not being used to the water, I naturally feared that element the first time I saw it, yet nevertheless, could I have got over the nettings, I would have jumped over the side, but I could not; and besides, the crew used to watch us very closely who were not chained down to the decks, lest we should leap into the water: and I have seen some of these poor African prisoners most severely cut for attempting to do so, and hourly whipped for not eating.”

22 *Life in plantations*. Disponível em:

[http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/americas/plantation\\_life.aspx](http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/americas/plantation_life.aspx). Acesso em 24 de Novembro de 2017. Tradução livre da autora: “Many merchants and planters now came on board. They put us in separate parcels and examined us attentively. They pointed to the land, signifying we had to go there. We were conducted immediately to the merchant's yard, where we were pent up altogether like so many sheep in a fold, without regard to sex or age.”

Posteriormente, o trabalho forçado era realizado em vários locais por toda a América: plantações, minas, cidades e aldeias. No século XVIII, muitas mulheres foram transferidas dos campos para os trabalhos domésticos, como criadas, enfermeiras, cozinheiras<sup>23</sup>.

A oposição intelectual surgiu sobretudo por parte de filósofos do Iluminismo francês durante o século XVIII, nomeadamente de Voltaire, Montesquieu, Diderot e Rousseau, denunciando a imoralidade de impor desigualdades com base na raça e de retirar a liberdade de indivíduos, descrevendo o tráfico de escravos como um corromper da sociedade e a degradação de todos os envolvidos<sup>24</sup>. Além disso, a oposição surgiu por indivíduos que atuaram sozinhos ou como membro de grupos, que publicamente expressaram a sua oposição de diferentes formas. Os próprios escravos provocaram atos de rebelião, acreditando que o tráfico só terminaria com a abolição da própria escravatura. Uma das mais importantes vitórias foi em Santo Domingo em 1790, quando os escravos derrotaram os seus donos em batalha, perdendo-se 50.000 vidas no processo. A independência foi declarada em 1804, o país foi renomeado de Haiti e a escravatura foi abolida, sendo o primeiro país onde os escravos africanos obtiveram a liberdade e o poder político, num desenvolvimento sem precedentes na História<sup>25</sup>.

A escravatura só veio a terminar definitivamente no século XIX com o triunfo da ideologia da Revolução Francesa aliado ao avanço da industrialização e à acção de vários ideólogos, ocorrendo de diferentes formas, em diferentes datas e países. É preciso realçar a acção das próprias comunidades negras, que resistiram à escravidão por vários meios, assim como os esforços abolicionistas de vários países.

A abolição de todas as práticas de escravatura no Império Britânico resultou da aprovação no parlamento do *Slavery Abolition Act 1833*<sup>26</sup> e na sequência da Guerra Civil Americana, a 13ª Emenda foi adotada, a 18 de dezembro de 1865, como parte integrante da Constituição dos Estados Unidos da América, abolindo oficialmente a escravatura e libertando de imediato mais de 100.000 escravos do Kentucky até Delaware. Em cinco anos, a 14ª e 15ª

---

<sup>23</sup> *Life in plantations*. Disponível em:

[http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/americas/plantation\\_life.aspx](http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/americas/plantation_life.aspx) Acesso em 24 de Novembro de 2017.

<sup>24</sup> Beckles, Hilary (2002). *Slave Voyages: The Transatlantic Trade in Enslaved Africans*. Paris: Unesco.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Slavery Abolition Act 1833*. Disponível em:

<http://www.bl.uk/learning/histcitizen/campaignforabolition/abolitionbackground/slaverytimeline/timeline.html> . Acesso em 24 de Novembro de 2017.

emenda também foram aprovadas estabelecendo a cidadania, a protecção legal e direitos de voto para todos os americanos<sup>27</sup>. Na prática, e apesar de todos estes actos oficiais, o processo efetivo de extinção da escravatura demorou a ser concretizado em alguns pontos do globo, bem como o processo de adaptação dos antigos escravos à nova realidade e a todas as consequências que resultaram da abolição, lutando para obter liberdades civis e a liberdade democrática. O racismo e os ataques à comunidade perduraram ao longo do século XX, tendo como um dos principais exemplos, o grupo Ku Klux Klan, nos Estados Unidos da América, que perseguia e matava elementos da comunidade afro-americana.

“O racismo nas Américas foi também apoiado por eventos separados que transformaram a relação da Europa com África, transformando o continente de parceiro de negócio para um conjunto de colónias europeias (...) as potências europeias competiam entre si para estabelecer colónias no continente na última metade do século XIX. (...) Além disso, as novas sociedades europeias colonizadoras reforçaram o pensamento racista sobre os africanos. Os holandeses, franceses, portugueses e ingleses estabeleceram a segregação racial de comunidades em África baseado numa política de exclusão. Estas sociedades evoluíram para o regime do Apartheid na África do Sul e Rodésia (agora Zimbabwe)”<sup>28</sup>.

## ESCRAVATURA NO IMPÉRIO PORTUGUÊS

As nações europeias tinham um envolvimento ativo no comércio negreiro, com a primazia de Portugal e Espanha durante o século XVI e a primeira metade do XVII e de ingleses e holandeses a partir de 1660<sup>29</sup>.

Portugal teve um papel primordial no tráfico transatlântico de escravos, cujo início decorreu em 1444 (Caldeira, 2013). Com o descobrimento do Brasil e a progressiva fixação dos portugueses nas suas terras, o recurso à escravização dos nativos apresentou-se aos colonos carecidos de mão-de-obra como uma solução natural. Mas a dificuldade residiu em submetê-los a um tipo de trabalho oposto aos seus costumes, obrigando à utilização de negros africanos,

---

<sup>27</sup> Dec 18, 1865 CE: *Slavery is Abolished*. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.org/thisday/dec18/slavery-abolished/>. Acesso em 24 de Novembro de 2017.

<sup>28</sup> Beckles, Hilary (2002). *Slave Voyages: The Transatlantic Trade in Enslaved Africans*. Paris: Unesco.

<sup>29</sup> Eltis, David, e Richardson, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven & Londres: Yale University Press, 2010.

que possuíam condições físicas e psicológicas para o trabalho duro (Carvalho, 1999). No século XVI desenvolve-se a produção do açúcar, a estruturação da economia e da sociedade do Brasil, constituindo o principal estímulo para a importação de escravos angolanos.

No reino do Ndongo, mais tarde Angola, como noutros estados africanos, a existência de escravidão e compra e venda de escravos era já uma realidade, anterior à chegada dos comerciantes europeus, embora assumindo características diferentes das que viria depois a adquirir. No século XVI, as fontes distinguem dois tipos de cativos: *mobicas*, prisioneiros de guerra e escravos comprados e os *quisicos*, escravos integrados de forma permanente na comunidade, apenas vendidos em condições especiais. (Caldeira, 2013).

A instabilidade no sertão angolano vai acentuar-se quando o Estado português, ele próprio, passa a interessar-se pelo negócio de escravos na região, iniciando-se a “governamentalização do tráfico”. Como justificação ideológica e argumento de defesa surge a ideia de salvação das almas dos africanos através da religião. Daí a importância que a Coroa e as autoridades eclesiásticas davam ao baptismo dos escravizados, antes ou durante o embarque nos navios negreiros.

Arlindo Caldeira (2013) relata na sua obra, a investigação efetuada pelo professor de teologia Luís de Molina, jesuíta espanhol, sobre as condições em que se processava o comércio de seres humanos. Nas viagens do interior para a costa, os escravizados sofriam um enorme pânico de poderem, a qualquer momento, ser assassinados ou devorados. Além disso, os pumbeiros dirigiam, por vezes, caravanas açoitando os escravos com um braço humano, que tinham cortado a um dos escravos, morto durante a marcha. Além disso, a chegada ao porto de embarque estava longe de significar para os escravizados o fim do pesadelo. Muitos deles viam pela primeira vez o mar e a sua angústia mudava de cenário. Se o navio a que os escravos se destinavam ainda não estava no porto, eram instalados em armazéns, ficando aí dias ou meses.

À medida que o século XVII avançava, Luanda tornou-se o principal porto de exportação de escravos do mundo atlântico, partindo de Angola grande parte da mão-de-obra que o Brasil e as Índias Espanholas reclamavam (Caldeira, 2013). O Brasil foi, antes e depois da independência, o principal mercado para os negociantes portugueses de escravos, calculando-se que entre 1701 e 1830 tenham sido enviados mais de 95% de todos os escravos de África em navios sob bandeira portuguesa (Caldeira, 2013).



## ESCRAVATURA MODERNA

Em dezembro de 1948, a Assembleia Geral das Nações Unidas adoptou e proclamou a Declaração Universal dos Direitos Humanos, onde incluía a proibição da escravatura: “Ninguém será mantido em escravidão ou servidão: a escravidão e o tráfico de escravos serão proibidos em todas as suas formas”<sup>30</sup>.

Além disso, realizaram-se inúmeras acções sobre esta temática, desenvolvidas ao longo dos anos, nomeadamente o Dia Internacional em Memórias às Vítimas da Escravatura e do Tráfico Humano, instituído pela UNESCO, no dia 23 de agosto, bem como dois projectos internacionais da UNESCO, *Breaking The Silence*, uma plataforma de educação, consciencialização e compreensão sobre o comércio transatlântico de escravos e o seu legado, envolvendo 150 escolas e 23 países e *A Rota do Escravo*, que pretende contribuir para o conhecimento da realidade do tráfico de escravos e das suas múltiplas consequências, ao longo dos séculos. Um diálogo intercultural activo entre as áreas geográficas influenciadas pela escravatura, bem como para uma cultura de paz e coexistência pacífica entre os povos. A ação central é o programa científico sobre o comércio negreiro (transatlântico, no Mediterrâneo e no Oceano Índico) e a escravidão, num programa de quatro níveis: educação e ensino; promoção das culturas vivas e das manifestações artísticas e espirituais; memória da escravidão e a diáspora negra.

Apesar de tudo isto, a exploração humana ainda persiste sob diferentes formas, numa série de violações dos direitos humanos. Os números são alarmantes em consequência da discriminação, a exclusão social e vulnerabilidade, exacerbadas pela pobreza<sup>31</sup>. Para além dos conceitos tradicionais de escravatura e tráfico de escravos, tais abusos incluem trabalho forçado, a venda de crianças, prostituição infantil, pornografia infantil, exploração do trabalho infantil, mutilação genital de crianças do sexo feminino, utilização de crianças em conflitos armados, servidão por dívidas, tráfico de pessoas e de órgãos humanos, exploração da prostituição e determinadas práticas levadas a cabo sob os regimes coloniais e de apartheid.<sup>32</sup>

---

30 Tradução livre da autora: “No one shall be held in slavery or servitude: slavery and the slave trade shall be prohibited in all their forms”.

31 *Formas modernas de Escravatura*. Disponível em: <https://www.unric.org/pt/actualidade/9503>. Acesso em 20 de Novembro de 2017.

32 *Formas Contemporâneas de Escravatura*. Disponível em: [http://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/documentos/pdf/ficha\\_informativa\\_14\\_formas\\_escravatura.pdf](http://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/documentos/pdf/ficha_informativa_14_formas_escravatura.pdf). Acesso em 1 de junho de 2019.

As práticas de escravidão podem ser clandestinas, o que pode prejudicar a percepção da escala deste fenómeno e sobretudo descobri-lo e eliminá-lo. Além disso, o problema é agravado pelo facto de as vítimas serem geralmente oriundas dos grupos sociais mais pobres e vulneráveis, com maior receio de falar e denunciar<sup>33</sup>.



Figura 9: Dados Estatísticos da Escravidão Moderna (2016). Fonte: Organização Internacional de Trabalho.

Apesar disso, as estatísticas disponíveis, nomeadamente da Organização Internacional do Trabalho (2016), existem 40.3 milhões de pessoas integradas na escravidão moderna por todo o mundo, dos quais 10 milhões são crianças; 24.9 milhões estão em trabalhos forçados; 15.4 milhões estão em casamentos forçados sem o seu consentimento; 16 milhões de vítimas exploradas em atividades económicas e 4.8 milhões serão forçadas em trabalhos de cariz sexual, sendo 99% mulheres e meninas<sup>34</sup>. Além disso, de referir os dez países com a maior prevalência de escravos no mundo, com maior incidência para a Ásia e África: Índia, China, Paquistão, Uzbequistão, Rússia, Bangladesh, Coreia do Norte, Nigéria, República Democrática do Congo e Indonésia.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Global Estimates of Modern Slavery*. Disponível em: [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/publication/wcms\\_575479.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/publication/wcms_575479.pdf). Acesso em 1 de junho de 2019.



Figura 10: Escravidão no Mundo. Fontes: Walk Free Foundation; Global Slavery Index, 2016.

Além dos números alarmantes, novas questões vão surgindo e complexificando esta problemática. O *Global Slavery Index* (2018) apresenta temáticas que devem ser abordadas no momento presente, nomeadamente, a vitimização de mulheres e meninas uma vez que são elas as mais susceptíveis (71% das vítimas são do sexo feminino, variando na forma de escravidão); bem como a importância das narrativas dos sobreviventes como ferramenta para a consciencialização deste fenómeno. Minh Dang, Diretora Executiva da *Survivor Alliance*, considera que os seus testemunhos são desvalorizados, algo que deverá ser alterado, para que possam contribuir de múltiplas formas para a consciencialização e resolução do problema (2017).

Exemplo disto é o caso de Ebo (Gana) escravizado pela sua irmã mais velha e respetivo marido, durante 8 anos. Num horário extenuante, tinha de andar de canoa, apanhar redes, mergulhar para apanhá-las e preparar o peixe para a venda no mercado. Era espancado e insultado quando cometia algum erro. Aos 16 anos foi salvo pela *Challenging Heights*, uma

organização não governamental, passando por cinco meses de reabilitação intensiva e sendo acompanhando mesmo após a sua relocação para viver com uma tia e ir à escola.<sup>35</sup>

Elvira, 50 anos, das Filipinas e traficada para a escravatura doméstica no Reino Unido, “quando o meu marido ficou doente fui trabalhar para o Qatar para conseguir enviar dinheiro para os medicamentos. Mas a família enganou-me com o salário. Eles disseram que eu podia voltar para casa se fosse trabalhar para uma irmã que vivia em Londres. Ela dava-me apenas uma fatia de pão e um chá durante todo o dia. Senti que estava numa prisão”.<sup>36</sup>

Mayson, forçada a contrair matrimónio quando tinha 15 anos, o marido obrigou-a a desistir da escola. Sofreu abusos físicos e psicológicos, com consequências para a sua saúde. Aos 17 anos, o marido pediu o divórcio deixando-a isolada da comunidade, devido à vergonha. Dois anos depois, ela entrou em contato com a *Trust of Programs for Early Childhood, Family and Community Education*, partilhando histórias com outras vítimas, tendo formação profissional e tornando-se um membro ativo da comunidade<sup>37</sup>.

“Deveríamos lembrar-nos de que, ainda hoje, muitos milhões de seres humanos são submetidos a práticas de escravatura.... Apesar de tudo o que foi conseguido com a nossa campanha a favor dos direitos humanos, ainda resta muito por fazer.” Ban Ki-moon, antigo Secretário-Geral das Nações Unidas (2007).

#### **4.8. Escravatura, Memória e Património**

O estudo da memória pública e do património relacionado com a temática da escravatura tem vindo a desenvolver-se desde 1980, levado a cabo por atores sociais,

---

<sup>35</sup> *The Human Faces of Modern Slavery*. Disponível em:

<https://www.ohchr.org/Documents/Issues/Slavery/UNVTCFS/UNSlaveryFund.pdf>. Acesso em 1 de junho de 2019.

<sup>36</sup> *Global Slavery Index* (2018). Disponível em: [https://cdn.globalslaveryindex.org/2018-content/uploads/2018/07/19065624/2\\_Essays.pdf](https://cdn.globalslaveryindex.org/2018-content/uploads/2018/07/19065624/2_Essays.pdf). Acesso em 1 de Fevereiro de 2019.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

descendentes das vítimas do comércio atlântico de escravos e que pretendem denunciar as diferenças sociais e raciais actuais (Araújo, 2010).

O conjunto de lugares de memória relacionados com esta temática é designado por Atrações do Património de Escravatura (*Slavery Heritage Attractions*) (Dann&Seaton, 2001). O local em si e o seu material cultural associado a símbolos de escravatura, num conjunto estimulado pelo cenário, som e elementos gráficos, permite uma interpretação enriquecida, tornando o local susceptível à experiência de histórias passadas e de memórias, que podem ser re-apropriadas por diferentes comunidades. Na África Ocidental, por exemplo, procura-se cristalizar esta memória pública em iniciativas associadas ao turismo cultural e à atração de turistas para países com necessidades económicas, tais como as estruturas de comércio elevadas pelos europeus no Gana.

Segundo Anna Catalani e Tobias Ackroyd da Universidade de Salford (2013), a herança da escravatura, como um trauma cultural e coletivo, é uma forma de memória com impacto na formação da identidade: os elementos podem ser interpretados, reapropriados e atribuídos novos significados, para benefício de comunidades locais e não locais. Mas quando se fala em interpretação de património de escravatura remete-se automaticamente para o ceticismo e suspeita. Deve a escravatura ser recordada e usada para atrair visitantes? Como e porquê os descendentes africanos devem continuar a ser associados a estas memórias dolorosas e de um passado de subserviência? (Dann&Seaton, 2001).

O principal desafio dos locais de património de *Difficult Heritage*, em termos de interpretação, é a sua integração num contexto público, encorajando a definição de identidade e pertença em nome das comunidades locais (Macdonald, 2009), que normalmente têm dificuldade em relacionar-se com o material de *Difficult Heritage*. Isto é particularmente difícil quando existem diferentes camadas (local, regional e nacional) e públicos (turistas e descendentes africanos). Algumas pesquisas demonstraram que as comunidades negras têm falta de interesse por estes locais, pois não querem ser constantemente localizadas dentro de discursos históricos que relacionam a sua identidade com a ideia de servidão (Dann & Seaton, 2001). Estas questões, problemas e as dificuldades de representação são a principal preocupação dos afro-americanos desde a abolição da escravatura até aos dias de hoje, a chamada “luta pela representação” (Klotman and Cutler, 1999), em formas literárias, visuais, políticas, entre outras.

Além disso, tanto no Reino Unido como nos EUA, o debate sobre a escravatura, a sua memória e o desenvolvimento de locais de património de escravatura sempre foram iniciados por intelectuais (Dann & Seaton, 2001). Isto contribuiu para um sentido de memória elitista, que permitiu uma relação entre memórias selectivas e uma noção de história, mas que não consentiu totalmente aos indivíduos tomarem posse de memórias que ligam a esfera pública e a experiência privada.

Atendendo à sensibilidade desta problemática, é compreensível a existência de certas polémicas na representação da mesma, influenciando o tratamento de informação e a percepção pelo visitante. Exemplo disso, é o *Whitney Plantation Historic District*, perto de Nova Orleães, nos Estados Unidos da América. O primeiro museu a dedicar-se à história da escravatura no sul do país, não conseguiu evitar a controvérsia entre os habitantes locais, aquando da sua abertura, preocupados com o facto de poder ser demasiado perturbador. Segundo John Cummings, proprietário do museu, “numa terra onde os escravos trabalharam mais de um século, os resultados são educativos e viscerais”<sup>38</sup>.

Outro exemplo, foi a controvérsia gerada na Noruega sobre a reabertura em maio de 2014, de um jardim zoológico humano em Oslo, património construído em 1914 para a Feira Mundial<sup>39</sup>. O espaço, denominado *Kongolandsbyen* ou A vila do Congo, representava uma vila tribal falsa, onde os visitantes do início do século XX pagavam para ver homens, mulheres e crianças africanas vestidos a rigor e assistir às suas vivências. Este projecto, *European Attraction Limited*, patrocinado pelo governo, surge como um contributo para a discussão sobre o colonialismo, racismo e igualdade, tentando responder à questão, “Como confrontamos um aspecto do passado negligenciado, mas que contribuiu para o presente?” Mas este projecto gerou inúmeras controvérsias. “Mais uma vez os africanos serão sujeitos a uma humilhação e

---

38 *Building the first slavery museum in America*. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2015/03/01/magazine/building-the-first-slave-museum-in-america.html>. Acesso em 1 de agosto de 2016.

39 *Norway to restage 1914 'human zoo' that exhibited Africans as inmates*. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/world/2014/apr/29/norway-human-zoo-africans-as-inmates>. Acesso em 1 de agosto de 2015.

desumanização num espetáculo público racializado. A escravatura e o colonialism foi e ainda é um espectáculo”<sup>40</sup> (Bwesigye bwa Mwesigire, 2015).

Face ao exposto, existem problemas ao nível da investigação, do estudo da memória pública e do comércio atlântico de escravos que é necessário ter em conta (Araújo, 2010):

- ✓ Duração e disseminação deste evento - trezentos anos, afectando várias regiões do mundo;
- ✓ As testemunhas destes crimes não estão vivas e os seus testemunhos não eram colecionados na América e em África onde a escravatura era uma instituição central;
- ✓ Existem memórias concorrentes no espaço público;
- ✓ Lembrança traumática, de complicada gestão mental, sendo por si só um obstáculo pela dificuldade de tratamento de informação e perceção pelo visitante, num risco constante de gerar polémicas;
- ✓ Muitas regiões continuam por observar e estudar, como os países de língua espanhola da América Latina; na Europa, Portugal e Espanha ainda não desenvolveram iniciativas para lembrar a escravatura e o comércio de escravos na esfera pública; urgência no estudo da memória da escravatura no Leste e Oeste da África Central, atendendo ao facto de que foi aí de onde saiu o maior número de escravos africanos.

A falta de depoimentos e a omissão de informação e testemunhos de escravos (Araújo, 2010), obriga a uma investigação e recolha de informação indireta sobre os mesmos, como é o caso da recolha na Torre do Tombo (Lisboa, Portugal) em processos da Inquisição (Caldeira, 2017). Arlindo Caldeira investigou o quotidiano de milhares de escravos trazidos para Portugal a partir do século XV e cita exemplos como o de Meni de 40 anos, moura, escrava de Francisco Nobre. Por volta de 1554 quis fugir e pagou ao dono de uma caravela que fazia viagens a Marrocos, Francisco Baião, dez mil réis para levá-la consigo. “Nos esteiros de Setúbal, já à vista da cidade, sem qualquer pretexto, Baião deu com um pau na cabeça da sua passageira e lançou-a, de seguida, ao mar. Antes de se afundar definitivamente, ela ainda terá perguntado porque a matava. Ao que ele terá respondido qua a matava para não a levar a terra de mouros,

---

<sup>40</sup> Tradução livre da autora: “Africans will once again be subjected to a humiliating and dehumanizing racialised public spectacle. Slavery and colonialism was and still is a show.”

o que era um altruísmo, embora pretendesse ser uma declaração de militância religiosa.” (Caldeira, 2017)

Outro exemplo é de Grácia, 20 anos, africana, escrava de Francisco Marrecos. Sofria de problemas de saúde, desconsiderados como tais pelo senhor que a espancava com bengala grossa por achar que era preguiçosa. A escrava morreu sentada num estrado. O senhor foi chamar o confessor. “Quando voltaram com o padre, Grácia já era cadáver, mas o sacerdote não hesitou em concluir que a causa da morte fora uma birra e que tinha tido pena não ter chegado mais cedo, pois, com um tição de fogo, forçaria a escrava a abrir a boca e a respirar e tudo teria resolvido.” (Caldeira, 2017)

É necessário, realçar o fato dos descendentes de escravos terem um papel importante neste processo de representação e a necessidade dos seus depoimentos serem tidos em conta, enquanto narrativas com uma visão diferente da memória traumática. A título de exemplo, Saidiya Hartman conta no seu livro *Lose your Mother* (2006), uma narrativa que descreve a busca pelos seus antepassados escravos até ao seu país de origem, Gana. Num sentimento contraditório, entre a imaginação e os fatos possíveis, parte para o Gana à procura de estranhos, dos restos de quem já tinha desaparecido. “O país que desembarcas nunca é o país com que sonhaste. A desilusão é inevitável.”

#### **4.9.Memória da Escravidão e Reparação**

Jay Winter (2018) apresenta o silêncio como o espaço onde ninguém fala o que toda a gente sabe, onde esse não conhecimento é socialmente regulado, socialmente construído, socialmente preservado e socialmente destruído. Todas as sociedades têm espaços de silêncio, nomeadamente silêncios políticos, relacionados com passados destrutivos e que podem desfazer a coesão do grupo. Um dos exemplos que Winter cita é a transição em Espanha da ditadura de Franco para a democracia, onde o partido socialista concordou em não falar sobre as mortes, as torturas, os crimes para alcançar uma transição pacífica.

Os sobreviventes têm a intenção quase inconsciente de não falar de imediato, numa tentativa de evitar narrativas repetitivas do seu sofrimento e da sua dor. Em contrapartida, os filhos querem distanciar-se do evento traumático e integrar-se na sociedade onde estão. Pressupõe-se que a história do trauma deve ser só contada na terceira geração, talvez 70 anos depois do evento. Os netos veem os avós como especiais, pois tiveram acesso a uma parte da



história do mundo sobre a qual as pessoas não falam e, assim, são os próprios netos a estimular o fim do silêncio. As histórias de coletividades tornam-se histórias de famílias individuais, numa avalanche de memória que gerou poesia e outras obras de arte. Constrói-se, finalmente, o local onde as vítimas são enfim reconhecidas.

“O contrato social do silêncio só pode ser quebrado depois de um longo período de tempo e é agora a tua geração e a geração dos teus filhos que terão a oportunidade de reescrever o contrato social da história e da memória.” (Winter, 2018)<sup>41</sup> Só após um longo período de silêncio é possível dar-se início a um processo de memória e, conseqüentemente, à consciencialização de um trauma.

Segundo esta perspectiva apresentada por Jay Winter, uma das memórias coletivas silenciadas é o evento da escravatura que, ao ser reivindicada e tornada pública, surge como um instrumento que permite reafirmar uma identidade perdida. Esta integração no espaço público ocorreu em dois momentos precisos, no final da II Guerra Mundial e no final da Guerra Fria, com novos movimentos de descendentes de escravos e colonizados a exigirem uma reparação, financeira ou simbólica, através de museus, memoriais, exposições (Araújo, 2019).

Nesse sentido, assiste-se, atualmente, a uma memória pública cada vez mais institucionalizada, com vários pedidos de reparação social, financeira, moral e simbólica (pedidos de desculpa, por exemplo, mudança de nomes de ruas, etc.). A atenção pública está a crescer cada vez mais através de iniciativas nacionais e internacionais, como a Rota do Escravo da UNESCO. Nos últimos dez anos, assistimos à abertura de novos museus, apresentação de obras de arte, memoriais de celebração e emancipação.

No entanto, Ana Araújo considerou na palestra “Memória pública da escravidão e reparações: um debate internacional com uma história longa e atual”, Universidade de Coimbra (2019), que sem se tratar do problema da colonização será difícil tratar-se da questão da escravatura e conseqüentemente da sua reparação. Os eventos do século XX são consequência desse silêncio, com dois efeitos contraditórios: esclarecimento e enfatização de diferenças. No primeiro caso, a interpretação de certos lugares simbólicos começou a ser revista, nomeadamente a casa de Thomas Jefferson, antigo presidente dos EUA, que não possuía

---

<sup>41</sup> Tradução livre da autora: “The social contract of silence can only be broken in time, over a long period of time and it is now your generation, not mine, and your children’s generation which will have the chance to re-write the social contract of history and memory.”

qualquer menção à escravidão até 2012; a abertura de uma exposição sob o título “Jefferson and Slavery” introduziu a referência no local. No segundo caso, a remoção de estátuas pedida por ativistas afro-americanos fez ressurgir extremismos dos supremacistas brancos que protegeram essas mesmas estátuas, em Charlottesville, Virgínia, EUA, em 2016, resultando em vários ataques e inclusivamente mortes (Araújo, 2019).

Concluindo, a reparação permite estudar a escravidão e o seu legado, mas deverá aprofundar o tema até ao cerne da questão para verdadeiramente permitir a resolução do problema. Apenas a criação de memoriais não será suficiente. Há questões primordiais a serem elaboradas e respondidas, uma maior contextualização dos lugares de memória, deixando ao critério do visitante a interpretação dos mesmos, e ainda reparações financeiras e simbólicas a serem postas em prática.

A reparação financeira foi, e continua a ser, um tema polémico. Para Valdimir Fortuna, diretor do Museu de Escravidão de Luanda, “não é dinheiro que pode pagar o crime que foi a escravidão. (...) Podemos até ter uma ideia do número de pessoas envolvidas no tráfico de escravos, mas como calcular um valor para a violência e a crueldade?” Na sua opinião, são necessárias reparações éticas, morais, históricas e científicas. “É preciso criar condições para a preservação da memória e colocar a história da escravidão no seu verdadeiro lugar – e com isso ajudar a diminuir os focos de discriminação das pessoas de descendência africana em países onde a escravidão foi muito intensa. É essa a melhor forma de reparar esse erro do passado.”<sup>42</sup>

O ressurgimento da memória da escravidão deve-se à II Guerra Mundial e o paralelo com o Holocausto. Muitos académicos utilizaram este evento para reivindicar a reparação financeira e simbólica da escravidão. Questionamos, por isso, até que ponto não haverá o direito de reparação a todos os níveis, inclusivamente financeiro, pelas suas consequências terem sido tão ou mais graves do que o Holocausto? Mas uma conclusão impõe-se desde já: a reparação, independentemente dos seus moldes, é necessária e urgente, com vista à resolução de problemas passados, mas sobretudo de questões no presente e no futuro iminente.

---

<sup>42</sup>*Reparar uma narrativa de séculos sobre a escravidão.* Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/reparar-uma-narrativa-de-seculos-sobre-a-escravatura>. Acesso em 1 de setembro de 2019.

## II PARTE: COMPONENTE PRÁTICA

### CAPÍTULO 1 CONTEXTUALIZAÇÃO

O texto apresentado em seguida terá como objetivo aplicar o enquadramento teórico anteriormente desenvolvido numa interdisciplinaridade centrada em três conceitos - memória, património e museologia -, mas com uma base conceptual nos estudos de comunicação. A abordagem tomará como metalinguagem principal alguns dos conceitos do âmbito da comunicação, apresentados também ao longo desta investigação, sublinhando-se o entendimento de que tanto a constituição de uma memória coletiva e histórica, como a produção cultural de patrimónios e de contextos museológicos para a sua apresentação se encontram, na sua base e de modo fundamental, com processos de comunicação, isto é, de partilha da experiência, produção simbólica e leitura de sentidos.

Pretende-se assim, e com esta componente prática, consolidar e interligar conceitos e demonstrar a importância da comunicação na transmissão e partilha de Histórias Contestadas - *Contested Histories* (ICOM, 2017). A ênfase será, assim, colocada na produção e circulação de significado, nos processos de representação e de mediação que estão na base dos projetos de patrimonialização e de museologia, revelando, sobretudo, as dimensões comunicativas presentes nos seus vários níveis.

Como campo restrito de análise, seleccionaram-se casos no âmbito dos museus e dos memoriais, os quais foram identificados, não apenas como entidades culturais e institucionais, mas também como objetos e práticas sociais, dimensões particularmente relevantes no caso das Memórias Difíceis e das Histórias Contestadas.

Os museus de Histórias Contestadas (ICOM, 2017) surgem, e neste contexto, como espaços efetivos de mediação e diálogo, com o objetivo comum de transmitir conhecimento numa representação consciente e responsável que permita a passagem da memória traumática à memória narrativa, contribuindo para o processo de cura do sujeito individual e coletivo (Alexander et al., 2004). Devido à sua capacidade de mediação para contar histórias e gerar envolvimento, o museu pode ser visto como um espaço narrativo tridimensional, parte da ecologia da vida social e urbana, onde os significados e identidades são constantemente

construídos, contestados e reforçados (Caro, 2015). Uma leitura comunicativa do museu não se deve limitar às suas exposições, baseando-se também nos estímulos sensoriais da visita ao museu, desde a equipa até à orientação do edifício, entre outros, como elementos integrantes da experiência comunicativa holística da visita (Hooper-Greenhill, 1994).

Arquitetura, aparelhos de comunicação e ambientes trabalham em uníssono com os objetos e o texto para suportar não só o conteúdo temático, mas também para criar oportunidades para a participação dos visitantes e a construção de significado (Skolnick, 2005). Nesse sentido, e seguindo alguns dos fundamentos centrais da teoria da mediação, nomeadamente os fundamentos defendidos por Kitler (1997), iremos focar-nos nas estruturas materiais dos aparelhos de comunicação e nas mudanças que introduzem, bem como na sua influência na nossa perceção, apreensão de mensagens e produção de conhecimento sobre a memória traumática.

Simultaneamente, é também necessário considerar o papel da comunicação mais formal na gestão do plano institucional e do posicionamento estratégico do museu, dado que pode contribuir decisivamente para a disseminação do seu património cultural, gerir [a comunicação e] as relações entre instituições e com os diferentes públicos, ajudando-os a diferenciarem-se de outros atores culturais e de lazer e mudando as atitudes dos seus públicos perante o museu em questão (Hooper-Greenhill, 2010).

Para esta análise serão apresentados estudos de caso e uma abordagem empírica, descrevendo-se a relação entre a comunicação e a memória e compreendendo como se interligam as suas práticas e como contribuem para a construção comunicativa da memória cultural. O corpus do estudo é composto por um universo de museus de “Histórias Contestadas” de diferentes temáticas, inseridos em vários contextos culturais: Ásia (*Hiroshima Peace Memorial Museum*, Japão); América Latina (*Museo Casa de la Memoria*, Colômbia); Europa (*Exposição Itinerante do Memorial e Museu Auschwitz – Birkenau*, Espanha); África (*Robben Island*, Cape Town, África do Sul).

A seleção de museus remete, primeiramente, para a importância mundial do Holocausto, que não pode faltar neste conjunto enquanto representação simbólica dominante do mal do século XX (Alexander, 2002). A sua memória e a nova cultura de direitos têm sido mutuamente constitutivas. O Holocausto é agora um conceito deslocado no espaço e no tempo, resultando na sua inscrição noutros atos de injustiça e noutras memórias nacionais traumáticas por todo o mundo (Levy & Sznajder, 2005). Existem diversas referências do Holocausto em

debates relacionados com outras temáticas, tal como é o caso da escravatura e do colonialismo. Na verdade, muitos intelectuais africanos utilizam o conceito de Holocausto para representar as suas próprias exigências sobre a culpa europeia e reparações (Soyinka, 2000). É importante também referir que muitas das exigências de afro-americanos para as reparações de escravatura invocam, a forma como as organizações judias negociaram as reparações com a Alemanha (Torpey, 2001).

Por outro lado, será apresentada uma temática mais específica, relacionada com a memória da escravatura e do tráfico transatlântico de escravos. Os museus selecionados inserem-se em contextos geográficos, sociais e históricos diferenciados, ainda que dedicados exclusivamente ao tema da escravatura (Angola e Reino Unido), e museus de temáticas abrangentes dedicados à cultura e à expressão africana (Estados Unidos). Esta escolha recai, por um lado, na pretensão de analisar contextos diferenciados de países que sofreram a emigração do seu povo e países que rececionaram os escravos africanos e os efeitos que advieram desses fenómenos. Por outro lado, a seleção de apenas dois museus focados na temática da escravatura recai sobre a quase inexistência de museus de relevo inteiramente dedicados à escravatura. Este facto é da maior importância e merece uma análise mais profunda ao longo desta investigação, designadamente para tentar compreender esta apatia, bem como uma certa ocultação e reconhecimento dos factos.

Esta linha de investigação, do geral para o particular, de casos diferenciados para uma temática específica é propositada. Por um lado, pretende-se recolher informações sobre os museus na sua generalidade e encontrar semelhanças de abordagem, independentemente da sua temática. Por outro lado, pretende-se também analisar se a temática do museu influencia a sua abordagem comunicacional. Esta amostra é composta, e na sua totalidade, por sete instituições, sendo que a recolha dos dados foi efetuada entre os anos de 2015 e 2018, mais precisamente através da observação direta, da entrevista a responsáveis e/ou da recolha exaustiva de documentos institucionais e análise de aparelhos de comunicação.

O objetivo primordial centra-se na comparação de estratégias e aparelhos de comunicação e a sua eficácia, para culminar num possível modelo de atuação. Resumidamente, pretende-se entender qual é o melhor processo de mediação para atingir os objetivos propostos, consolidando a ideia do museu como aberto e multivocal (Silverman, 2015; Karp & Lavine, 1991; Golding & Modest, 2013), chamando a atenção para diferentes perspetivas disciplinares no plano epistémico e a introdução de diferentes vozes (cientistas, vítimas, etc.) e narrativas, numa atenção ao que é comunicado, como é comunicado e por quem é comunicado. A narrativa

é um regresso crítico enquanto relato e construção, duas noções necessárias para o discurso de “Histórias Contestadas”, estimulando o pensamento crítico dos visitantes através da mediação de objetos e coleções, colocando interrogações, uma possível reinterpretação e criando no visitante uma certa empatia para se colocar no lugar do Outro<sup>43</sup>.

## 1.1.METODOLOGIA

### Perguntas de Partida:

a) Qual a importância da comunicação/representação de Memórias Difíceis para a sociedade em geral e para o indivíduo em particular?

b) Qual é a definição e posicionamento do conceito de Memórias Difíceis para a área das ciências da comunicação?

c) Qual é o modelo mais adequado para a comunicação de Memórias Difíceis em geral e no setor museológico em particular?

d) Qual é o modelo de comunicação mais adequado para os Museus de Escravatura num enquadramento particular, numa comunidade em mudança e com condicionantes sociais, culturais e económicas?

### Objectivos:

**Geral:** Valorização da Comunicação de Memórias Difíceis, contribuindo para a sua relevância e integração nos campos de atividade da área de comunicação (*National Communication Association*, USA). Conforme foi referido anteriormente, a relevância deste projeto, centrado numa área de comunicação ainda pouco explorada, mas de utilidade pública, remete para a sua contribuição a nível da interpretação e da transmissão dos eventos passados, mais precisamente de acordo com uma perspetiva de Museu enquanto elemento transformador de mentalidades.

---

<sup>43</sup> Gokcigdem, E. M. (2016). *Fostering Empathy Through Museums*. London: Rowman & Littlefield Publishers

## **Específicos:**

- Proposta da noção de *Memórias Difíceis* para a área das ciências da comunicação.
- Construção de um modelo de comunicação para museus de Histórias Contestadas com as seguintes características: acessível para todos; representação adequada de culturas e valores dos diferentes grupos da população (Bennett, 2005); exposição de cultura ou culturas, sem a omissão de nenhuma, num pedido de universalidade do conhecimento, de partilha de valores, numa perspetiva de diversidade (Fyfe, 2006).

### **1.1.1. MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO - Qualitativo & Quantitativo**

Pesquisa bibliográfica como auxiliar na compreensão da problemática a partir de referências já publicadas, com o propósito de definir o conceito base de memórias difíceis e entender a realidade da comunicação de memórias difíceis, contribuindo para a sua valoração. “Procurar conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado sobre determinado assunto, tema ou problema” (Cervo & Bervian, 1983).

Pesquisa Documental e Pesquisa Exploratória (Gil, 2008) sobre o Património relativo a memórias difíceis, na sua generalidade, sendo analisados para o efeito os seguintes casos:

1. *Hiroshima Peace Memorial Museum*, Japão;
2. Museo Casa de la Memoria, Colômbia;
3. *Exposição Itinerante do Memorial e Museu Auschwitz – Birkenau*, Madrid, Espanha;
4. *Robben Island*, Cape Town, África do Sul.

Será levado a cabo um levantamento aprofundado através de visita ao local, entrevista a responsáveis, análise documental, numa recolha de documentos oficiais, estatísticas, análise de estratégias e ferramentas de comunicação.

Estudo de Caso, tipo de pesquisa na qual um caso (fenómeno ou situação) individual é estudado em profundidade para obter uma compreensão ampliada sobre outros espaços similares, neste caso o conjunto de museus de memórias difíceis (Gil, 1991).

O estudo de caso irá centrar-se nos Museus de Escravatura para uma análise minuciosa, numa descrição pormenorizada das suas características. De salientar que serão tidos em conta museus de países colonizados e colonizadores, para uma maior abrangência e diversificação de perspetivas:

- *International Slavery Museum*, Liverpool, Reino Unido;
- Museu de Escravatura de Luanda, Angola;
- *National Museum of African American History & Culture*, Estados Unidos da América.

O objetivo será entender o enquadramento deste tipo de museologia e as suas características primordiais, atendendo ao contexto específico onde cada um se insere:

- a. Descrição das características da sua envolvente - culturais, sociais, económicas, políticas e históricas.

Neste sentido, será colocada em prática uma pesquisa analítica, numa vertente histórica (Thomas & Nelson, 1996), que investiga eventos que já tenham ocorrido com métodos descritivos e analíticos. O método histórico-descritivo visa mapear a experiência passada, localizar, no tempo e no espaço, um evento, a fim de providenciar resposta para questões particulares. Acompanhar a evolução que esta sociedade está a sofrer, numa necessidade de entender as suas audiências, as suas necessidades e interesses. “Avaliar as propriedades ou relações existentes e saber informações sobre atitudes, tendências, comportamentos, interesses que os indivíduos têm sobre determinado assunto.” (Thomas & Nelson, 1996), para uma construção de narrativas com base no conhecimento de audiências inseridas num contexto em mutação e condicionantes diversas.

- b. Descrição Qualitativa

Pesquisa qualitativa (Thomas & Nelson, 1996), envolvendo uma observação não participante no local e um registo preciso e detalhado do espaço físico do museu e das suas características. A interpretação e análise de dados será efetuada através de descrições e narrativas.

- c. Descrição e Avaliação de Estratégias Institucionais e de Comunicação

Levantamento aprofundado através da análise documental, numa recolha de documentos oficiais, estatísticas, análise de estratégias e ferramentas de comunicação, estudos de públicos e entrevistas em profundidade a gestores culturais, responsáveis pelo serviço educativo e de comunicação.

- d. Resultados Concretos de Estratégias de Comunicação e Avaliação



Levantamento de notícias de diferentes meios de comunicação. Análise de Estatísticas e Avaliação de Públicos, de modo a chegar a determinadas conclusões: verificar a frequência do espaço e o entendimento da narrativa; bem como avaliar a sua importância na sociedade em que se insere e as opiniões, atitudes e expectativas sobre o mesmo.

Estes três momentos serão a base e um agente de influência primordial para a estratégia a desenvolver em museus de memórias difíceis, e de escravatura em particular, através da transferência adequada dos seus conhecimentos.

Iremos, assim, utilizar o método comparativo, que se define como o método de descobrir a relação empírica entre as variáveis (Lijphart, 1971). Iremos comparar as diferentes características, semelhanças e diferenças, sistemas de sucesso e insucesso para chegar a uma conclusão concreta acerca das principais características que os museus de memórias difíceis, e de escravatura em particular, devem ter.

### **1.1.2. Técnicas Documentais e Não Documentais:**

1. Documentais;
2. Não documentais – Observação Não Participante; Entrevistas Estruturadas e Inquéritos por Questionário.

### **1.1.3. Percurso de Metodologia:**

O Percurso Metodológico para alcançar o objetivo definido foi dividido em três fases distintas, bem como em nove etapas diferentes (IESM, 2015a):

#### **1- Fase Exploratória**

- Revisão Preliminar da Literatura;
- Enquadramento Geral do Tema;
- Definição da Metodologia;
- Consolidação da Fase Exploratória.

#### **2- Fase Analítica**

- Recolha e Tratamento de Dados;
- Análise de Dados;
- Apresentação de Dados.

### **3- Fase Conclusiva**

- Avaliação e Discussão dos Resultados;
- Apresentação das Conclusões e Respetivas Recomendações.

Relativamente ao desenho de pesquisa, optou-se pelo estudo de caso, pois possibilita a recolha de informação mais detalhada acerca de uma única unidade de estudo, inserida no seu contexto (Freixo, 2011, p. 110). O estudo inicia-se com a revisão bibliográfica, sustentada em leituras e em entrevistas exploratórias, permitindo ampliar os conhecimentos conducentes: por um lado, o enquadramento do quadro teórico e, por outro, a definição da metodologia que orienta a investigação. Na fase analítica, será recolhida informação relativa aos diferentes museus, designadamente através da análise documental, análise de aparelhos de comunicação e análise de conteúdo, observação direta e/ou entrevistas semiestruturadas a responsáveis, que posteriormente serão sujeitas a uma análise mais aprofundada. Na última fase, serão debatidos os resultados, apresentadas as conclusões e implicações para o estudo, aludindo-se aos contributos para o conhecimento e às várias limitações.

#### **1.2.Nota Metodológica – Grelha de Análise**

Os estudos de caso citados anteriormente serão analisados com base numa grelha de análise construída para o efeito, sujeita a indicadores previamente selecionados para o efeito (Quadro 1). Segundo Damas e De Ketele (1985), a grelha de análise é um instrumento preparado para fins de descrição, de avaliação ou de verificação de uma hipótese. Esta grelha define, e de um modo muito seletivo, as diferentes categorias e comportamentos a observar (Quivy & Campenhoudt, 2003). A construção do referido instrumento obrigou a uma primeira fase de investigação, de tipo exploratório, e cada dimensão corresponde a um conjunto de itens que tem como função produzir, mediante a observação, a informação necessária (Quivy & Campenhoudt, 2003).

Quadro 1: Grelha de análise do presente estudo

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
I. IDENTIFICAÇÃO	Nome do Museu/Entidade
	Local
	Temática
II. ENQUADRAMENTO GERAL	
III. PROJETO MUSEOLÓGICO	<p><b>A. Tipo de Coleção/Exposição</b></p> <p><b>B. Arquitetura e Espaço(s)</b></p> <p><b>C. Coleção/Exposição (Bina, 2010)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ambientação</li> <li>- Cenografia</li> <li>- Sonorização</li> <li>- Percurso Expositivo</li> </ul> <p><b>D. Guião Expositivo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem <i>Head, Hands and Heart</i> (Orr, 1992; Sipos, Battisti &amp; Grimm, 2008)</li> <li>- Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – <i>Selinda Model of Visitor Learning</i> (Perry, 2012)</li> </ul> <p><b>E. Encenação do Espaço</b></p> <p><b>F. Linguagem</b></p> <p><b>G. Tipos de Comunicação</b></p> <p><b>H. Suportes</b></p> <p><b>I. Discurso</b></p> <p><b>J. Visitantes/Públicos (Pine &amp; Gilmore, 1999):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tipo de Participação – Passiva ou Ativa (Pine &amp; Gilmore, 1999)</li> <li>- Classificação do Tipo de Visitante - <i>Selinda Model of Visitor Learning</i> (Perry, 2012)</li> </ul>

	<b>K. Comunicação Institucional</b>
<b>IV. O DISPOSITIVO MUSEAL</b>	<p><b>A. Tipo de Narrativa (Rowe, 2002)</b></p> <p><b>B. Tipo de Exposição (Belaen, 2003; Macalik, Fraser &amp; Mckinley, 2015)</b></p> <p><b>C. Tipo de Mediação</b></p> <p><b>D. Relação com o visitante</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tipo de Aprendizagem Incentivada</li> <li>- Avaliação da Interação do Público com os aparelhos de comunicação</li> <li>- Avaliação da Interatividade (Koutsabasis, 2017)</li> <li>- Modo de Apreensão da Exposição (Lord, 2001)</li> </ul>
<b>V. O MUSEU COMO MNEMOTÉCNICA E MEDIUM DE EXPERIÊNCIA</b>	<p><b>A. Produção de memória / Mediação entre memórias</b></p> <p><b>B. Mediação entre memória e atualidade</b></p> <p><b>C. Produção de experiência</b></p> <p><b>D. Finalidade</b></p>

## **LEGENDA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

### **II – ENQUADRAMENTO GERAL**

Contextualização geral do museu em análise. Data de abertura. Objetivos Principais. Enfoque Teórico-Prático. Enumeração e Descrição das Manifestações das “Histórias Contestadas”: arte, teatro, literatura, museus, memoriais, entre outros.

### **III – PROJETO MUSEOLÓGICO**

A. Tipo de Coleção/Exposição – Durabilidade da Exposição: Exposição Permanente; Exposição Temporária; Exposição Itinerante.

B. Avaliação da Coleção/Exposição (Bina, 2010): os museus como espaços de comunicação e mediação cultural devem ter em conta os seguintes aspetos na sua exposição:

- Ambientação: diversidade de elementos, com diferentes tamanhos, volumetrias, estilos e motivos decorativos, interrompendo a linearidade comum em conceções expositivas tradicionais. A ambientação poderá propiciar um circuito condutor do visitante, que o induza a

um itinerário que facilite a observação das peças expostas, além de garantir uma sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo.

- Cenografia: deverá ser composta por peças de diferentes procedências, épocas, materiais e tamanhos, que podem ser dispostas de forma a compor um ambiente cenográfico que as contextualize no período histórico, estilo artístico, área geográfica em que foram produzidas, para facilitar o entendimento do público. As vitrines e suportes museográficos devem ser confeccionados em materiais, formatos e cores que não – ou pouco – interfiram na percepção e leitura das obras pelos visitantes; que deem leveza à mostra; valorizem a visibilidade das peças e, se possível, de forma tridimensional; explorem a diversidade das características estilísticas e elementos pictóricos da coleção exposta. De preferência, que sejam individualizados, para cada peça, o que atrai o visitante a observá-la mais atentamente, para não dividir a atenção com outras peças, e que nela concentra a atenção, percepção e interação com o visitante. Enclausurar as peças de pequenas dimensões, em vitrines também pequenas, permite ao visitante a dissecação do objeto pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ela.

- Sonorização: deverá complementar a mostra, propiciando um ambiente agradável e acolhedor, com músicas diversificadas, e que estejam relacionadas com o tema da exposição, planeada e executada para que o visitante, ao percorrer as diferentes salas, possa vivenciar as várias melodias em simbiose com a exposição.

- Percurso Expositivo: O recurso audiovisual (espaço para exposição de filmes e documentários) permite aos visitantes conhecer a história de uma coleção, através da locução e entrevistas que os compõem. O percurso expositivo poderá ser dotado de informações bilíngues, em português e inglês, de forma a facilitar as ações dos monitores e mediadores culturais com o público estrangeiro. Utilização de poucos textos, sempre com a ideia de “que vivenciar é infinitamente mais importante que informar” (Scheiner, 2003).

- Guião Expositivo: centrado no conteúdo, percurso e mensagens e a forma como é transmitido e comunicado, influenciando a experiência do visitante.

- Descrição do Design da Exposição (David Dean, 1994)

O projeto de exposição de David Dean ilustra o processo de desenvolvimento do design como uma sequência de fase concetual, desenvolvimento, funcional e avaliação e com quatro elementos: pessoas (curador, visitante); produto (tema, exposição, experiência); processo; princípio (teorias da comunicação, método e critério de avaliação).

-Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008) – Modelo para a Aprendizagem Transformativa

Este modelo liga a educação sustentável com a aprendizagem transformativa, uma parceria natural, pois ambas requerem uma mudança na percepção, de valores e envolvimento ativo. É uma abordagem holística da experiência transformativa, relacionando uma ou mais componentes: o domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica, aprendizagem através de leituras e discussão; o domínio afetivo (*Heart*) com o conhecimento relacional e o domínio psicomotor (*Hands*) com uma componente prática e um envolvimento profundo.

- Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012): Comunicação, Curiosidade, Confiança, Desafio, Controlo, Diversão.

- Tipo de Comunicação (Scheiner, 2003): Comunicação Textual, Visual, Auditiva, Tátil, Audiovisual.

A exposição tem como principal objetivo reduzir o distanciamento entre o ambiente museal e o público, numa abordagem educativa. A conceção de uma exposição “tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais” (Cury, 2005), deve valorizar os seus elementos característicos com uma comunicação visual, iluminação cénica, ambiente, cenografia, cor, textos, legendas, som e audiovisual, para uma imersão mais intensa e efetiva (Scheiner, 2003). Nesse sentido, deverão ser colocados em prática uma série de elementos expositivos atrativos, que possibilitem a comunicação pela sensibilização dos diversos públicos, através da valorização das características estilísticas e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, permitindo a comunicação. Proporcionar a aprendizagem através do envolvimento e apropriação desses bens pelos visitantes, ancorada na interlocução da linguagem (formas de comunicação textual, visual, tátil, sonora), tecnologia (recursos que viabilizarão essa linguagem) e cultura (todo o contexto e capital simbólico que envolvem as exposições). Tudo com o propósito de criar uma exposição como uma experiência multidimensional, “... que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos” (Scheiner, 2003).

- Suportes/Aparelhos de Comunicação (Kitler, 1997):

Arquitetura? Ambiente? Painéis de Texto? Painéis Interativos? Vídeos? Redes Sociais? Internet? As novas tecnologias de comunicação apresentam novas oportunidades e espaços

para a formação das memórias coletivas. Tecnologias que não só subvertem a escrita como a absorvem e deslocam, como o caso dos novos média, impossibilitando a sua própria descrição, tal como a do “assim chamado homem” (Kitler, 1997).

A análise das estruturas materiais da exposição segue a teoria de materialismo médiatizado de Kitler, que discorre sobre os significados das estruturas e as mensagens que fazem circular. Foca-se nas estruturas materiais das tecnologias e as mudanças que estas introduzem na cultura.

- Visitantes/Públicos:

Descrição de públicos efetivos (visitantes e outros) sempre que há informação e da relação com o público, por exemplo indicação sobre a construção e antecipação, ou não, de perfis de públicos por parte do museu, sobre a sua monitorização ou análise, de modo a situar qual o grau de centralidade do museu nesta questão, hoje quase a regra, o que é indicativo do entendimento da missão museológica como sendo, sobretudo, uma missão comunicacional e médiatizada. Podem ser também incluídas as observações dos públicos sobre o museu, se existirem. Uma relação entre suportes/linguagens e públicos que se desenha na tal estratégia comunicacional, mais ou menos consciente do projeto museológico, não se centra apenas nos conteúdos/objetos da exposição, ou mesmo na sua interpretação pelo discurso museológico, mas também nas mensagens ou na experiência que pretende produzir, de modo mais ou menos unidirecional ou interativo.

- Participação: Passiva? Ativa? (Dawson, 2006; Pine & Gilmore, 1999)

Em “The Experience Economy”, Pine e Gilmore (1999) sublinham que a vasta abrangência de experiências satisfatórias é a exigência mínima dos visitantes, sendo que o objetivo é, portanto, uma surpresa manipulada pela experiência e transformação. Os autores consideram duas dimensões, as quais se dividem em dois eixos: absorção vs. imersão e participação ativa vs. participação passiva. A junção destas dimensões define as quatro dimensões, mais precisamente: entretenimento, educação, escape e estética.

- Classificação do Tipo de Visitante (Pine & Gilmore, 1999): Visitante socialmente motivado; Visitante intelectualmente motivado; Visitante Emocionalmente motivado; Visitante fisicamente motivado.

- Comunicação institucional:

Estratégia de comunicação institucionalizada – Fases:

- a. Investigação: História da Instituição; Missão e Visão; Objetivos; Tipos de Público; Ferramentas de comunicação (nomeadamente novas tecnologias) avalia a tecnologia do museu antes e depois da sua introdução no museu, considerando em três perspetivas: o profissional do património cultural, a instituição de património cultural e o visitante; Tipo de informação divulgada.
- b. Planeamento.
- c. Implementação.
- d. Avaliação.

- O dispositivo museal:

Este ponto tem como objetivo ligar, finalmente, tudo o que está em descrição sucinta, demonstrando qual a intenção, pressupostos e efeitos que resultam das opções da museologia apontadas nos pontos anteriores. Esta estratégia pode ser mais ou menos consciente ou eficiente por parte do museu e também isso deve ser apontado aqui. O essencial é que em qualquer dos casos é central a um museu: a constituição da experiência, nomeadamente passada em memória partilhável, a atribuição de sentido, através de códigos e mediações que enformam essa significação, o modo do seu aparecimento e receção e, em última análise, uma certa forma de apropriação, enformação e comunicação da experiência cultural e coletiva. Neste sentido, um museu é, em si mesmo, um aparelho ou um dispositivo. Aqui surgem descrições mais elaboradas do museu sobre si mesmo. Trata-se já de um ponto crítico, na identificação de uma estratégia mais ou menos consciente e que ela determina a constituição do museu num determinado aparelho, com um determinado funcionamento e eficácia. Pensa-se no museu com base no pressuposto de Déotte (1986): “É o museu que previne outros aparelhos de atingirem as suas tarefas, configura um mundo e define a existência”.

O dispositivo museal é um aparelho de mediação e comunicação e surge aqui como a materialização de uma estratégia, a produção de uma certa racionalização da experiência, a construção de um conjunto de condições artificiais que produz uma certa experiência. O dispositivo é, por isso, o oposto de algo que possamos tomar como natural, como dado, ou pretendendo a uma qualquer naturalidade ou autenticidade, ainda que tenhamos, muitas vezes, a tentação de não o questionar ou de o naturalizar.

Pensar o museu como dispositivo é, em si, um pensamento crítico, pois geralmente pensamos no museu como um lugar onde vamos procurar conhecimento ou uma visão do mundo mais próxima da verdade, ou onde vamos entrar em contacto, por exemplo, com a arte,



para acedermos a algo de mais autêntico do que uma cultura industrial tem para nos oferecer. Mas para cumprir a sua função, de um acréscimo do conhecimento e da experiência, o museu tem que se transformar, ele próprio, em dispositivo, num artifício ou aparelho que se separa das condições da experiência comum.

- Tipo de narrativa (Rowe, 2002):

- Narrativa Dominante ou Igualdade de Narrativas?

- Grandes ou Pequenas Narrativas (Rowe, 2002)?

As grandes narrativas são as gerais, oficiais, um período da história comunicada pelo museu. As narrativas pequenas são as narrativas na primeira pessoa nesse momento da história ou respostas pessoais oferecidas pelos visitantes ao museu.

As grandes narrativas podem estar ao nível da exposição e a própria exposição pode ser pensada como forma de narrativa. Os visitantes reconstróem a grande narrativa para eles, mas também contam as suas pequenas narrativas (Rowe et al., 2002) que liga os elementos da exposição à sua própria experiência. Os museus também produzem pequenas narrativas para ajudar os visitantes a ter uma ligação mais pessoal com a temática em exposição.

- Tipo de Exposição (Belaen, 2003; Macalik, Fraser & Mckinley, 2015)

- Avaliação do Tipo de Narrativa: A narrativa é uma forma cultural suportada pela mnemotécnica da linguagem e detém um significado histórico-social, “contribuindo para a reflexão e espanto na sociedade” (Benjamin, 1936). A forma como as narrativas são construídas no espaço do museu foi explorada por autores como Mieke Bal e Tony Bennett. Aprender no museu é uma combinação de aprendizagem de informação cognitiva, informação afetiva e informação psicomotora (Falk & Dierking, 1992).

- O museu apresenta uma narrativa Imersiva ou Discursiva?

- Exibições discursivas “encorajam a negociação e o debate, polariza e politiza o espaço e convida à discussão.” (Macalik, Fraser & Mckinley, 2015). Andrea Witcomb (2003) descreve uma exposição polissémica, onde múltiplas vozes são organizadas e moldadas para uma narrativa. Por outro lado, exibições imersivas pretendem criar conhecimento através da experiência e do conhecimento afetivo, pretendem imobilizar as sensações e as emoções do visitante ao integrá-las em universos que encorajam a receção destas mensagens (Belaen, 2003). Jean Davallon (1999) considera que estas exibições se focam na verdade e autenticidade, rechaçando a discussão de debates polissémicos. Resumindo, as exibições imersivas e

discursivas fazem com que a narrativa tenha um impacto diferente nos visitantes. No entanto, podem ser complementares no processo de aprendizagem, sendo que uma exposição híbrida, com partes imersivas e outras partes discursivas, será a solução ideal. Paul Ricoeur (1991) considera que a narrativa é uma síntese de elementos heterogêneos e que a criação de uma história singular deve partir de elementos distintos. Em sùmula, os museus devem gerir vários discursos e interpretações, tal como experiências imersivas e discursivas.

- Tipo de mediação:

O termo Mediação, e compreendido à luz das áreas de ciências da informação e comunicação e com base no modelo de Davallon (2007), consiste numa análise que se centra em três tipos distintos:

- a. Mediação Educativa – museus como locais de educação não formal (UNESCO, 1972), fora do sistema formal de educação;
- b. Mediação Cultural - campo da natureza simbólica da cultura, preocupada com a circulação e interpretação dos códigos culturais e em estabelecer uma articulação e diálogo entre mundos e visões de diferentes grupos sociais, com o intuito de facilitar a compreensão da obra (Teixeira Coelho, 2004);
- c. Mediação de Informação: o objeto não é apenas a Informação em si, mas a sua mediação. Segundo Almeida Júnior (2009), a informação só se concretiza após a relação do indivíduo com o objeto (suporte de informação), pois é o indivíduo que lhe atribui um significado. A partir deste processo de interação surge uma informação, resultante da mediação entre o objeto e o sujeito em questão.

- Relação com o visitante:

- Tipo de Aprendizagem Incentivada: Aprendizagem Informal, Formal e Autónoma. Aprendizagem Afetiva, Emocional, Social, Racional.

- Modo de Apreensão da Exposição (Lord, 2001): Contemplação, Compreensão, Descoberta, Interação, e cada um deles pode ter uma maior ênfase, dependendo do tipo de museu. Barry Lord (2002) considera que todas elas podem ser utilizadas em todos os museus e aplicadas simultaneamente como forma de intensificar o potencial comunicativo e a capacidade de atrair e fidelizar os públicos, com ambientes polissémicos e multissensoriais, que desenvolvam o espírito crítico e a criatividade.

‖ Contemplação: São exposições em que o visitante é induzido a contemplar os objetos ou as coleções que estão patentes. Espaços onde o visitante pode apreciar individualmente cada objeto exposto num exercício mental e emocional onde a aquisição de conhecimento e a aprendizagem são, por norma, exercícios de introspeção pessoal. O entendimento e a apreensão das mensagens e dos significados propostos pelos autores são mediados pelos dispositivos formais e espaciais e pela linguagem das cenografias criadas, concorrendo numa intensificação da perceção estética destes objetos. Estas exposições podem ser constituídas por um conjunto numeroso de objetos ou, pelo contrário, centrarem-se num único objeto. O visitante tem por norma um comportamento passivo, não interagindo com os objetos que se encontram na exposição. No entanto, existem alguns museus que fornecem instrumentos de mediação e de interpretação com informações adicionais (áudio guias, guiões de sala, *tablets* interativos).

‖ Compreensão: Estas coleções, e devido às suas características peculiares, são estudadas como um conjunto e não como um objeto individual, daí a sua apresentação e os seus conteúdos serem compreendidos como uma coleção que vão transmitir uma mensagem específica, fruto dos seus elementos. O seu discurso expositivo e a exposição estão acompanhados por diferentes instrumentos, os quais vão clarificar e esquematizar a sua compreensão. Conjuntamente com a coleção, é frequente encontrar dioramas e gráficos que vão contextualizar a época e a localização geográfica de onde são originários os seus elementos/coleção. Muitos dos dispositivos expositivos, como as vitrinas e mesas de exposição, estão estrategicamente colocados nas salas de exposição, dando uma sensação de harmonia entre os objetos expostos e o espaço envolvente. Nestas exposições existe, por vezes, um objeto que é o elemento central e denominador da exposição, como acontece no exemplo anterior, mas este objeto apesar de estar em destaque, é melhor compreendido se estiver em simbiose com os objetos que estão expostos na sala, dando a possibilidade ao público de iniciar a sua visita num elemento, despertando o interesse e a curiosidade pela restante coleção. Esta interligação entre os diversos objetos torna a ação dos visitantes ativa, podendo mesmo, e em alguns casos, os visitantes terem a oportunidade de manusear alguns dos objetos ou existirem réplicas dos mesmos.

‖ Descoberta: Seguindo o exemplo anterior, este conceito coloca em prática a possibilidade de os visitantes poderem explorar e interagir com os objetos que são apresentados, em contextos de forte estímulo visual e intelectual, onde o visitante assume uma postura ativa perante o que está a ser apresentado. São exposições que recorrem a elevado número de réplicas de peças originais e que empregam objetos que podem ser manuseados,

como é o caso de alguma escultura, de maquinaria industrial ou de veículos automóveis. A possibilidade de o público poder contactar com os objetos expostos cria uma experiência bastante positiva, facilita a transmissão de conhecimento e uma aprendizagem prática dos conteúdos expostos. Estas exposições podem, ainda, ser complementadas com outros suportes de informação, os quais vão enriquecer a própria exposição, apesar de serem fundamentalmente concebidos para fornecer mais informação aos seus visitantes.

} Interação: Possibilita o envolvimento ativo do público que visita a exposição. Agregam, de uma forma multidisciplinar, várias matérias, como a ciência, a tecnologia e a arte, recorrendo primordialmente às técnicas interativas de carácter experimental. Têm como objetivo, e para além da transmissão de conhecimento e informação específica, envolver o visitante em ambientes atraentes, sedutores e acima de tudo desafiantes. O visitante tem a oportunidade de entrar em contacto direto com alguns dos fundamentos da ciência e da tecnologia, designadamente através da manipulação de máquinas e de simuladores.

- Avaliação da Interatividade (caso exista): Koutsabasis (2017) avaliou, e empiricamente, sistemas interativos no Património Cultural, tendo valorizado as seguintes dimensões, as quais são utilizadas no presente estudo: *user experience*, usabilidade, aprendizagem, envolvimento, consciência cultural, atratividade, entre outros.

a. Poder de Comunicação da Exposição (Shettel, 2001; Vom Lehn & Heath, 2005): avaliação da capacidade da exposição para transmitir uma mensagem, ou seja, a sua eficácia.

b. Usabilidade (Nielsen, 2012): “atributo de qualidade que acede a como o utilizador interage com o objeto”. Manter as exposições funcionais é fundamental, pois as exposições que não o sejam podem traduzir-se em exposições com fraca participação (Hornecker & Stifter, 2006). Assim, deverá ter em conta cinco componentes diferentes: capacidade de aprendizagem, eficácia, memorável, erros e satisfação (Nielsen, 2012).

c. *User Experience* (Gebhard & Karsten, 2009; Panagiotis et al., 2013): as exposições dos museus pretendem educar, entreter e integrar a experiência do utilizador nas suas instalações (Gebhard & Karsten, 2009). Panagiotis et al. (2013) medem como os sistemas interativos contribuem para as melhores experiências, analisando diferentes tipos de exposições com *interactive user interface* (*VR tour, touch table, three augmented reality exhibits*) e exposição tradicional (*real maps*). Classificam os sistemas interativos de uma forma geral e de acordo com três parâmetros: a informação digital ligada à interface (2D ou 3D); os

constrangimentos da interação do sistema; o tipo de atividade promovido (exploratório ou passivo).

- O Museu como Mnemotécnica e *Medium* de Experiência

- Produção de Memória/Mediação entre Memórias:

- Memória Pública e Privada;

- Memória Coletiva (Halbwachs, 1992), que entende o indivíduo como membro de uma sociedade, com um referencial cultural e sistemas de partilha de valores. A memória enquanto reconstrução interpretativa que carrega a marca das convenções narrativas locais, dos pressupostos culturais, das formações e práticas discursivas e dos contextos sociais de recordação e comemoração, num processo de memória e esquecimento, que caracteriza a sociedade humana e num processo de escolha do que deve, ou não, ser preservado para futuras gerações.

- *Chosen Trauma* (Volkan, 1997), imagem partilhada de um evento que causa a um grupo uma sensação de vitimização por parte de outro grupo, de geração em geração, integrando a sua identidade.

- Mediação entre Memória e Atualidade: Análise da exposição como produtora de um presente com densidade historial, que permita uma nova visão sobre a história contestada numa interligação entre passado e presente.

- Produção de Experiência: contemplativa, de conhecimento, de descoberta, reflexiva, transformadora, entre outras.

- Finalidade: Informativa, Pedagógica, Reparadora/Curativa, entre outras.

**CAPÍTULO 2**  
**PESQUISA DOCUMENTAL E EXPLORATÓRIA – ESTUDOS DE CASO**  
**GERAIS**

**2.1. Museus de História Contestadas**

Quadro 2: Museus de Histórias Contestadas selecionadas para o estudo em causa.

<b>NOME</b>	<b>LOCAL</b>	<b>MEMÓRIA CONTESTADA</b>
<i>Hiroshima Peace Memorial Museum</i>	Hiroshima, Japão	Bomba Nuclear
<i>Museo Casa de la Memoria</i>	Colômbia	Vítimas do conflito armado
<i>Exposição - Campo de Concentração de Auschwitz – Birkenau</i>	Madrid, Espanha	II Guerra Mundial (Holocausto)
<i>Robben Island</i>	Cape Town, África do Sul	Apartheid

**Visão Geral**

Quadro 3: Visão geral dos Museus de Histórias Contestadas.

<b>ÁREA GEOGRÁFICA</b>	<b>NOME</b>	<b>ESTADO DE RECOLHA</b>
Ásia	<i>Hiroshima Peace Memorial Museum, Japão</i>	Observação direta - Visita ao Local; Recolha de Ferramentas de Comunicação; Recolha de documentos oficiais e revistas de imprensa; Entrevista.
África	<i>Robben Island, Cape Town, África do Sul</i>	Observação direta; Recolha de Ferramentas de Comunicação; Recolha de documentos oficiais e revistas de imprensa; Pedido de Entrevista.

Europa	<i>Exposição Itinerante do Memorial e Museu Auschwitz – Birkenau</i>	Observação direta; Recolha de Ferramentas de Comunicação; Recolha de documentos oficiais e revistas de imprensa.
América Latina	<i>Museo Casa de la Memoria, Colômbia</i>	Recolha de Ferramentas de Comunicação; Recolha de documentos oficiais e revistas de imprensa; Entrevista.

## I ESTUDO DE CASO:

### Exposição itinerante do Memorial e Museu Auschwitz-Birkenau, Polónia

#### 1.1. Contextualização Histórica

Após o início da II Guerra Mundial, Adolf Hitler, chanceler alemão de 1933 a 1945, implementou uma política conhecida como a “Solução Final”, cujo pressuposto seria a eliminação da raça judia e os indesejáveis: artistas, educadores, comunistas, homossexuais, deficientes mentais e físicos. Para completar a sua missão, Hitler ordenou a construção de campos de morte, momento conhecido por Holocausto ou Shoah em iídiche, que significa “calamidade”.<sup>44</sup>

O maior campo de concentração nazi localizou-se em Auschwitz-Birkenau, na Polónia, perto de Cracóvia, com Rudolf Hoss (1900-1947) como primeiro comandante. Era um local ideal, situado no centro dos países ocupados e estava próximo das linhas dos comboios. Durante a sua construção, as fábricas próximas foram apropriadas e todos os que viviam na área foram obrigados a sair.

Abriu em 1940 e inicialmente servia como centro de detenção para os cidadãos polacos presos depois da anexação do país à Alemanha em 1939, incluindo ativistas antinazis, políticos, membros da resistência e especialistas das comunidades científicas e culturais. Posteriormente, evoluiu para um campo de extermínio e um campo de trabalhos forçados, onde os prisioneiros eram utilizados como escravos para a produção de munições, borracha sintética e outros produtos considerados essenciais para o esforço de guerra. No seu auge, este campo compreendia várias divisões: o campo original Auschwitz I, com 15.000 a 20.000 prisioneiros; Auschwitz II, construído em 1941 sob as ordens de Heinrich Himmler, com 90.00 prisioneiros; Auschwitz III, abriu em 1942, e integrava 10.000 prisioneiros.<sup>45</sup>

Em meados de 1942, a maioria dos prisioneiros eram judeus e muitos foram sujeitos a experiências médicas por Josef Mengele, o chamado “Anjo da Morte”. A título de exemplo, para estudar a cor dos olhos injetou um soro nos olhos de dezenas de crianças, causando uma

---

<sup>44</sup> Auschwitz: a short history of the largest mass murder site in human history. (2015) *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2015/jan/27/auschwitz-short-history-liberation-concentration-camp-holocaust>. Acesso a 1 de Junho de 2019.

<sup>45</sup> Auschwitz. Disponível em: <https://www.history.com/topics/world-war-ii/auschwitz> Acesso em 1 de Janeiro de 2019



dor inimaginável. Já para determinar se os gémeos poderiam morrer ao mesmo tempo e da mesma forma, injetou clorofórmio nos corações de irmãos.

Com o aproximar da derrota dos alemães, os comandantes de Auschwitz destruíram certas provas, desde arquivos a edifícios, e ordenaram que mais de 60.000 prisioneiros fizessem uma marcha forçada para outras localidades, conhecida como a “Marcha da Morte”. Quando os soviéticos entraram nos campos em 1945, encontraram centenas de prisioneiros e pilhas de corpos deixados para trás. Apesar de ainda não existir um consenso relativamente a números precisos, de acordo com o *US Holocaust Memorial Museum*, as SS mataram sistematicamente pelo menos 960.000 dos 1.1.-1.3 milhões de judeus deportados para o campo (Quadro 4).

Quadro 4: Auschwitz - Chegadas e partidas

<b>Número de pessoas deportadas para Auschwitz: 1.3 milhões</b>
<b>Número de pessoas mortas após chegar a Auschwitz: 900 mil</b>
<b>Número de pessoas registadas no campo: 400 mil</b>
<b>Número de prisioneiros registados que morreram no campo: 200 mil</b>
<b>Número de prisioneiros registados que deixaram Auschwitz para outros campos ou que foram libertados de Auschwitz: 200 mil</b>

Em abril de 1946<sup>46</sup>, o Ministro da Cultura enviou um grupo de antigos prisioneiros a Oświęcim para proteger o local e projetar o museu. No início de 1947, Ludwiik Rajewski, o responsável pelo departamento dos museus e monumentos, apresentou um programa organizacional que considerava o campo de concentração como um “documento histórico” e tinha por objetivo apresentar o extermínio de pessoas pelos alemães, evidenciando a atrocidade cometida em larga escala, e em toda a sua dimensão macabra, usando, inclusivamente, elementos visuais.

A prova da morte de judeus deveria ser apresentada de uma forma especial, motivo pelo qual foi necessário colaborar com o comité central de judeus na Polónia, com o intuito de se

---

<sup>46</sup> History of the Memorial. Disponível em: <http://auschwitz.org/en/museum/history-of-the-memorial/>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

fixar o número de vítimas que morreram por país. A exposição consistia em três partes: secção central, mostrando a história dos prisioneiros no campo; uma secção internacional, dedicada aos tempos de guerra nos países cujos cidadãos foram deportados para Auschwitz; e uma terceira secção, sobre outros campos de concentração. A abertura oficial do Museu aconteceu a 14 de junho de 1947 e só a parte planeada da exposição foi aberta aos visitantes. Mais de dois milhões de pessoas visitaram o Museu nos seus primeiros 10 anos.

## 1.2. Memória Coletiva

Jeffrey Alexander (2002) considera o Holocausto como uma representação simbólica dominante do mal do século XX e como a fundação de um universalismo moral supranacional.

As memórias passadas do Holocausto registam-se, assim, numa dicotomia de universalismo e particularismo (Young, 1993), sendo que com o século XXI e a segunda modernidade (Beck, 1999) os significados do Holocausto emergem num encontro entre global e local, permitindo que pessoas de diferentes locais possam lidar com esta temática de formas distintas (Levy & Sznajder, 2005). Estudos empíricos demonstram que a cultura global não substitui a cultura local, apesar de existir uma ligação concreta através de um processo de hibridização (Friedman, 1990; Nederveen Pietersee, 2003). Assim, as formações híbridas de significado são compostas por elementos nacionais e globais (Levy & Sznajder, 2005).

Por outro lado, a memória do Holocausto, e ao ser agora um conceito deslocado no espaço e no tempo, vai resultar na sua inscrição noutros atos de injustiça e noutras memórias nacionais traumáticas por todo o mundo (Levy & Sznajder, 2005), como em debates sobre a escravatura e o colonialismo. Muitos intelectuais africanos utilizaram o conceito de Holocausto para as suas próprias exigências relativamente à culpa europeia e reparações (Soyinka, 2000; Torpey, 2001).

Atualmente, Auschwitz surge como um dos mais poderosos símbolos do Holocausto, espaço de memória do terror nazi. Andrew Charlesworth (1994) apresenta no seu artigo «Contesting Places of Memory: the case of Auschwitz» uma perspectiva interessante, centrando-se na contestação sobre este espaço simbólico, enquanto símbolo do pós-guerra. Curiosamente, inicialmente não foi escolhido com esse propósito, nem pela comunidade judaica, nem pela comunidade internacional (Bartoszewski, 1990).

Auschwitz foi escolhido em 1947 por um Parlamento polaco, então dominado por um Partido Comunista estalinista, liderado por Moscovo, que pretendia, e neste período de pós-guerra, suprimir o sentimento nacional polaco e enfatizar a solidariedade entre a Polônia e a União Soviética. A vitória contra o fascismo deveria ser comemorada em locais que lembrassem o terror Nazi, permitindo à União Soviética posicionar-se como elemento preponderante na libertação dos polacos (Charlesworth, 1994).

Assim, a escolha deste campo de concentração foi propositada, pois existiam seis campos de extermínio como possíveis locais de memória. Chelmo, Błzcc, Sobibor e Trebltnka poderiam ser considerados inadequados, pois foram destruídos pelos nazis, deixando pouco ou nenhum vestígio remanescente. Auschwitz e Majcianek eram, então, os possíveis locais, de grandes porções, intactos, complexos de campos de concentração e de morte. Ambos tinham uma população diversificada, não só de judeus, mas de polacos, romenos e prisioneiros de guerra soviéticos.

Contudo, e de acordo com Bartoszewski (1990), Auschwitz ultrapassou Majdanek em termos de importância, devido à maneira como a relação polaco-soviética poderia ser quebrada através da memória de cada campo. Em termos do perfil da vítima, Majdanek tinha uma melhor reivindicação de ser o lugar de memória da ocupação nazi da Polónia do que Auschwitz. Pelo menos 40% das vítimas eram polacas não judias e apenas 30% eram judias. Em Auschwitz, 87% das vítimas eram judias, das quais menos de um terço eram polacas judias e apenas 7% do total de vítimas eram polacas não-judias (Piper, 1991; Rajca & Wisniewska, 1983).

Se Majdanek tivesse sido escolhido poderia, no entanto, ter minado em vez de cimentar a solidariedade polaco-soviética e alimentar o sentimento nacionalista polaco. Além disso, o NKVD (a polícia secreta soviética) aproveitou a oportunidade para incorporá-lo dentro do seu sistema de terror e repressão imediatamente após a libertação da Polónia do domínio dos alemães (Kersten, 1991). A cidade próxima denominada Lublin tornou-se a sede do governo fantoche soviético-polaco criado e era perto da zona oriental da Polónia que, antes da guerra, era ocupada pelos soviéticos (1939-1941), onde o terror estalinista reinou durante esse período. Podia, portanto, atuar como um local de recordação para os polacos da sua mais recente perda traumática de território.

Auschwitz, com a sua localização mais ocidental, era muito menos problemático e poderia ser retratado como um símbolo apenas de agressão fascista, onde judeus de muitas nações foram mortos. Primeiro, encaixou-se no modelo geopolítico comunista, onde a

Alemanha surgia como potencial agressor a uma Polónia vulnerável inserida no antigo território alemão, com possíveis ataques. Os guias de viagem de Auschwitz avisavam sobre esta potencial ameaça (Smolen, 1981). Por tudo isto, a União Soviética surgia como salvadora e defensora, tal como foi retratado num filme exibido em 1993, que encenava a libertação do campo pelo Exército Vermelho.

Em segundo lugar, ao enfatizar o carácter internacional de Auschwitz, os comunistas ligaram a Polónia a outros grupos e países. Por todo o museu, nos memoriais e literatura sobre o campo, a ênfase centrava-se em 'pessoas', não em judeus. Não faz referência a origens étnicas ou afiliações religiosas, destacando o elemento internacional. Por tudo isto, Auschwitz, com o seu museu, o seu departamento de arquivos e as suas infraestruturas, tornou-se o local dentro da Polónia para comemorar o terror nazi.

### **1.3. Contextualização Museológica – Holocausto**

Existem museus do Holocausto um pouco por todo o mundo, mas cada um com as suas particularidades, nas suas respetivas missões, fundos, arquitetura e exposições. Marjorie Carignan (2012) desenvolveu uma análise em França, Alemanha, Polónia, Israel e Estados Unidos e concluiu que cada um tinha uma faceta específica, muitos deles influenciados pelo país em que se localizavam.

Além disso, os museus encontrados na Europa e em Israel foram criados nas primeiras duas décadas após a libertação dos campos de concentração, financiados pelo governo. No entanto, os museus nos Estados Unidos foram criados durante ou após as décadas de 1980 e 1990, recebendo financiamento, sobretudo, de diferentes fundações, doações públicas e privadas e de sobreviventes do Holocausto.

A própria narrativa e missão são distintas, visto que a maioria dos museus americanos ensinam sobre a história do Holocausto, mostram aos visitantes como ajudar a impedir a continuação dos genocídios por todo o mundo e surgem como local de luto. Surpreendentemente, muitos museus europeus não incluíram na sua narrativa o pesar e a dor das vítimas, concentrando-se apenas em fornecer a história de partes específicas do Holocausto, como campos de concentração ou guetos. Por fim, as controvérsias durante a sua criação foram muito mais comuns nos museus europeus do que nos Estados Unidos, provavelmente devido ao facto de esta tragédia ter ocorrido na Europa.

As exposições são diversas, independentemente do país em que se encontram, mas existem quatro diferenças primordiais entre as dos Estados Unidos e as da Europa e Israel: as temáticas da libertação, democracia, outros genocídios e exposições para crianças e jovens adultos. Os museus americanos dão muito mais importância à libertação dos campos de concentração, sobretudo daqueles com os quais se envolveram diretamente, excluindo as libertações britânicas e soviéticas, enquanto a maioria dos museus europeus mal toca no assunto. Por exemplo, o USHMM começa a sua exposição com imagens de soldados americanos a entrar nos campos e encontrando pilhas de cadáveres e pessoas quase sem vida. A maioria dos museus europeus concentra-se nos campos e na experiência quotidiana das vítimas. Além das exposições temporárias em museus europeus e israelitas, os museus americanos também fornecem informações sobre outros genocídios do século XX, como os da Arménia, Ruanda e Darfur.

Concluindo, este estudo de Marjorie Carignan (2012) demonstra as experiências de museus de Holocausto por todo o mundo, bem como as diferenças significativas entre eles, mas não conclui as que são ou não benéficas e não reconhece, em nenhum deles, o museu ideal. Nesse sentido, os contextos social, cultural, político e geográfico influenciam definitivamente a narrativa do museu. Segundo a autora, uma possibilidade seria a construção de um novo espaço que abarque distintas perspetivas e vivências dos vários países intervenientes neste evento histórico que marcou definitivamente o século XX.

#### **1.4. Apresentação da Exposição “Auschwitz. Not Long Ago. Not Far Away”**

Esta exposição foi uma criação da Musealia e da sua equipa internacional, liderada pelo historiador Dr. Robert Jan Van Pelt, e em estreita cooperação com o *Auschwitz-Birkenau State Museum*. De carácter itinerante, e sobre o campo de concentração e as suas implicações históricas, viajará por seis cidades europeias e sete na América do Norte. A inauguração decorreu no centro de exposições Arte Canal em Madrid, Espanha, em 2018, e a comunicação ficou a cargo de um elemento da Musealia, Iciar Palacios.

Os objetivos desta exposição são: apresentar a realidade complexa do campo de concentração dentro do seu contexto histórico, analisar como este local pode ter existido e as terríveis consequências humanas e históricas do mesmo. O diretor do museu de Auschwitz, Piotr Cywinski, numa entrevista ao Jornal Público (2018), realça que “o projecto da Musealia é a maior exposição itinerante dedicada à história de Auschwitz e à Shoah [Holocausto] num

contexto histórico. A sua relevância prende-se com a sua itinerância prevista à volta do mundo. O memorial de Auschwitz é visitado todos os anos por mais de dois milhões de pessoas, que têm a oportunidade única de experienciar uma viagem no local original do antigo campo. Estar aqui é não só uma lição de história, mas também uma experiência pessoal profunda. Estamos, contudo, conscientes, que a maior parte das pessoas do mundo nunca poderá vir cá. É por isso que é extremamente importante tentar levar a essas pessoas a mensagem de Auschwitz, dar-lhes a oportunidade para aprenderem e refletirem. Esta ideia de exposição itinerante ligada à abordagem muito profissional e sensível de Luís Ferreiro convenceu-nos do valor do projeto”.

Esta exposição conjuga mais de 700 objetos originais, muitos deles nunca vistos em público, de grande importância histórica e humana. Orienta o visitante num percurso sobre a história do campo e dos seus habitantes, vítimas e agressores. Através da seleção de objetos de mais de 20 instituições, colecionadores privados e museus por todo o mundo (*Yad Vashem*, o *US Holocaust Memorial Museum* e *Wiener Library in London*), a exposição de Auschwitz possui um objetivo claro: elucidar sobre o percurso que culminou em Auschwitz-Birkenau e aprofundar como a sua existência determinou a nossa perspetiva do mundo atual<sup>47</sup>.

Segundo Robert Pelt, curador da exposição, Auschwitz tornou-se central na compreensão do século XX. Primeiro pelo número de vítimas, 1.3 milhões de pessoas deportadas para este campo. Segundo, as vítimas vieram de toda a Europa e a história deste campo testemunha o carácter continental abrangente da catástrofe. Por último, foi o local onde a tecnologia especializada e a disciplina burocrática, que definiu o ocidente nos últimos dois séculos, foi distorcida negativamente, com modernas e bem equipadas câmaras de gás utilizadas como locais de morte. Num plano prático, o centro da significância simbólica de Auschwitz deve ser localizado nos sobreviventes e nos seus testemunhos materiais, porque muitas vítimas sobreviveram ao campo e contribuíram para uma coleção de testemunhos, e consequentemente para a memória coletiva e centro da identidade judia.

Numa perspetiva de narrativa, Auschwitz oferece um universo coerente em termos espaciais e temporais: a deportação, a chegada, a seleção seguia um padrão específico, a vida dos prisioneiros com uma matriz física e social ordenada que pode ser facilmente descrita. Isto permite a emergência de uma narrativa tradicional com guiões reconhecíveis e personagens previsíveis.

---

<sup>47</sup> Apresentação. Disponível em: <http://auschwitz.net/auschwitz-presentation/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.

Esta exposição pretende contar a história de um campo particular, mas ao fazer isso pretende fornecer conhecimento sobre o Holocausto dos judeus, o genocídio dos polacos e contribuir para a reflexão sobre as forças autodestrutivas dentro da civilização do Ocidente.

## **UNICIDADE DA EXPOSIÇÃO**

Segundo David Vásquez<sup>48</sup>, professor assistente da Universidade de Barcelona, esta não é uma típica exposição, pelo tamanho, pelas especificidades dos materiais em exposição e por ser a primeira vez que centenas de objetos originais viajam do Memorial e Museu Auschwitz-Birkenau para serem expostos num local completamente diferente do original durante 7 anos. “A execução do projeto obrigou a um forte compromisso, com um enorme investimento de recursos e gestão de uma complexa co-produção internacional com participação de vários agentes nas suas diferentes fases”. A unicidade desta exposição tem como objetivo espalhar a história de um ponto específico, Auschwitz, para muitos quilómetros do local de memória original, oferecendo uma leitura comparativa muito interessante.

Uma exposição itinerante não possui o fator de autenticidade do local original, “o que não significa que essa desvantagem inicial não possa tornar-se uma oportunidade real de melhoria. O que se perde em autenticidade é adquirido em contexto, capacidade didática e dignidade das vítimas até certo ponto” (Vásquez, 2018). No Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau conhecemos as vítimas através da sua ausência, sendo representadas pelo que as acompanhou antes do seu desaparecimento. De certa forma, a sua memória é reduzida à morte. Por outro lado, esta exposição é livre para apresentar a memória das vítimas do Holocausto de uma forma muito mais ampla, sendo mais fácil abordar um discurso de contextualização para ajudar a entender a complexidade do fenómeno do Holocausto. Em Auschwitz, os objetos são apresentados como prova do que aconteceu, enquanto neste contexto, além das provas, existem os elementos que permitem seguir estratégias destinadas a educar sobre o Holocausto. Por outro lado, esta exposição visa melhorar o presente, nomeadamente através do conhecimento do passado.

---

<sup>48</sup> “Travelling Memory of the Holocaust Auschwitz not long ago not far away”. Disponível em: <http://europeanmemories.net/magazine/travelling-memory-of-the-holocaust-auschwitz-not-long-ago-not-far-away/> Acesso em 1 de Dezembro de 2018.

“Portanto, ao divulgar o passado, a exposição pretendeu impactar o presente, forçando uma reflexão coletiva sobre um acontecimento horrível que pode não ser repetido novamente no seu todo, mas cujas origens foram forjadas em uma semente de ódio e intolerância que infelizmente ainda está muito presente hoje. Nunca devemos esquecer - e é isso que a exposição nos lembra - que o Holocausto não começou com o assassinato em massa, mas com a consolidação de uma retórica de ódio que acabou sendo assimilada como normalidade política e social dentro de uma sociedade culta e avançada” (Vásquez, 2018).

## **DESCRIÇÃO DA EXPOSIÇÃO<sup>49</sup>**

Mais de 25 áreas diferentes fazem parte da exposição, divididas em quatro guiões narrativos diferentes, o que permite aos visitantes compreenderem os detalhes necessários para a compreensão geral e total do Holocausto ou Shoah:

### **a. O confronto:**

- a.1. Um ponto no mapa;
- a.2. O confronto.

### **b. Antes de Auschwitz:**

- b.1. Coexistência;
- b.2. I Guerra Mundial e o seu Rescaldo;
- b.3. O Terceiro Reich: Uma Nação de Camaradas;
- b.4. Seleção da Nação;
- b.5. Expulsão dos judeus;
- b.6. A invasão, ocupação e a germanização da Polónia.

### **c. Auschwitz:**

- c.1. Um campo de concentração alemão em Auschwitz;
- c.2. A invasão da União Soviética e o início do Holocausto;
- c.3. A rampa de acesso;
- c.4. Um ponto no mapa;
- c.5. A Fábrica da Morte;
- c.6. Kanada;
- c.7. Vida no campo;

---

<sup>49</sup> Apresentação. Disponível em: <http://auschwitz.net/auschwitz-presentation/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.



c.8. Persistência e Resistência;

c.9. A Marcha da Morte;

c.10. Libertação.

**d. Depois de Auschwitz:**

d.1. Sobreviventes.

A observação direta efetuada a 20 de agosto de 2018, e propositadamente para este projeto, reconhece uma exposição bem documentada e ilustrada, que oferece tanto rigor como emoção, com o objetivo de envolver a empatia do visitante. É acompanhada por um áudio-guia, disponível em várias línguas, que permite captar a atenção e ligação com o visitante.

Além do som adicionado aos 10 vídeos mostrados e à voz de vários sobreviventes do Holocausto que podem ser ouvidos, a narrativa proposta por esta ferramenta interpretativa clássica permite que a exposição vá além do seu alcance informativo, envolvendo os visitantes numa certa emoção quando estão perante certos objetos (um sapato, óculos, um caderno etc.). Todos eles não são mais peças inertes, mas pontes imaginárias que nos levam de volta à realidade do Holocausto. A título de exemplo, a primeira sala tem apenas um sapato vermelho e referências áudio sobre a possível proprietária, convidando o visitante a imaginar de quem seria, onde o usaria e o que lhe aconteceu.



Figura 11: Sapato em Exposição. Fonte: Inês Morais. 09.2018

Continuando nesta ideia de fortalecer o laço emotivo com o visitante, um vagão de comboio, um dos ícones da II Guerra Mundial, que transportou milhões de pessoas para os campos de concentração nazis, encontra-se estacionado na área exterior, num choque impactante mesmo antes da entrada na exposição.



Figura 12: Entrada da Exposição. Vagão de Comboio de Transporte. Fonte: Inês Morais 09.2018

Além desta vertente emotiva, a panóplia de informação obriga, de facto, a uma estadia de, no mínimo, três horas, tendo um visitante demorado cerca de sete horas na visita (Público, 2018). Inclusivamente, o próprio bilhete recomenda a despende de um tempo mais prolongado na exposição. Ali poderá encontrar-se informações sobre a história de Auschwitz, os vários grupos de pessoas que vitimou, todas as etapas do processo de acolhimento e integração, as especificidades da vida no campo de concentração e a libertação. Mas também todo o contexto histórico que gerou a intolerância capaz de alimentar o nacional-socialismo, o processo de ascensão ao poder de Adolf Hitler e a forma como a ideia de exterminar todo um povo judeu se foi desenvolvendo ao longo dos anos.

Os visitantes eram diversificados, desde turistas a cidadãos espanhóis, facto justificado pela localização da exposição. O tempo de passagem entre salas era lento, pela número de peças expostas ou pela complexidade de informação. Um balanço coerente entre espaços com vários objetos e salas com apenas um objeto ou um vídeo, mantendo um percurso expositivo interessante, sem ser demasiado cansativo. A faixa etária centrava-se entre os 30 e os 60 anos. Numa rápida averiguação a uma amostra mínima de visitantes, foi possível verificar que despenderam no mínimo três horas na exposição, mas sem sinais de cansaço, pela imersão da narrativa, segundo os próprios inquiridos.



Figura 13: Salas de Exposição. Fonte: Jesus Varillas. Cortesia Musealia.



Figura 14: Artefactos e Documentos. Fonte: Jesus Varillas. Cortesia Musealia.

## 1.5. Ferramentas de Comunicação

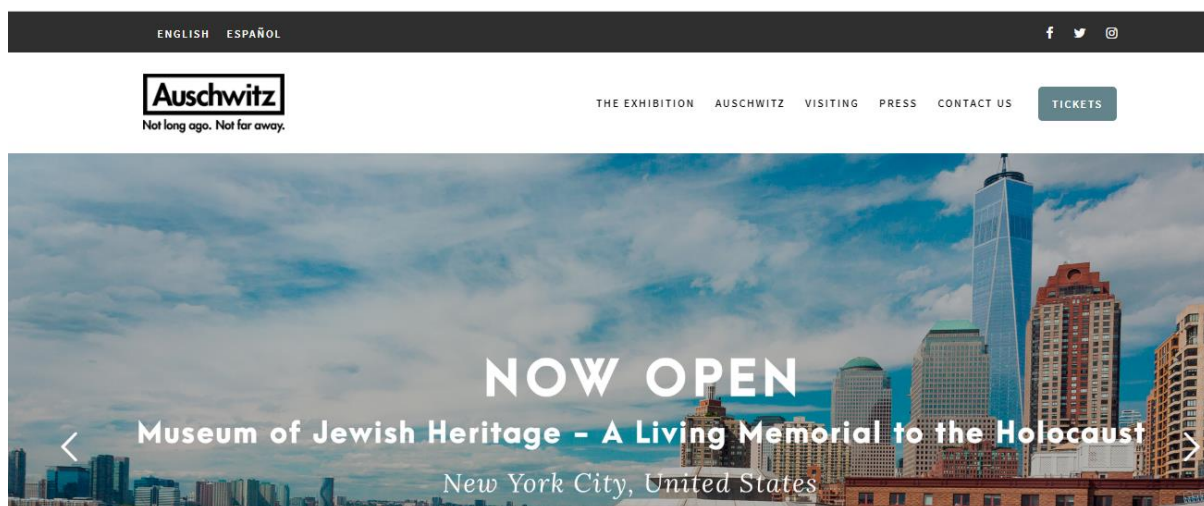


Figura 15: Website Institucional. Fonte: <https://mjhny.org/discover-the-exhibition/about-the-exhibition/>

## FICHA DE ANÁLISE DO WEBSITE<sup>50</sup>

Quadro 5: Ficha de Análise do Website

<b>ENDEREÇO:</b> <a href="http://auschwitz.net/">http://auschwitz.net/</a>
<b>DATA DE CONSULTA:</b> 01-01-2019
<b>FUNCIONALIDADES:</b>
- <b>User Experience:</b> Informação; Aprendizagem; Procura de Informação
- <b>Facilidade de Navegação (Alta/Média/Baixa):</b> Alta
- <b>Intuitivo (Sim/Não):</b> Sim
- <b>Linguagem Compreensível (Sim/Não):</b> Sim
- <b>Uso de imagens e conteúdo audiovisual (Adequado/Insuficiente):</b> Adequado
- <b>Necessidade de registo de utilizador (Sim/Não):</b> Não
- <b>Possibilidade de eleição de idioma (Sim/Não):</b> Sim (Inglês e Espanhol)
<b>HOME PAGE:</b> Scrolling Menu
<b>ELEMENTOS DE LIGAÇÃO QUE POSSUI:</b> Redes Sociais (Facebook; Twitter; Instagram).
<b>ARQUITETURA DE INFORMAÇÃO:</b>
- <b>Conteúdo/ Estrutura:</b> A Exposição; Auschwitz; Visiting; Press; Contact Us.

<sup>50</sup> Martijn van Welie\*\* (martijn.van.welie@satama.com) Bob Klaasse\* \* ) (2004) Vrije Universiteit Amsterdam Faculty of Sciences Department of Computer Science <http://www.welie.com/papers/IR-IMSE-001-museum-sites.pdf>

- <b>E-Commerce:</b> Newsletter; Purchase Process.
- <b>Público ao qual se destina:</b> Público em Geral; Público que pretende visitar o museu físico; Investigadores; Educadores.
- <b>Menu:</b> Bar Menu
- <b>Procura:</b> Não
- <b>Design/Utilização de Cores:</b> Preto; Branco; Cinzento (cores principais consonantes com o logótipo); cor-de-rosa; azul (cores secundárias)
<b>OBSERVAÇÕES:</b> Apresentação e Introdução Museu. Introdução ao Museu.

## LOGÓTIPO



Figura 16: Logótipo.

## FACEBOOK

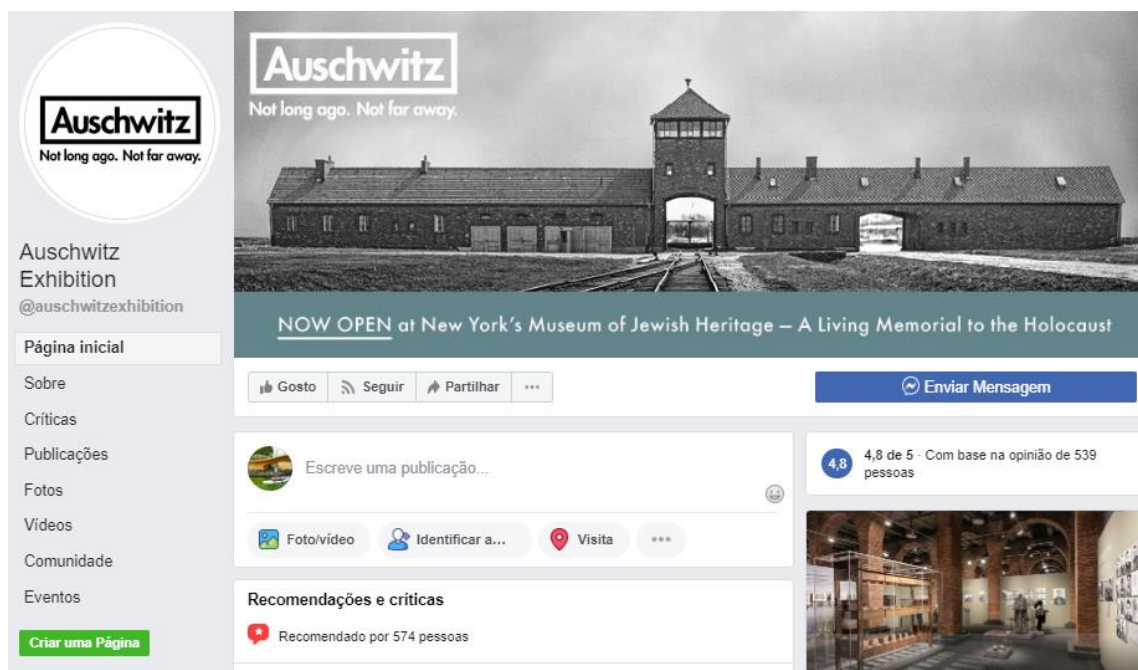


Figura 17: Página da Rede Social Facebook.

## TWITTER



Figura 18: Página da Rede Social Twitter.

## INSTAGRAM

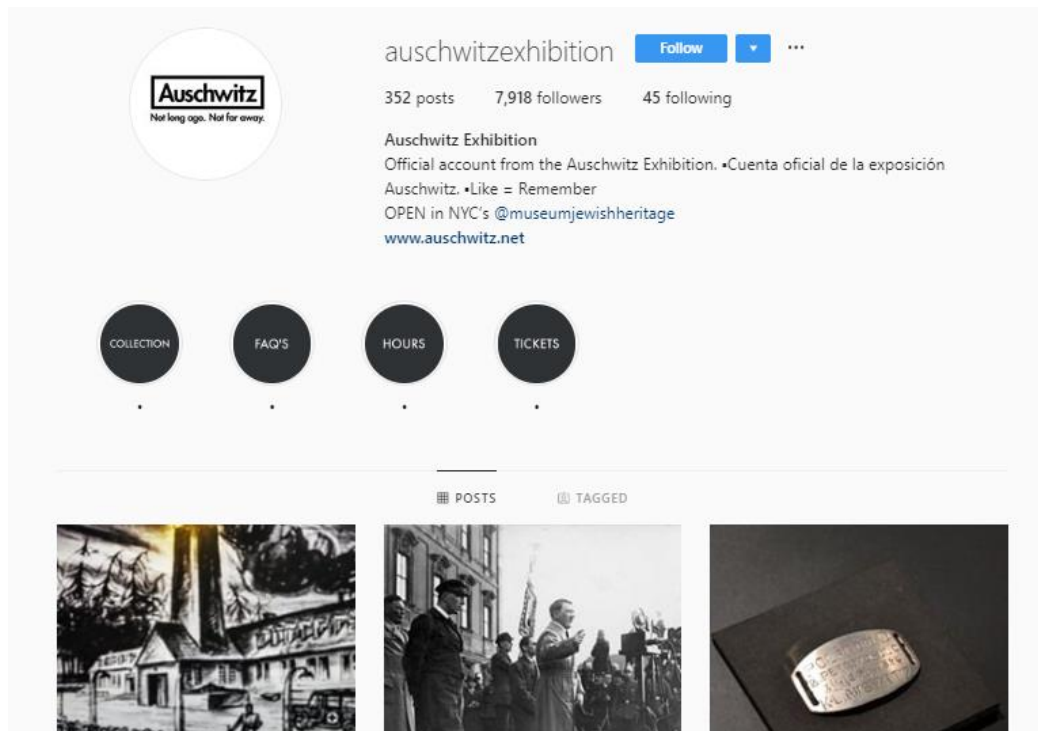


Figura 19: Página da Rede Social Instagram.

## LIVRO DE APRESENTAÇÃO



Figura 20: Livro de Explicação da

### 1.6.Grelha De Análise

Quadro 6: Grelha de Análise do Centro de Exposição Arte Canal (Madrid) / Memorial e Museu Auschwitz-Birkenau (Polónia)

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
I. IDENTIFICAÇÃO	<b>Nome do Museu/Entidade:</b> Centro de exposição Arte Canal (Madrid)/ Memorial e Museu Auschwitz-Birkenau (Polónia)
	<b>Local:</b> Madrid/Espanha
	<b>Temática:</b> Holocausto
II. ENQUADRAMENTO GERAL	Exposição criada pela Musealia em parceria com <i>Auschwitz-Birkenau State Museum</i> . Pela primeira vez na História, uma exposição coproduzida pelo Museu viaja para várias cidades do mundo. De caráter itinerante, sobre Auschwitz e as suas implicações históricas, viaja por seis cidades europeias e sete na América do Norte. A inauguração decorreu no centro de exposições Arte Canal em Madrid, Espanha, em 2018.
III. PROJETO MUSEOLÓGICO	<b>1. Tipo de Coleção/Exposição:</b> Exposição Itinerante. <b>2. Arquitetura e Espaço(s):</b> Quatro áreas de exposição. 700 objetos originais, muitos deles nunca foram vistos em público, de 20 instituições, provenientes de colecionadores privados e museus de todo o

mundo, que servem de guia de um percurso sobre a história do campo e dos seus habitantes, vítimas e agressores.

O percurso da exposição é longo, inclusivamente essa indicação está patente no próprio bilhete fornecido ao visitante, que adverte para uma possível visita de duas a três horas. Antes mesmo da entrada no recinto, é possível visualizar e admirar um vagão de um comboio que transportou judeus para o campo de concentração. Um áudio-guia permite percorrer o espaço com uma narrativa, a qual informa e envolve os visitantes emocionalmente.

### 3. Coleção/Exposição (Bina, 2010):

- a. Ambientação: Diversidade de Elementos, diferentes tamanhos, volume e estilos. Percurso expositivo e Roteiro Informativo com um circuito condutor coerente e extremamente perceptível.
- b. Cenografia: Ambiente cenográfico que contextualiza as peças no período histórico e área geográfica. As vitrines e suportes museográficos são apresentados em materiais, formatos e cores que não interferem com a leitura. Algumas peças são individualizadas.
- c. Sonorização: Ambiente Imersivo, entre o silêncio imposto da exposição entrecortado pela seriedade do áudio-guia, a locução, os testemunhos e os vídeos.
- d. Percurso Expositivo: Informações bilíngues em espanhol e inglês, nas etiquetas, verbetes e textos. Existem poucos textos, evidenciando vídeos, fotografias, objetos e artefactos e a informação no áudio-guia.

4. Guião Expositivo: Apresenta 25 áreas diferentes, divididas em quatro temáticas: O confronto; Antes de Auschwitz; Auschwitz; Depois de Auschwitz.

**Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008):** Domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica e com o domínio afetivo (*Heart*), com o conhecimento relacional e a ligação emocional.

**Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Comunicação, Curiosidade, Confiança, Controlo.

**Classificação do Tipo de Visitante - *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Visitante intelectualmente motivado e Visitante emocionalmente motivado.

5. Encenação do Espaço: Ambiente melancólico, com predominância de cores escuras e pouca iluminação cénica, de modo a evidenciar os artefactos, textos e vídeos expostos e não permitir a dispersão da atenção do visitante. Balanço coerente entre salas com muitos objetos expostos e simultaneamente espaços com apenas um ou dois objetos, de forma a enfatizar a sua importância.



	<p><b><u>6. Linguagem:</u></b> Cultural e Simbólica</p> <p><b><u>7. Tipos de Comunicação:</u></b> Comunicação Textual, Visual, Auditiva, Audiovisual.</p> <p><b><u>8. Suportes:</u></b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Áudio-guia de diferentes línguas, que pode ser usado ao longo de toda a exposição;</li> <li>2. Painéis de Texto;</li> <li>3. Painéis Interativos;</li> <li>4. Som e Audiovisual: Imagens – Fotografias, Desenhos; Vídeos;</li> <li>5. Testemunhos;</li> <li>6. Objetos e Artefactos do Campo de Concentração e Vítimas.</li> </ol> <p><b><u>9. Discurso:</u></b> Mensagem Informativa, Pedagógica e Social.</p> <p>Permitir a pessoas que não podem visitar o campo a oportunidade de aprender e refletir sobre o mesmo e compreender como foi possível existir tal local e quais foram as suas terríveis consequências. Retrata a realidade do campo, a sua significância simbólica localiza-se nos sobreviventes e nos seus bens materiais (Robert Pelt, curador da exposição).</p> <p>No Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau, as vítimas são conhecidas através da sua ausência e a sua memória é reduzida à morte. Por outro lado, esta exposição apresenta a memória das vítimas de forma mais ampla. Em Auschwitz, os objetos são apresentados como prova do que aconteceu, enquanto neste contexto, além das evidências, existem os elementos que permitem seguir estratégias destinadas a educar sobre o Holocausto. Por outro lado, esta exposição visa trazer uma melhoria do presente através do conhecimento do passado (David, Vasquez, professora da Universidade de Barcelona).</p> <p><b><u>10. Visitantes:</u></b> 1550 visitantes por dia; 450.000 visitantes (dezembro de 2017-dezembro de 2018) – Participação Passiva (Pine &amp; Gilmore, 1999) – experiência educacional.</p> <p><b><u>11. Comunicação Institucional:</u></b> <i>Flyer</i>; Website; Redes Sociais (Instagram; Facebook; Twitter).</p>
<p><b>IV. O DISPOSITIVO MUSEAL</b></p>	<p><b><u>1. Tipo de Narrativa:</u></b> Narrativa Dominante.</p> <p><b>a. Grande Narrativa</b> (Rowe, 2002) – geral e oficial sobre o período histórico, antes, durante e após o Holocausto e o campo de concentração Auschwitz-Birkenau.</p> <p><b>b. Pequenas Narrativas</b> (Rowe, 2002) - narrativas na primeira pessoa sobre este momento da história através de testemunhos verídicos, vídeos, imagens e/ou áudios, objetos e artefactos.</p> <p><b><u>2. Tipo de Exposição:</u></b> exposição com partes imersivas e discursivas que surgem como complementares no processo de aprendizagem.</p> <p><b>a. Exposição Imersiva</b> (Belaen, 2003): aquisição de informação através de experiência e do envolvimento emocional, pretende imobilizar</p>

	<p>as sensações e as emoções do visitante ao integrá-las em universos que encorajam a recepção das mensagens. Experiência concreta e ativa.</p> <p><b>b. Exposição Discursiva</b> (Macalik, Fraser &amp; Mckinley, 2015) encoraja a negociação e o debate, polariza e politiza o espaço e convida à discussão. Distanciamento e observação reflexiva.</p> <p><b>3. Tipo de Mediação:</b> Mediação Cultural e Educativa, com o intuito de informar o visitante sobre o período histórico em causa e o evento ocorrido e contribuir para uma melhor compreensão da obra e espaço.</p> <p><b>4. Relação com o visitante:</b></p> <p><b>Tipo de Aprendizagem Incentivada:</b> Aprendizagem Informal, que conduz a novas percepções e ideias. Aprendizagem Afetiva e Social, apresentando testemunhos e objetos pessoais, que permitem ao visitante uma maior ligação afetiva. Aprendizagem de choque e impactante, atendendo ao tema que obriga a visualizar imagens (fotografias) chocantes.</p> <p><b>Avaliação da Interação do Público com os aparelhos de comunicação:</b> Permanência longa e demorada na exposição, de no mínimo três horas. Permanência em cada sala de cerca de 20 minutos, atendendo ao material exposto. Cada visitante fez questão de visualizar, ler e ouvir cada peça com atenção e por alguns minutos.</p> <p><b>Modo de Apreensão da Exposição</b> (Lord, 2001): Contemplação, Compreensão.</p>
<p><b>V. O MUSEU COMO MNEMOTÉCNICA E MEDIUM DE EXPERIÊNCIA</b></p>	<p><b>1. Produção de memória / Mediação entre memórias:</b> Memória Coletiva e Oficial.</p> <p><b>1. Mediação entre memória e atualidade:</b> a exposição surge como produtora de um presente com densidade historial, que permite, por um lado, uma nova visão sobre este campo de concentração, não sobre a morte, mas sobre a vida das vítimas num enfoque pessoal sobre as mesmas, assim como um enfoque sobre os sobreviventes e os seus testemunhos. Símbolo da identidade judia e símbolo de outras atrocidades mundiais que utilizam o Holocausto para reivindicar as suas próprias reparações.</p> <p><b>2. Produção de experiência (atencional, semiótica, cultural e política):</b> contemplativa, de conhecimento, de descoberta, reflexiva, transformadora.</p> <p><b>3. Finalidade:</b> Informativa, Pedagógica, Reparadora/Curativa.</p>

## II ESTUDO DE CASO

### Robben Island, Cape Town, África Do Sul

#### 2.1. APRESENTAÇÃO

*Robben Island* é uma pequena ilha a sete quilómetros da costa de *Cape Town*, em *Table Bay*. O nome deriva da palavra holandesa *Robben* e significa foca. O nome foi dado pelo enorme número de focas que viviam na costa da ilha. Património Mundial da Unesco (1999), é conhecida internacionalmente por integrar uma das prisões mais famosas do mundo, onde o ativista Nelson Mandela esteve deslocado durante 18 dos seus 27 anos de prisão, antes de se tornar o primeiro presidente democrático do país.

#### 2.2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA<sup>51</sup>

Do termo Afrikaans “apartness”, o apartheid foi a ideologia suportada pelo *Nationalist Party* (NP) e introduzida na África do Sul em 1948, pelo desenvolvimento separado de grupos raciais no país. Integrava leis que forçavam grupos diferentes a viver e desenvolverem-se separadamente. Tentou proibir casamentos e amizades inter-raciais e a integração social. Nos princípios básicos, o apartheid não diferiu muito da política de segregação dos governos anteriores do *Afrikaner Nationalist Party*, mas a diferença principal é que neste caso a segregação fazia parte da lei (*Population Registration Act*, 1950 ou no *Group Areas Act*, 1950, com o *Prohibition of Mixed Marriages Act*, 1949 e *Immorality Amendment Act*, 1950, *Separate Representation of Voters Act*, 1951).

A Resistência ao Apartheid adveio de vários círculos, nacionais e internacionais, sendo que alguns países deram apoio aos movimentos de libertação, tal como é o caso dos movimentos: *African National Congress* (ANC); *Pan-Africanist Congress* (PAC), *Inkatha Freedom Party* (IFP), *Black Consciousness Movement* (BCM); *United Democratic Front* (UDF), entre outros. O ANC formou-se em *Bloemfontein* em 1912, e começou como um movimento da elite negra educada. A sua história de resistência passa por três fases distintas: Diálogo e Petição; Oposição Direta; Luta Armada Exilada.

---

<sup>51</sup> A History of Apartheid in South Africa. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/article/history-apartheid-south-africa>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

Em 1949, quando o apartheid foi introduzido, o ANC entrou num caminho mais militar, pois o seu Programa de Ação integrava greves, protestos e outras formas de resistência não-violentas. Foi neste período que Nelson Mandela, Oliver Tambo e Walter Sisulu tiveram um papel imprescindível. Durante 10 anos, a organização percorreu este caminho. Contudo, em 1959 alguns membros saíram e formaram o PAC, que defendia um caminho mais violento e agressivo. Em 1961, o governo sul-africano do apartheid abriu uma prisão de segurança máxima para prisioneiros políticos e criminosos, incluindo Nelson Mandela e outros ativistas anti-apartheid. A prisão ficou conhecida pelas suas condições difíceis, onde os prisioneiros eram sujeitos a tarefas duras, como partir rocha.

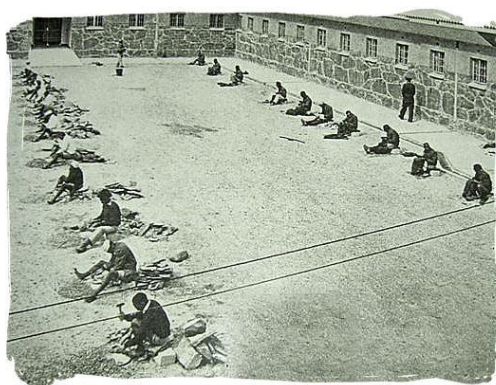


Figura 21: Espaço Exterior da Prisão de Robben Island. Fonte: The Guardian (2017)

Apesar disso, os prisioneiros aproveitaram o tempo para se educar, iniciando, inclusivamente, um grupo a que deram o nome de “Universidade de Robben Island”. Em 1991, todos os presos políticos foram libertados e cinco anos depois os restantes prisioneiros.

### 2.3. Contexto Museológico E Cultural Sul Africano

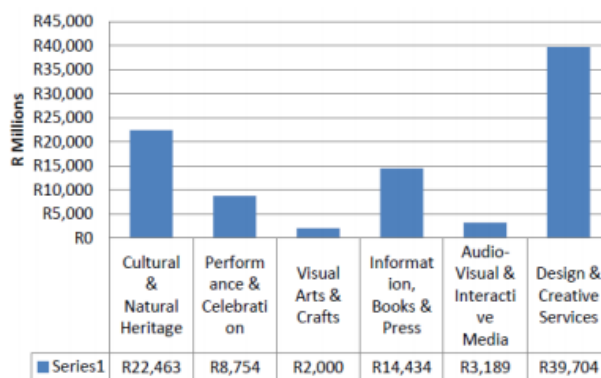


Grafico 1: Impacto das ICC no PIB da África do Sul em 2013/2014. Fonte: DAC Mapping Study (2014, p. 65).

O gráfico 1<sup>52</sup> reflete os domínios das indústrias culturais e criativas na África do Sul, e com base nas indicações da UNESCO (2009), bem como a sua importância nos anos de 2013/2014. É notória a predominância dos serviços criativos e de design, diretamente seguido pelo domínio relativo ao património cultural e natural, que inclui museus, espaços arqueológicos e históricos, paisagens, fauna e flora. Há diferenças significativas entre os domínios criativos mais comerciais e os domínios culturais menos comerciais, o que pode ter implicações importantes para as políticas das indústrias culturais e criativas (ICC), incluindo questões de financiamento, regulação e transformação.

Focando apenas no domínio A, é de facto notória a escala e a importância do setor do património natural em África do Sul, que conta com 640 empresas, e comparativamente a menos de 400 museus. Milena Ivanovic e Melville Saayman (2013) consideram que apesar de o turismo cultural ser extremamente importante por todo o mundo, ainda é invisível na paisagem turística sul africana<sup>53</sup>.

Essencialmente, esta invisibilidade deve-se à preponderância do património natural como uma das razões de visita ao país, bem como ao desconhecimento por parte do governo, mais precisamente sobre o tamanho do mercado de turismo cultural e as características comportamentais dos turistas culturais. “Por esta razão, as principais partes interessadas do turismo no país são incapazes de tomar decisões estratégicas e de desenvolvimento informadas que afetam diretamente o desempenho dos produtos turísticos do património cultural sul-africano” (Ivanovic & Saayman, 2013).

De acordo com o *SA Global Competitiveness Study* (SAT, DEAT & DTI, 2004), os americanos (85%) e os europeus (77%) são os mais interessados nas atividades culturais sul africanas. Porém, apenas 5% dos europeus, e dos 39% que participam em atividades culturais, consideram que a atividade cultural foi a sua melhor experiência no país (SAT, 2012). O problema não está na falta de interesse dos turistas pelo património cultural sul-africano, mas sim no baixo valor experiencial da cultura e de património do país.

Steyn e Spencer (2011), na análise das políticas de macro turismo na África do Sul, forneceram uma visão sobre alguns dos principais problemas relacionados com o turismo: as políticas promocionais do turismo não funcionam bem, assim como as habilidades de

---

<sup>52</sup> Snowball, J. (2015). Towards the Development of a Framework for Cultural Statistics for South Africa. South African Cultural Observatory.

marketing das autoridades regionais de turismo, que são questionáveis; o problema de interferência política direta do governo sul-africano na criação da imagem cultural da África do Sul, que não é exatamente o que os principais mercados de origem europeia esperam ou desejam.

A fim de abordar o problema das ofertas inadequadas de recursos turísticos do património cultural e o seu valor experiencial inaceitavelmente baixo, Steyn e Spencer (2011) consideram que os seguintes assuntos devem ser abordados com extrema urgência:

- “A inclusão da cultura como objetivo da visita no questionário *SAT International Exit* facilitará decisões informadas sobre o desenvolvimento do turismo cultural na África do Sul, fornecendo justificativa para futuros investimentos no setor de património cultural;

- A introdução de inquéritos obrigatórios aos visitantes em vários locais do património cultural, a fim de determinar quais os produtos turísticos do património cultural que têm um desempenho inferior e porquê;

- Melhor comunicação com a indústria sobre o tamanho e o potencial do genuíno mercado de turismo cultural;

- Gestão mais eficaz das atrações do património cultural para o turismo. Especificamente, melhor comunicação e educação dos gestores de património cultural em relação a métodos para equilibrar efetivamente o uso do turismo com seu mandato de conservação;

- Concentrar-se na herança cultural política resultante da história única da luta sul-africana e empacotar e comercializar atrações complementares em produtos culturais sul-africanos atrativos e únicos, como conectar municípios a uma rota cultural”.

#### **2.4. Museu Robben Island**

Em 1997, um ano após os últimos prisioneiros saírem da ilha, o museu foi oficialmente aberto. Nelson Mandela, o mais famoso prisioneiro de Robben Island aquando das suas visitas, colocava uma pedra no local, demonstrando como era fácil construir um memorial dos seus anos de luta, atitude esta seguida pelos antigos prisioneiros (Seymour, 2012).



Figura 22: Espaço Exterior da Prisão de Robben Island. Fonte: Post-Gazette (2015)

Atualmente, o museu apresenta-se como uma instituição dinâmica, que age como um ponto primordial do património sul-africano, constituindo um dos maiores destinos turísticos do país. De acordo com *Cape Town Tourism*, este museu vendeu 46.793 bilhetes em dezembro de 2015, mais de 15% do valor vendido durante o Campeonato Mundial de Futebol em 2010.

Tem programas educativos para escolas, jovens e adultos, infraestruturas para o desenvolvimento do turismo, desenvolve projetos de investigação relacionados com a ilha e tem uma função de arquivo.

Em 1999, a ilha foi declarada como Património Mundial da UNESCO, reconhecendo as diferentes camadas de significado (Nações Unidas, 2012), numa história extensa e complexa, utilizada sob vários propósitos, nomeadamente como um porto de apoio de marinheiros e de defesa, refúgio, armazém, estação de correio, estação de quarentena, hospital, estação de condenados, defesa costeira da Segunda Guerra Mundial, prisão, local de exclusão política, social e racial, e museu, monumento nacional e património mundial. Contudo, o critério da UNESCO também ilustra a tendência para a associação da ilha exclusivamente com o apartheid, uma das narrativas mais poderosas deste espaço, enfatizada pelos contadores de histórias oficiais, com o risco de excluir ou ignorar as restantes memórias.

## 2.5.Memória Coletiva

Apesar da ilha de *Robben Island* existir durante séculos, e com diferentes ocupantes e memórias, o seu legado mais famoso é o seu papel no regime do Apartheid. Segundo Richard Marback (2004), este posicionamento foi deliberadamente reforçado pelo novo governo

democrático emergente e o seu significado imposto para bem da identidade e memória nacional. As restantes memórias da ilha foram deliberadamente esquecidas, tendo inclusivamente o próprio Nelson Mandela questionado em discurso como outra narrativas e memórias podem ter igual importância (Seymour, 2012).

Este facto deve-se à sua preponderância na luta contra o regime e o triunfo do novo ambiente democrático, surgindo como um símbolo de repressão, resistência e esperança para o futuro e um espaço retórico onde tais esperanças e narrativas estão situadas (Seymour, 2012). O que representa e comunica, foi deliberadamente transformado durante a transição do apartheid para uma era de pós-apartheid, com a narrativa pública a mudar de tragédia para triunfo, de algo temido e isolado para um espaço público acessível (Marback, 2004).

Traduz o mesmo processo dos próprios prisioneiros, que transformaram a repressão em resistência e, conseqüentemente, em triunfo. “Muitos prisioneiros políticos que passaram vários anos na prisão consideraram a experiência enriquecedora e fonte de orgulho” (Buntman, 2003), sobretudo pela forma como lidaram com a vida na prisão através de um código de conduta pelo qual viveram, o que lhes permitiu “encontrar e fazer coisas positivas por algum prisioneiro” (Buntman, 2003), nomeadamente através da educação. Os prisioneiros juntavam-se numa gruta, designada por “A Universidade”, mais precisamente para partilharem ideias e adquirirem conhecimento, como forma de resistência e método para a construção da identidade. A criação de significado pelos prisioneiros não só se tornaria num poderoso símbolo para eles, mas também para a memória pública e nacional.

E as restantes histórias dos residentes da ilha como se expressam no património coletivo? Leprosos, prisioneiros, carcereiros, líderes de resistência, não só da África do Sul, mas de outros lugares? Mais uma vez, estes foram ignorados, pois não eram tão inspiradores de esperança quanto a luta e o triunfo sobre o apartheid (Seymour, 2012).

O turismo emergiu como outro fator que desempenha um papel na formação de significado e memória. Como resultado do aumento do turismo na ilha, a prisão e a história do apartheid é a “peça central de toda a resistência ao sistema do apartheid, em parte devido à sua poderosa associação com a figura individual de Mandela” (Seymour, 2012). Domina a narrativa e por interesses comerciais procuram ampliá-la e apresentá-la de forma emotiva para atrair o turismo na região (Shearing & Kempa, ano). As histórias dos ex-presidiários são também as mais acessíveis e apresentáveis, especialmente quando comparadas com as restantes histórias da ilha, constituindo, portanto, a história oficial e a memória da Ilha *Robben*. São as



histórias do triunfo do espírito humano sobre a luta, a opressão e a transformação política que emocionam os visitantes, enquanto a outra maioria silenciosa das histórias é marginalizada e deixada de lado (Myra Shackley, ano), "banalizando a experiência" e "minimizando a importância do local para o seu principal grupo controlador".

Assim, e num balanço do que foi dito anteriormente, os significados públicos foram criados, sendo que os interesses comerciais e políticos transformaram a ilha num destino turístico, onde a história nacional é atraente para os visitantes, que esperam ouvi-la e vê-la, tornando-se a narrativa dominante (Seymour, 2012). Assim, o período do apartheid e o período pós-apartheid surgem juntos na apresentação ao turista, celebrando uma África do Sul democrática como uma nação que triunfou da mesma maneira que os prisioneiros de *Robben Island* fizeram. Como resultado, a ilha de *Robben Island* tornou-se simbólica e significativa para as pessoas que não vivenciaram a sua história diretamente, tornando-se maior do que ela mesma.

Mas os outros legados culturais e físicos da ilha correm o risco de se perder pelas influências externas que impõem os seus próprios significados. Esta reparação deve ser feita através de uma apresentação mais democrática da ilha, envolvendo o desenho da multiplicidade de memórias, para reafirmar a totalidade da história no discurso que é transmitido aos visitantes.

## 2.6. Estrutura E Organização Do Museu<sup>54</sup>

### ***Core Business (Relatório Anual, 2016-2017)***

Conservar o Património tangível e não tangível de múltiplas camadas da ilha; oferecer uma interpretação equilibrada, holística e inclusiva da ilha aos visitantes e demonstrar as possíveis experiências; apresentar uma experiência de turismo inspiradora, ética e de responsabilidade ambiental.

### **Visão (Relatório Anual, 2016-2017)**

Desenvolver e Promover Robben Island como um inspirador local de património mundial que simboliza o triunfo do espírito humano sobre a adversidade e injustiça.

---

<sup>54</sup> Robben Island Museum. Disponível em: [http://pmg-assets.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/Robben\\_Island\\_Museum\\_AR\\_16-17\\_Final\\_31\\_August.pdf](http://pmg-assets.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/Robben_Island_Museum_AR_16-17_Final_31_August.pdf). Acesso em 1 de Agosto de 2019.

## Valores - Heart (Relatório Anual, 2016-2017)

Honestidade, Excelência, Responsabilidade, Respeito e Transparência.

### Estrutura (Figura 24)

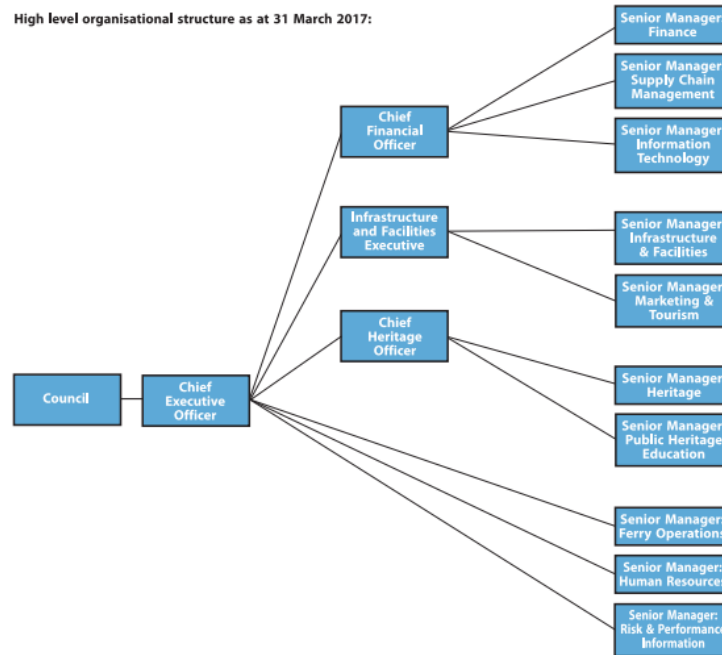


Figura 23: Estrutura do Museu de Robben Island.

### 2.7. Visita/Exposição

Atualmente, Robben Island é uma memória do sistema do apartheid e um símbolo do triunfo do espírito humano contra a adversidade, sofrimento e injustiça. É um museu com *tours* diárias, que normalmente demoram cerca de 3 horas e meia, incluindo uma hora no ferry, que parte da *Nelson Mandela Gateway*, na *V&A Waterfront* com uma exposição multimídia, loja e restaurante. Seguidamente, os visitantes entram no ferry e disfrutam de uma vista sobre a cidade de *Cape Town*. Ao chegar, os visitantes são conduzidos para a prisão, deslocando-se num autocarro e em grupos de 54 pessoas.



Figura 24: Barco de Transporte para a ilha de *Robben Island*. Fonte: Inês Morais. 09.2014

A rota é definida primeiro de autocarro e depois a pé, percorrendo várias áreas e edifícios prisionais. A viagem de autocarro demora cerca de 45 minutos, num percurso ao largo da ilha, acompanhada por um áudio que fornece informação em cada local, nomeadamente a Casa de Robert Sobukwe, *Limestone*, Igreja de *Garrison*, cemitério, loja, entre outros.

No interior da prisão, a *tour* é conduzida por antigos prisioneiros, que descrevem a sua experiência e a sua luta pessoal pela liberdade e igualdade. Apresentam salas com diferentes funções e pátios, reforçados por fotografias e/ou painéis pontuais de informação.



Figura 25: Guia e Antigo Prisioneiro. Fonte: Inês Morais.09.2014

A visita continua para o interior da prisão, onde é possível visitar as celas dos antigos prisioneiros, ler as suas histórias e visualizar as suas caras. Culmina com a visita à cela do antigo Presidente Nelson Mandela, o prisioneiro mais famoso deste espaço.

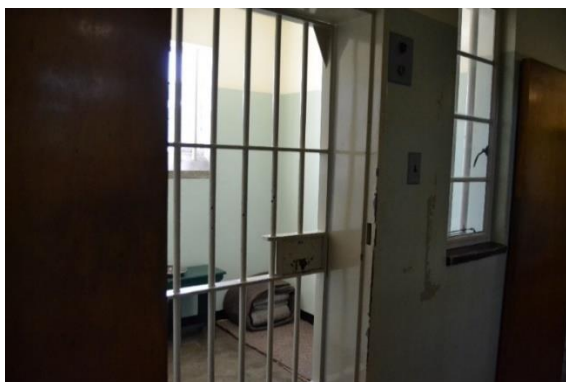


Figura 26: Cela de Nelson Mandela. Fonte: Inês Morais.09.2014

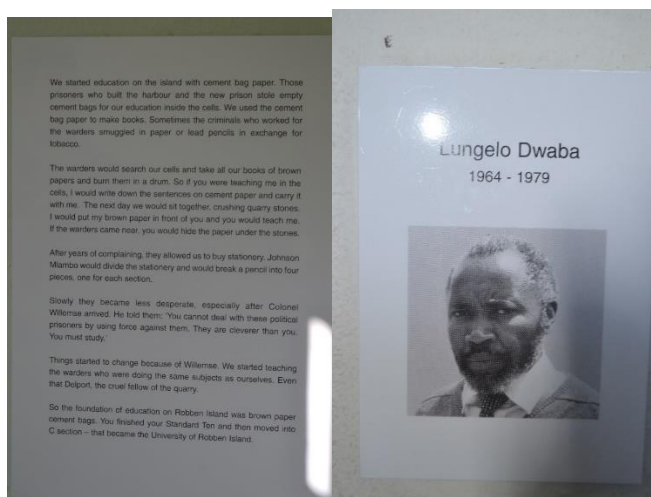


Figura 27: Informação no interior de uma cela. Fonte: Inês Morais.09.2014

A observação direta da visita, e em Setembro de 2014, concluiu, de facto, o interesse visível pelo museu, com base no número de visitantes a aguardar no terminal, ocupando praticamente todo o espaço. Na época alta, operam sete *tours* por dia. A informação inicial aquando da espera, um vídeo e cartazes alusivos, contribui para envolver o visitante desde o primeiro ponto de encontro, na sua maioria visitantes estrangeiros, demonstrando a importância internacional do equipamento.

A viagem é agradável pela paisagem e pelos barcos de transporte de passageiros. Estes são ainda do período do apartheid, utilizados pelas próprias famílias dos prisioneiros nas suas visitas regulares, sendo por isso fácil a identificação com a memória e o imaginar da mesma.

Mas é necessário reconhecer que os barcos não têm as melhores condições, o que muitas vezes torna a viagem desagradável para muitos passageiros.

A visita à ilha permite um total conhecimento do seu exterior e interior. O áudio-guia e um ex-prisioneiro como guia são peças-chave, sendo essenciais para a compreensão e interpretação da memória, sobretudo em certas zonas territoriais, pois estas podem ter pouca ou nenhuma informação. Contudo, alguns aspetos da narrativa não estão ligados, sendo desconexos ou não referenciados de todo, tal como ocorre, por exemplo, durante a viagem de autocarro. De facto, a primeira paragem pretende demonstrar a natureza da ilha nas suas diferentes vertentes, apesar de não existir informação escrita, existindo apenas um pequeno mapa com uma descrição, influenciando negativamente a possibilidade de mostrar outra narrativa para além da narrativa dominante. O final da visita é abrupto, sem uma conclusão própria ou uma finalização adequada.

De qualquer forma, o envolvimento emocional é extremamente importante, tendo um impacto fulcral para uma visita difícil de esquecer. O espaço em si, a possibilidade de entrar nas celas dos prisioneiros, pátios de recreio, ler e ouvir as suas histórias verídicas, permitem uma ligação mais forte, bem como um imaginário por parte dos visitantes. O grupo envolveu-se verdadeiramente na experiência, visível no silêncio durante toda a visita, no ouvir atentamente o guia, nos corredores da prisão e nas questões que colocaram na sala final antes da despedida.

A análise aqui exposta pode não ter mais sentido, atendendo às mudanças estruturais no museu após 2014, com a introdução de um *visitor management plan* com alterações significativas, nomeadamente o tipo de barco utilizado, mais rápido e confortável, e na introdução de uma maior diversidade de narrativas, mostrando uma diversidade de histórias que não se centram apenas na prisão durante o regime do apartheid.

## **Análise Da Experiência Do Visitante<sup>55</sup> E Consequente Plano de Gestão do Visitante (2013-2018)<sup>56</sup>**

O museu de *Robben Island* abriu ao público em 1997 e hoje é um dos destinos turísticos mais importantes da África do Sul, sendo visitado por turistas locais e estrangeiros. O número anual de visitantes tem crescido ao longo dos anos, registrando uma média de 200.000 visitantes por ano, motivo pelo qual é possível constatar que o museu gera benefícios económicos substanciais.

Em dezembro de 2016, o museu registou 49 738 visitantes (mais 4% do que o ano anterior), muitos deles visitantes internacionais, e um aumento significativo de visitantes nacionais, tal como é preconizado por Mava Dada, CEO do *Robben Island Museum*.

O aumento do número de visitas pode dever-se a um plano de valorização da experiência dos visitantes. Em 2014, segundo o Turismo da África do Sul, o chefe executivo Sibongiseni Mkhize requisitou propostas para a reestruturação e reorganização do museu, a fim de melhorar a qualidade do serviço prestado ao visitante. Além disso, selecionou um novo *Service Excellence Legacy Committee* para capacitar e orientar a administração na incorporação de princípios, processos e sistemas de excelência de serviços na sua gestão diária do produto. Este plano (2013-2018) levou a cabo uma avaliação inicial, enumerando os seguintes pontos fracos do museu:

- a. Narrativa limitada na *tour*, falta de opções e oportunidades;
- b. Mensagem principal não é claramente articulada ou reforçada;
- c. Congestão e Confusão Periódica no foyer da receção, afetando o fluxo de visitantes e problemas de segurança;
- d. Falta de informação sobre os horários do ferry ou encerramento devido a alterações climáticas;
- e. Presença simultânea de vários grupos, que chegam e partem;
- f. Falta de informação nos ferries e em *Murray Bay*, resultando em visitantes desinformados e desorientados;

---

<sup>55</sup> *Integrated Conservation Management Plan 2013-2018*. Disponível em: <http://www.robben-island.org.za/files/publications/Integrated%20conservation%20management%20plan%202/3%20Visitor%20Management%20Plan%20DRAFT%2016jan13.pdf>. Acesso em 1 de Março de 2019.

<sup>56</sup> *Visitor Management Plan*. Disponível em: <http://www.robben-island.org.za/files/publications/Integrated%20conservation%20management%20plan%202/3%20Visitor%20Management%20Plan%20DRAFT%2016jan13.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

- g. *Tours* longas que ultrapassam os horários, sendo que os visitantes são rapidamente encaminhados para os barcos;
- h. Falta de ligação entre a narrativa da prisão e a *tour* de *Robben Island*;
- i. Falta de interpretação clara dos objetivos dos locais, paisagens e histórias;
- j. Experiência não tem um final apropriado.

Com base nestas conclusões, as seguintes estratégias foram colocadas em ação, com o intuito de melhorar a experiência do visitante:

1. Interpretação e apresentação da narrativa completa, oferecendo informações mais abrangentes ao visitante, especialmente sobre a história da ilha, no porto e nos ferries, para preparar os visitantes para a sua chegada - Centro de Interpretação no Porto de *Murray Bay*;
2. Fortalecer programas educacionais que permitam que mais alunos do secundário visitem a ilha e o desenvolvimento de materiais interpretativos dedicados a estudantes e diferentes idades;
3. Programas de Estágio e investigação com o objetivo de fortalecer a compreensão e a apreciação do espaço;
4. Maior diversidade em opções de *tours*, que incluam rotas interpretativas, focando-se no *Bluestone Quarry Seawall* e na plataforma *Limestone Quarry*; incluindo a opção de grupos mais pequenos com um guião melhorado e o desenvolvimento de trilhos guiados pelos próprios visitantes;
5. Desenho e implementação de um sistema que coloque menos constrangimento no visitante, por exemplo na duração da visita, podendo ser possível não ter uma hora rígida de saída, possibilitando o desfrutar do espaço sem a pressão do tempo;
6. Equipa mais motivada e treinada, formação de gestão de património para o *staff* que vive na ilha;
7. Infraestruturas turísticas necessárias, incluindo zonas para conferências e eventos especiais;
8. Encontrar formas alternativas de entretenimento para atrair visitantes na época baixa;
9. Desenhar um inquérito de análise de satisfação e de perfil de visitantes, ferramenta para a área de marketing e planeamento.

Todas estas estratégias inserem-se num plano estruturado e conciso das várias necessidades e reformulações a fazer na ilha, com objetivos estratégicos concretos e tarefas integradas em ações concretas e práticas, nomeadamente:

1. Informação do visitante, serviço e melhoria de *ICT systems*;
2. Melhoria do fluxo de visitantes e congestionamento;
3. Avaliação do Impacto do Volume de Turistas na Ilha;
4. Marketing e Relações Públicas:
  - Promover e comunicar a marca para os mercados internacionais e locais, particularmente através de *cost effective marketing* e ferramentas de promoção;
  - Investigar e implementar para promover o perfil nacional do museu através de ligações estratégicas com outras instituições e departamentos governamentais;
  - Alinhar a estratégia de marketing e comunicação com a experiência do visitante;
  - Promover o desenvolvimento do produto de turismo com parceiros e potenciais parceiros.
5. Gestão dos visitantes e *staff*;
6. Sustentabilidade do número de visitantes durante a época baixa;
7. Diversidade de opções de *tours* e de narrativa em *Robben Island*;
8. Serviço ao Cliente e Inquéritos.

Quadro 7: Estratégias, objetivos e tarefas a desenvolver a nível de marketing e de Relações Públicas

Fonte: Visitor Management Plan (2013-2018)



VMP Action Category, Strategic Objective and Tasks		Priority	Timeframe
<b>Action Category: Marketing and public relations</b>			
<b>Strategic Objectives 5 and 7</b>			
3.28	Promote and market the RIM brand to local and international target markets through cost effective marketing and promotional tools	High	2013-2018
3.29	Investigate and implement ways in which to enhance RIM's national profile through strategic links with other institutions and government departments	High	2013-2018
3.30	Create awareness of RIM's significance in line with the ICMP, through profiling RIM's core programmes and calendar year events, as well as others	High	2013-2018
3.31	Align Marketing and Communications strategy with the Improved Visitor Experience	High	2013-2018
3.32	Enhance tourism product development together with other stakeholders and potential partners	High	2013-2018
<b>Action Category: Visitor management and additional staffing</b>			
<b>Strategic Objective 5</b>			
3.33	Visitors should be met by hospitality staff at NMG and by tour guides at Murray's Bay harbour	High	2013-2018
3.34	Ferry crew must be trained in hospitality services and customer care. They can take responsibility for information sharing, ensuring comfort, particularly for those physically challenged, communicating with the tour guides on the Island and on the return journey issue visitor survey cards, well as ensuring a clean and function ferry between journeys	High	2013-2018
<b>Action Category: Sustainability of visitor numbers during the low season</b>			
<b>Strategic Objective 5</b>			
3.35	Implement a local and international programme to ensure visitation in winter periods	Medium	2013-2018
3.36	Find other ways to attract visitors during low season	Medium	2013-2018

Quadro 8: Estratégias, objetivos e tarefas a desenvolver a nível da diversidade de opções das tours e da narrativa de Robben Island. Fonte: Visitor Management Plan (2013-2018)

VMP Action Category, Strategic Objective and Tasks		Priority	Timeframe
<b>Action Category: Diversify tour options and Robben Island narrative</b>			
<b>Strategic Objectives 3, 4, 5, 6 and 7</b>			
3.37	Conduct interpretation research and training with tour guides to diversify the presentation of the heritage of Robben Island		2013-2018
3.38	Implement MSP, Bluestone and Limestone Quarry Interpretation tours and provide walking options. Jetty 1 and NMG exhibitions can be linked to the various tours, or be available as separate options	High	2013-2014
3.39	Plan for self-guided visits should be available on trails, with adequate information in a brochure and provision for resting spots and toilet facilities, for instance	High	2013-2014
3.40	Timetable of guided visits should be clear and accessible and meeting points for departure of guided visits should be well defined	Urgent	2013
3.41	Shuttle services to run according to schedule along the main road of Robben Island, Interpretative Routes and parked at designated stops such as Dining Hall of MSP, Murray's Bay Harbour and Sobukwe Complex, for transporting self-guided visitors	Medium	2015-2018
3.42	Focus on offering events and conferences, as well as other specialised tours	High	2013-2018
<b>Action Category: Customer service and surveys</b>			
<b>Strategic Objective 5</b>			
3.43	Enhance the overall visitor experience through effective and well-coordinated customer service	High	2013-2018
3.44	Conduct surveys on visitor experience, profiling information and feed into planning and marketing	High	2013-2018

O museu organiza diferentes eventos, nomeadamente o *Open Day* no *Heritage Day* desde 2015, para facilitar a visita aos sul-africanos e aprenderem mais sobre o património da ilha, experienciando a sua beleza natural. De salientar que se tem verificado um aumento

crescente de visitantes nacionais, tendo-se registado 1528 visitantes nacionais em 2018, 9% mais do que no ano anterior. O museu acredita que como parte dos esforços da educação do património público, encorajando a participação da comunidade em *Robben Island*, é possível partilhar e preservar a riqueza do património cultural com todos os sul-africanos.

Numa publicação da própria instituição (*Robben Island Museum Integrated Conservation Management Plan – 2013-2018*) considera-se que:

“É reconhecido pelo seu grande simbolismo político como um lugar de luta altruísta e como um lugar que remete para o triunfo do espírito humano sobre grandes adversidades. A ilha é um espaço de memória com uma história rica em camadas que remontam a 10.000 anos”<sup>57</sup>.

## 2.8.Ferramentas De Comunicação

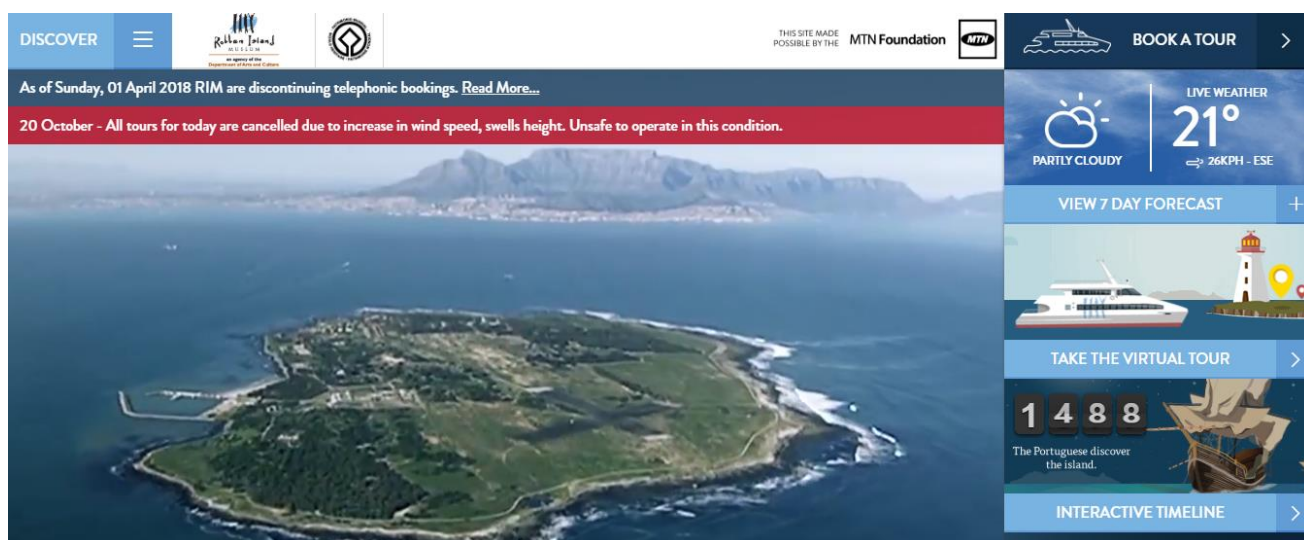


Figura 28: Website Institucional. Fonte: <http://www.robben-island.org.za/>

<sup>57</sup> Tradução livre da autora: “It is acknowledged for its great political symbolism as a place of selfless struggle and as a place signifying the triumph of the human spirit over great adversity. The Island is a space of memory with a rich and layered history going back 10 000 years.”

## FICHA DE ANÁLISE DO WEBSITE<sup>58</sup>

Quadro 9: Ficha de Análise do Website do Museu de Robben Island

ENDEREÇO: <a href="http://www.robben-island.org.za/">http://www.robben-island.org.za/</a>
DATA DE CONSULTA: 01-01-2019
FUNCIONALIDADES:
- User Experience: Informação; Aprendizagem; Procura de Informação
- Facilidade de Navegação (Alta/Média/Baixa): Alta
- Intuitivo (Sim/Não): Sim
- Linguagem Compreensível (Sim/Não): Sim
- Uso de imagens e conteúdo audiovisual (Adequado/Insuficiente): Adequado
- Necessidade de registo de utilizador (Sim/Não): Não
- Possibilidade de eleição de idioma (Sim/Não): Não
HOME PAGE: Interactive Menu. Efeitos. Visualização de Robben Island (Guided Tour). Testemunhos. Interactive Timeline.
ELEMENTOS DE LIGAÇÃO QUE POSSUI: Facebook; Twitter
ARQUITETURA DE INFORMAÇÃO:
- Conteúdo/ Estrutura: Tópico Principal (Discover) Tópicos secundários (Tours; Learn; Interactive Timeline; Virtual Tour; Prisoner Stories; Organisation; News Média; Contact).
- E-Commerce: Booking Process (Book Tour).
- Público ao qual se destina: Público em Geral; Público que pretende visitar o museu físico; Investigadores; Educadores; Estudantes.
- Menu: Scrolling Menu
- Procura: Não
- Design/Utilização de Cores: Azul; Branco
OBSERVAÇÕES: Apresentação e Introdução à ilha e ao Museu. Incentiva o conhecimento sobre o espaço e temática. Impulsiona a visita ao local.

---

<sup>58</sup> Martijn van Welie\*/\*\* (martijn.van.welie@satama.com) Bob Klaasse\* \* ) (2004) Vrije Universiteit Amsterdam Faculty of Sciences Department of Computer Science <http://www.welie.com/papers/IR-IMSE-001-museum-sites.pdf>

## Robben Island Museum App

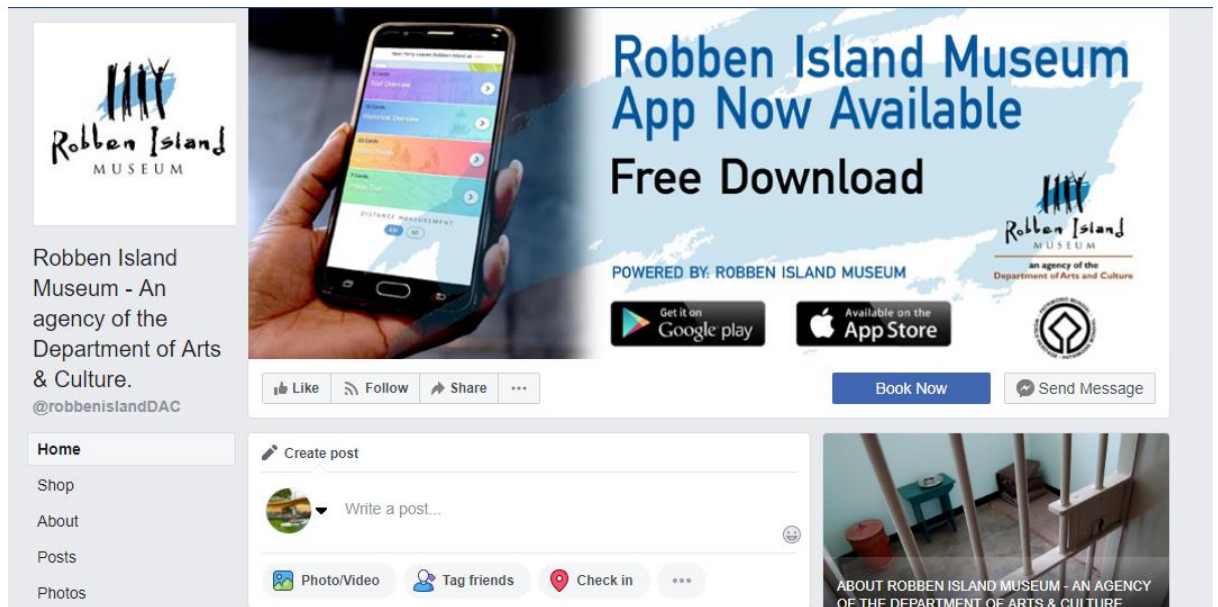


Figura 29: Aplicação. Fonte: GooglePlay

## Instagram

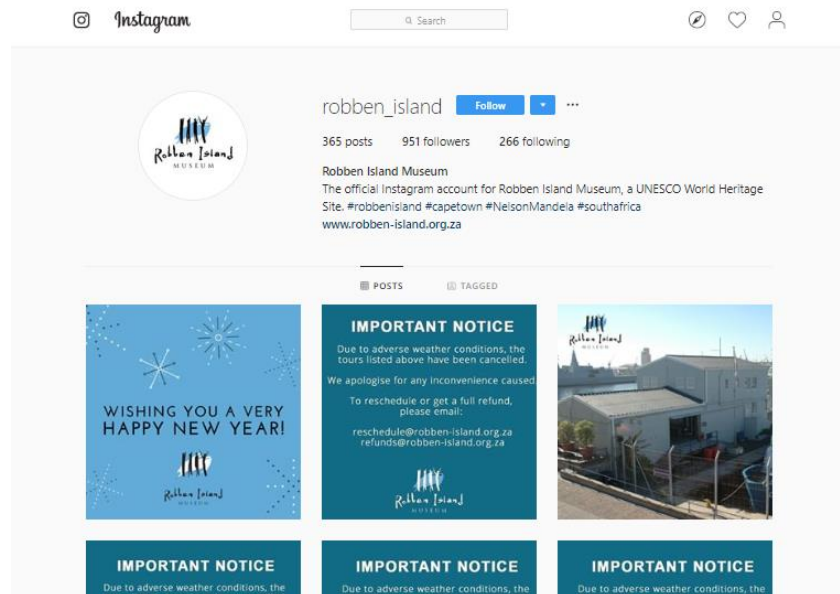


Figura 30: Aplicação do Museu.

## Facebook

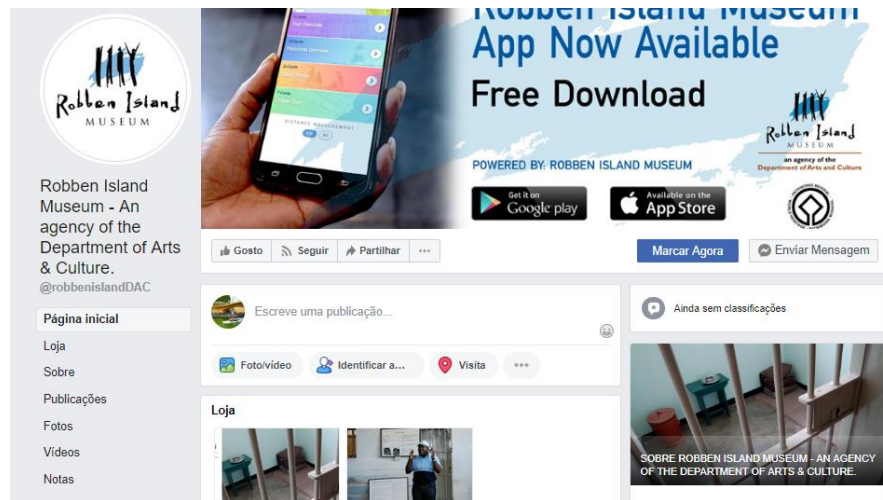


Figura 31: Página da Rede Social do Museu.

## Logótipo



Figura 32: Logótipo.

## 2.9.Grelha De Análise

Quadro 10: Grelha de Análise do Museu de Robben Island.

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
	<b><u>Nome do Museu/Entidade:</u></b> <i>Robben Island</i>

<p><b>I.</b> <b>IDENTIFICAÇÃO</b></p>	<p><b><u>Local:</u></b> <i>Cape Town, África do Sul</i></p> <p><b><u>Temática:</u></b> Apartheid</p>
<p><b>II.</b> <b>ENQUADRAMENTO GERAL</b></p>	<p><i>Robben Island</i>, Património Mundial da Unesco, e um dos locais mais simbólicos do país e uma das razões de visita dos turistas, é conhecida internacionalmente por integrar uma das prisões mais famosas do mundo, onde o ativista Nelson Mandela esteve deslocado durante 18 anos dos seus 27 anos de prisão antes de se tornar o primeiro presidente democrático do país.</p>
<p><b>III. PROJETO MUSEOLÓGICO</b></p>	<p><b><u>1. Tipo de Coleção/Exposição:</u></b> Exposição Permanente.</p> <p><b><u>2. Arquitetura e Espaço(s):</u></b> <i>Nelson Mandela Gateway na V&amp;A Waterfront – Loja e Restaurante; Ilha e Prisão de Robben Island.</i></p> <p>Visita de três horas e meia, entre barco, autocarro, que passa por vários pontos da ilha (Casa de Robert Sobukwe; <i>Limestone</i>; Igreja de <i>Garrison</i>; Cemitério) e passeio pedestre no interior da prisão.</p> <p><b><u>3. Coleção/Exposição (Bina, 2010):</u></b></p> <p><b>a. Ambientação:</b> Não existem muitas peças expostas, pois a peça primordial é o espaço da prisão em si. Por isso, a ambientação propicia, naturalmente, um circuito condutor ao visitante. A sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo efetua-se apenas através do áudio-guia no exterior e o guia no interior do espaço, sem acesso a informação escrita.</p> <p><b>b. Cenografia:</b> Espaço simples, com apenas algumas peças, nomeadamente textos explicativos ou fotografias espalhadas pelo recinto. Adapta-se à área geográfica da ilha e ao espaço da prisão, o que atrai o visitante a observar o espaço mais atentamente e a envolver-se emocionalmente.</p>

**c. Sonorização:** Não existe música, mas o barulho do mar e o silêncio do espaço complementa a mostra, propiciando um ambiente agradável e acolhedor, sem ser chocante ou intimidante para o visitante.

**d. Percorso Expositivo:** As informações existem apenas em inglês. Neste caso, a curadoria optou por seguir a indicação de Scheiner (2003) e optou pela utilização de poucos textos, pois “vivenciar é infinitamente mais importante do que informar.”

#### **4. Guião Expositivo:**

a. Introdução do Equipamento através de uma exposição multimédia no Nelson Mandela *Gateway* na *V&A Waterfront* enquanto os visitantes aguardam a sua entrada no barco.

b. Viagem de 45 minutos de autocarro e a pé por vários pontos da ilha, para apresentar outras narrativas, nomeadamente o tipo de flora e fauna existente neste espaço.

c. Visita à prisão conduzida por ex-prisioneiros, testemunhos vivos, relatam além de fatos históricos importantes que permitem contextualizar esta memória e relatam também a sua própria experiência.

**Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm; 2008):** Domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica e com o domínio afetivo (*Heart*), com o conhecimento relacional e a ligação emocional e o domínio psico-motor (*Hands*) com o envolvimento profundo no espaço onde o visitante está inserido (ex.: entrar nas celas dos ex-prisioneiros).

**Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Comunicação, Curiosidade, Confiança, Desafio, Diversão.

**5. Encenação do Espaço:** Ambiente simples, com apenas alguns apontamentos de texto explicativo ou fotografias, de forma a enfatizar o

espaço da prisão e da própria ilha. Pretende-se que seja o espaço a transmitir a informação ao visitante e incite a uma ligação emocional.

**6. Linguagem:** Cultural e Simbólica.

**7. Tipos de Comunicação:** Comunicação Textual, Visual, Auditiva, Audiovisual, Tátil.

**8. Suportes:**

- a. Painéis de Texto
- b. Vídeo Inicial
- c. Áudio-guia
- d. Imagens – Fotografias
- e. Mapas.

**9. Discurso:** Mensagem Informativa, Pedagógica, Política e Social.

Apresenta a ilha como um todo sob diferentes camadas de significado. Mas há uma tendência natural de associar à história do Apartheid e ao prisioneiro mais famoso, Nelson Mandela, enfatizado pelos contadores de histórias que acompanham os visitantes.

**10. Visitantes:** 49 738 visitantes (2016) (mais 4% do que em 2015).

Participação passiva (Pine & Gilmore, 1999) – experiência educacional; estética e de entretenimento.

**Classificação do Tipo de Visitante - *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Visitante intelectualmente motivado e Visitante emocionalmente motivado.

**11. Comunicação Institucional:** Website; Redes Sociais (Instagram; Facebook); Aplicação Móvel.



**IV. O  
DISPOSITIVO  
MUSEAL**

**Estratégia e  
desenho do aparelho  
museal**

**1. Tipo de Narrativa:** Narrativa Dominante

**a. Grande Narrativa** (Rowe, 2002) – geral e oficial sobre o período da História comunicada pelo museu sobre o período de Apartheid na África do Sul e a prisão de *Robben Island*, bem como as respectivas vivências dos prisioneiros.

**b. Pequenas Narrativas** (Rowe, 2002), narrativas na primeira pessoa sobre este momento da história através de testemunhos verídicos (acompanhamento de um guia durante a visita - ex-prisioneiro) e painéis de texto.

**1. Tipo de Exposição:**

**a. Exposição Imersiva** (Belaen, 2003): pretende criar conhecimento através da experiência e do conhecimento afetivo, pretende imobilizar as sensações e as emoções do visitante ao integrá-las em universos que encorajam a receção das mensagens. Experiência concreta e ativa.

**2. Tipo de Mediação:** Mediação Cultural e Educativa, com o intuito de informar o visitante sobre o período histórico em causa e o evento ocorrido e contribuir para uma melhor compreensão da obra e espaço.

Mediação Discursiva, Sensorial e Imediação com o contacto direto com o espaço e testemunhos originais.

**3. Relação com o visitante:**

**Tipo de Aprendizagem Incentivada:** Aprendizagem Informal, que conduz a novas perceções e ideias. Aprendizagem cognitiva, afetiva e social, apresentando testemunhos e objetos pessoais, que permitem ao visitante uma maior ligação afetiva. Aprendizagem interativa e sensorial e imediação, pois os visitantes estão no espaço da memória, num contacto direto com objetos e testemunhas, entrando, por exemplo, dentro da cela de um prisioneiro.

**Avaliação da Interação do Público com os aparelhos de comunicação:** Interesse do princípio ao fim do percurso, com maior

	<p>dispersão no momento da visita de autocarro, mas concentração visível aquando da entrada na prisão. Ex-prisioneiros são essenciais para captar a atenção dos visitantes, cujo silêncio ao ouvir os seus testemunhos, ao percorrer os corredores e celas da prisão é sinónimo de atenção e envolvimento emocional.</p> <p style="text-align: center;"><b>Modo de Apreciação da Exposição</b> (Lord, 2001): Interação, Contemplação, Compreensão, Descoberta.</p>
<p style="text-align: center;"><b>V. O MUSEU COMO MNEMOTÉCNICA E MEDIUM DE EXPERIÊNCIA</b></p>	<p><b>2. Produção de memória / Mediação entre memórias:</b> Memória Coletiva, Memória Individual, Memória Oficial.</p> <p><b>3. Mediação entre memória e atualidade:</b> Surge como símbolo de resistência e significado para os prisioneiros, sentimento esse que se tornaria num poderoso símbolo para a memória coletiva. Com a observação direta constatou-se a predominância de apenas uma narrativa relativamente ao apartheid e prisão de <i>Robben Island</i>. Atualmente, com a leitura de documentação oficial e o novo <i>visitor management plan</i>, confirma-se trabalho de inclusão de novas narrativas diversificada e mais atuais sobre a ilha.</p> <p style="text-align: center;"><b>2. Produção de experiência (atencional, semiótica, cultural e política):</b> contemplativa, de conhecimento, de descoberta, lúdica, reflexiva, participativa, crítica, transformadora.</p> <p style="text-align: center;"><b>3. Finalidade:</b> Informativa, Pedagógica, Reparadora/Curativa.</p>

### III ESTUDO DE CASO

#### Hiroshima Peace Memorial Museum – Hiroshima, Japão

##### 3.1. Apresentação

O museu localiza-se no parque *Hiroshima Peace Memorial*, no Japão, dedicado a documentar o ataque da bomba nuclear durante a II Guerra Mundial. Formalmente aberto em 1955, a sua arquitetura ficou a cargo de Kenzo Tange, que propositadamente não desenhou um edifício tradicionalmente japonês.

Este museu apresenta e coleciona os “pertences deixados pelas vítimas, fotos e outros materiais que carregam o horror desse evento, apoiado por exposições que descrevem Hiroshima antes e depois do ataque. Agora que recuperou da calamidade, o desejo mais profundo de Hiroshima é que aconteça a eliminação de todas as armas nucleares e a realização de uma comunidade internacional pacífica”<sup>59</sup>. Nesse sentido, o objetivo do museu é apresentar os factos da bomba atómica como forma de promover “a abolição das armas nucleares e a realização de uma paz mundial genuína e duradoura” (Matsui, 2011).

A sua história remonta ao dia depois do ataque, um geólogo notou algo anormal numa pedra e percebeu que este fenómeno não podia ser produzido por uma bomba normal. Recolheu artefactos que mais tarde foram expostos num centro comunitário. Os seus esforços persistentes de preservação foram posteriormente organizados pelos projetos de reconstrução da cidade e o museu foi construído como a principal instalação do *Peace Memorial Park*. Esse geólogo era Shogo Nagaoka, que se tornou no primeiro diretor do museu.

Também no *Hiroshima Peace Memorial Park* localiza-se o *A-Bomb Dome*, a única estrutura que se manteve em pé aquando da explosão da bomba atómica a 6 de agosto de 1945. “Mantém-se no mesmo estado, como após o bombardeamento, como símbolo da maior força destrutiva alguma vez criada pelo Homem e expressa a esperança na paz mundial e na eliminação de armas nucleares” (Unesco). É Património Mundial da Unesco (1996) atendendo ao seu carácter histórico fulcral na história do Japão e na história mundial. Atualmente, é a segunda maior atração do país, após a ilha de Miyajima, localizada também em Hiroshima.

---

<sup>59</sup> Apresentação Institucional. Disponível em: <http://hpmmuseum.jp/?lang=eng>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.



Figura 33: *Hiroshima Peace Memorial Museum*. Fonte: Inês Morais 04.2015

Em 2013 recebeu 1.383.129 visitantes, 200.086 dos quais eram estrangeiros. Em 2015, aquando da celebração do 70<sup>a</sup> aniversário da bomba atómica, 1,5 milhões de pessoas visitaram o local, com um aumento de 44,6% do número de turistas estrangeiros. Desde a sua abertura, o número total de visitantes excedeu um bilião (Câmara Municipal de Hiroshima, 2014).

O número de visitantes entre abril de 2018 e março de 2019 totalizou 1.522.453, com o número de visitantes internacionais a alcançar um recorde de 434.838.

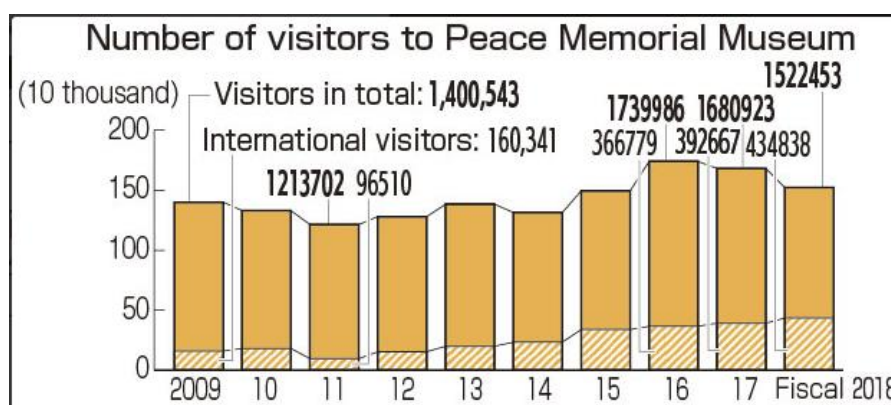


Grafico 2: Número de visitantes do Peace Memorial Museum. Fonte: <http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=90482>

A razão para o seu crescimento deve-se, acima de tudo, ao facto de se caracterizar enquanto exemplo emocional e educativo de *dark tourism*<sup>60</sup>. Muitos visitantes afirmam que o testemunho dos sobreviventes (conhecidos como *hibakusha*) ajuda a humanizar a história e é

<sup>60</sup> Hiroshima Peace Museum. CNN. Disponível em: <https://edition.cnn.com/travel/article/hiroshima-peace-museum/index.html>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

decisivo para a experiência. Pela sua importância, a cidade está a fazer um esforço para documentar as histórias, contribuindo para a luta e a abolição de armas nucleares. “O Japão é o único local onde existe um exemplo vivo do que a época nuclear significa”, afirmou Bruce Blair, presidente do Global Zero, uma organização dedicada à eliminação das armas nucleares. Considera também que a ressonância das histórias dos sobreviventes pode ajudar a um interesse mais ativo nas questões nucleares. “O museu foi estabelecido na cidade de Hiroshima para apresentar a realidade da bomba atômica no mundo e contribuir para a total abolição de armas nucleares e a paz mundial”, tal como é referido pelo diretor do museu, Kenji Shiga.



Figura 34: *Hiroshima Peace Memorial Genbaku Dome*. Fonte: Inês Morais. 04.2015

## Desafios (2017)<sup>61</sup>:

### Desafio 1: Coleção e Disseminação

O material que Nagaoka recolheu e as doações de sobreviventes e familiares durante décadas remetem para cerca de 20.000 artefactos da bomba, sendo que atualmente ainda continua a receber doações pessoais. A coleção também inclui 70.000 fotografias tiradas pelos militares americanos e outras equipas e cerca de 5000 desenhos de sobreviventes, que demonstram a sua experiência; testemunhos de sobreviventes, exposições no Japão e no estrangeiro, programas de estudo de paz para jovens e outras oportunidades para estudar os factos sobre o tema.

---

<sup>61</sup> Conveying Memories of the A-bomb Experience: Preserving Our Heritage for Future Generations (2017). Disponível em: <http://presentations.thebestinheritage.com/2018/hiroshima-peace-memorial-museum>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

## Desafio 2: Renovação

Os dois edifícios foram renovados recentemente, em 2017 e 2019, o que resultou na atribuição do prémio *DSA Design Award Grand Prix 2017*.

## Desafio 3: Herdar as memórias da Bomba

Em 2017, o número de visitantes atingiu 1.68 milhões, sendo que quase 400.000 são de visitantes estrangeiros. Após a renovação total, espera-se que o número aumente substancialmente.

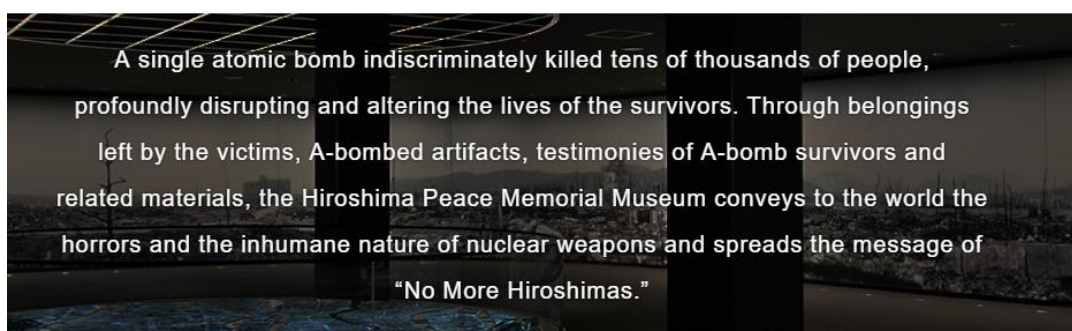


Figura 35: Mensagem do *Hiroshima Peace Memorial Museum*. Fonte: <http://hpmmuseum.jp/?lang=eng>

### 3.2. Enquadramento Histórico:

A cidade de Hiroshima está localizada no delta do rio Ota, com 7 canais que divide a cidade em seis ilhas. Antes do acontecimento da bomba atómica, a maioria da cidade não estava construída e 75% concentrava-se no centro da cidade. A cidade tinha importância militar, enquanto centro de comunicação, local de armazenagem e uma área de assembleia das tropas. Alguns dos edifícios tinham uma construção forte, dado o perigo de terremotos no país, o que justifica o facto de alguns junto ao centro da cidade não tenham colapsado com a bomba atómica. Na altura do ataque, a população era aproximadamente de 255.000 (*The Manhattan Engineer District*, 1946).

Durante a II Guerra Mundial, mais precisamente em 1943, o Presidente Roosevelt (USA) e o Primeiro Ministro Winston Churchill (RU) insistiram na rendição dos agressores do eixo, sendo a bomba atómica uma possível arma para o efeito.

A Alemanha foi originalmente pensada para liderar o eixo, sendo que a sua rendição acabou por alterar o alvo para o Japão Imperial, que ainda resistia. Assim, o único momento da

história mundial relacionado com a utilização da bomba atômica aconteceu em Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945, obrigando o Imperador Hirohito a render-se (*The Manhattan Engineer District*, 1946).

A bomba atômica explodiu pelas 8h15 da manhã, mas cerca de uma hora antes os radares de alerta japoneses tinham já detetado uma aproximação de aviões americanos. Perto das 8h, o radar detetou apenas a chegada de não mais do que três aviões e o alerta foi levantado. Às 8h15 a bomba explodiu com um *flash* no céu e uma nuvem de ar. O estrondo percorreu muitos quilómetros à volta da cidade, prédios a cair, incêndios e uma nuvem de pó formou um manto de escuridão pela cidade. Pelas 8h.16, o operador de controlo de Tóquio da *Japanese Broadcasting Corporation* percebeu que a estação de Hiroshima tinha saído do ar. Surgiram relatórios confusos e não oficiais de uma explosão terrível. A sede do *Japanese General Staff* tentaram contactar a estação militar de controlo de Hiroshima. Sem sucesso, pediram a pilotos que sobrevoassem a área. A operação confirmou uma enorme nuvem de fumo e avisaram posteriormente Tóquio. A certeza oficial aconteceu com o anúncio público da Casa Branca, dezasseis horas após o ataque (*The Manhattan Engineer District*, 1946).

### **Estatísticas Da Destruição**

Quadro 11: Estimativa das vítimas de Hiroshima Fonte: The Manhattan Engineer District, 1946.

População Afetada	255.000
Mortos	66.000
Feridos	69.000
Total de Casos	135.000

Quadro 12: Causas de morte das vítimas de Hiroshima. Fonte: The Manhattan Engineer District, 1946.

Queimaduras	60%
Queda de Escombros	30%
Outro	10%

### 3.3. Memória Coletiva:

Após a II Segunda Guerra Mundial, o Japão ficou sob a tutela dos Estados Unidos da América, até ao Acordo de Paz de São Francisco, que entrou em vigor em 1952. A visão americana da história prevaleceu: o uso da bomba atômica não foi um crime contra a humanidade, mas a forma de Deus trazer a paz ao mundo. Durante a Guerra Fria, os Estados Unidos tornaram-se na maior potência global, em detrimento da Grã-Bretanha, motivo pelo qual o Japão não se opôs a essa visão, sobretudo por ter benefícios económicos se concordasse com esta perspectiva (Okuda, 2011). Sob a tutela centrada nos EUA, a autocensura e a censura aliada à bomba atômica impediram a consciencialização nacional sobre o que aconteceu em Hiroshima (Braw, 1991).

A “independência” permitiu ao governo japonês incorporar, na década de 70, a memória de Hiroshima na sua história oficial, como a “only A-Bombed Nation”, a única nação que testemunhou o nascer da era atômica e a devastação total do país após a guerra. Integrou as memórias da bomba atômica numa campanha a favor da paz e contra as armas nucleares, numa espécie de orgulho nacional, tornando a sua aceitação fácil para todos (Okuda, 2011). Relativamente às cerimónias de memória de Hiroshima, os média nacionais posicionaram-nas de uma forma similar a rituais de estado, apesar de terem ignorado, e deliberadamente, o seu passado antes do ataque, o expansionismo militar e o colonialismo imperial, permitindo ao Japão negar as acusações de crimes de guerra.

Hiroko Okuda (2011) apresenta um estudo que avalia como o governo japonês explorou a memória de Hiroshima, designadamente enquanto símbolo da identidade coletiva do pós-guerra (Burke, 1996), através da comparação de formas escritas, parques de paz e memoriais.

A memória de Hiroshima surge de forma diferenciada nos três sistemas de japonês escrito, que representam visualmente a informação: caracteres chineses (*kanji*), caracteres japoneses (*hiragana*) e a sua variante (*katakana*), usado especificamente para o seu empréstimo estrangeiro.

Com caracteres chineses, Hiroshima mostra a descontinuidade histórica entre a cidade militar bombardeada e a presente representação da paz mundial, elimina implicações negativas e surge como uma das cidades projetadas por regulamentações governamentais no Japão do pós-guerra. A expressão com caracteres japoneses está a ser cada vez mais usada na retórica visual de *posters* turísticos, eventos municipais, slogans de publicidade com imagens



nostálgicas da cidade natal, aberto a um passado perdido que muitos japoneses podem partilhar (Ivy, 1995). Pelo contrário, Hiroshima escrita com símbolos fonográficos, usado para termos estrangeiros, remete para discursos de paz e antinucleares, a recuperação do Japão da derrota na guerra e reflete sobre sentimentos mistos profundamente enraizados nas mentes dos sobreviventes/famílias afetados pela bomba atômica, mas que tendem a ser negligenciados em movimentos de paz altamente politizados. Além das diferentes maneiras de escrever Hiroshima em japonês, a ortografia do nome em inglês tem outra influência social, enfatizando a cidade como representante da paz.

A memória de Hiroshima também pode ser analisada através das cerimónias de paz efetuadas pelas 8h15 a 6 de agosto, desde 1947. O título oficial para a cerimónia é *Genbaku Sibotsusha (A-Bomb dead)*, mas o governo nacional usou o termo *senbotsusha (war dead)*, remetendo para os que morreram em nome da nação e da sociedade japonesa do pós-guerra, aqueles que morreram com as bombas atômicas, os que morreram com os raids aéreos e os que foram abandonados nos territórios coloniais japoneses (Ueno, 2002; Yamamoto, 2005). Simultaneamente, utiliza o nome *Zenkoku Senbotsusha Tsuitooshiki (Memorial Service for the Japanese War Dead)* em memória do meio-dia no dia 15 de agosto de 1945, quando o Imperador Showa se dirigiu à nação.

O governo procurou inventar o Japão do pós-guerra como uma comunidade imaginada de “vítimas/sacrifícios de guerra” (Anderson, 1991). Para o efeito, os locais da bomba atômica desempenharam um papel importante na manutenção de algumas ruínas e no fornecimento de uma oportunidade para ver a “história viva”. Na cobertura mediática, o governo central moldou os memoriais como elemento simbólico das tragédias nucleares que concordam com a história oficial da “*only A-bombed Nation*”. Enquanto realça os *ground zero* como locais nacionais de memória, o governo transformou aqueles que foram mortos pela bomba como aqueles que morreram pelo país, confirmando a identidade coletiva japonesa do pós-guerra.

Em suma, um passado particular que é memorável, visualizado e simbolizado de um certo ponto de vista, constrói a memória coletiva e fortalece a filiação. Hiroshima e Nagasaki foram úteis para o governo representar o Japão como uma nação pacifista de princípios, ideia difundida na cobertura mediática e nas cerimónias de paz para convencer de que o Japão é verdadeiramente especial, tendo-se sacrificado para a paz ao mundo (Dayan & Katz, 1992). O governo revela o seu esforço para obliterar do nacional a história do passado militar do Japão, mobilização nacional e culto ao imperador.

Num resumo rápido, o Japão lidou com este trauma em três fases distintas (Hiro Saito, 2006):

- a. **Hiroshima Transnacional, agosto 1945 – agosto 1951:** Sob a ocupação das Forças Aliadas e a censura, a comemoração de Hiroshima não foi constituída e o seu registo como memória nacional japonesa não ocorreu.
- b. **A-Bomb Dom e Pena, agosto 1951 – março 1954:** Representações Mneumónicas de Hiroshima começaram a circular nas arenas nacionais públicas e sentimentos estruturados à volta da ideia de pena. A maior visibilidade dos sobreviventes também conduziu à emergência numa solução comemorativa nacional para ligar Hiroshima à identidade nacional japonesa; contudo a memória transnacional de Hiroshima persiste um caminho fechado, dominando as representações mneumónicas em público.
- c. **Descoberta de Hiroshima como a Fundação da Vitimização Nuclear Japonesa, março 1954 – abril 1957:** Em 1954, criou-se um momento de conjuntura entre caminhos comemorativos nacionais e transnacionais, definir Hiroshima como um trauma nacional que concede aos japoneses uma missão única de liderar os movimentos transnacionais antinucleares. Esta nova solução foi acompanhada por novas estruturas de sentimento sobre as vítimas da bomba atómica, simpatia e solidariedade com o seu sofrimento.

Se focarmos a análise na primeira fase, percebemos a preponderância dos Estados Unidos da América sobre o Japão e o controlo sobre a memória da bomba atómica. Mas como se constitui esta memória sob solo americano? Masumoto Tomoto (2015) desenvolveu um estudo comparativo interessante entre o *Bradbury Science Museum* (Los Alamos, EUA), local onde se desenvolveu a bomba atómica e o *Hiroshima Peace Memorial Museum*, local que sofreu com o ataque.

As suas conclusões são óbvias, cada cidade apresenta a história de forma diferente, ao nível da narrativa, objetos e imagens apresentadas, objetivo e impacto. Los Lamos conta a história de cientistas que se reuniram durante a guerra para desenhar uma arma secreta e é apresentada a tecnologia científica e militar integrada numa narrativa que reafirma a memória coletiva nacional. Em Hiroshima, a narrativa relaciona-se com a devastação e sofrimento resultante da bomba atómica e defende a prevenção de futuras guerras nucleares. Não culpabilizam os Estados Unidos, o governo japonês ou até o imperador e apresentam a história do desenvolvimento da bomba e os seus efeitos, imediatos e duradouros. Aparecem artefactos

emocionais, itens pequenos e pessoais representando algo maior. Uma metáfora temporal percorre o museu, particularmente o momento da explosão.

De facto, uma história começa quando a outra termina. Os artefactos do museu de Hiroshima evocam sentimentos e associações, usados para recriar a história de uma pessoa específica que morreu no dia ou posteriormente. Exige ao visitante enfrentar as imagens que Los Alamos preferiu não expor, apenas cópias de documentos e itens utilizados para o design das bombas originais e novas armas atuais, desprovido de sentimentos ou ligação emocional.

Em 1995, o 50º aniversário da bomba de Hiroshima, quando planos para uma exposição no *Smithsonian Air and Space Museum Washington DC* ficaram conhecidos, provocou um embate entre os organizadores e veteranos e grupos conservadores, obrigando o diretor do museu a rever o que era exibido e qual a narrativa a apresentar (Harwit, 1996; Hogan, 1996; NHK, 1996; Prosise, 1998).

### 3.4. Contexto Museológico Japonês

O desenvolvimento dos museus no país decorreu após a Segunda Guerra Mundial, mais concretamente através da introdução de legislação que permitiu aumentar o número de museus e a sua qualidade. A Lei de Proteção das Propriedades Culturais em 1950, seguida em 1951 pelo *Museum Act*, estabeleceu um sistema de registo, subsídios governamentais e concessões de impostos para os museus privados e um sistema de qualificação nacional para curadores. Mizushima (2017).

Outra instituição para além do governo com um papel bastante significativo no avanço museológico é o *Japanese Association of Museums (JAM)*, que foi fundada em 1931 e que se caracteriza enquanto uma das associações de museus mais antigas do mundo. A sua publicação, intitulada *Museum Studies*, é considerada como uma das revistas académicas mais importantes no Japão. Além disso, uma vez em cada cinco anos publica o *The Museum White Paper*, que consiste num inquérito acerca do estado atual dos museus por todo o Japão, apesar de não ser divulgada internacionalmente, pois é escrita em japonês.

Atualmente, o Japão é a segunda maior potência do mundo, especificamente no que diz respeito a museus, *Museum Superpower*, com 18.000 museus, só ficando atrás dos Estados Unidos da América. De acordo com um inquérito de 2015, realizado pelo *MEXT Social Education*, o número de visitantes de todos os museus duplicou a população da nação: 279

milhões de visitantes num país de 150 milhões de pessoas. Estatisticamente, isto significa que cada pessoa no Japão visita um museu cerca de 1.8 vezes por ano.

Recentemente, muitos museus japoneses aproveitam o desenvolvimento tecnológico do país para explorar formas de enriquecer a experiência dos visitantes e atrair uma maior audiência. A introdução tem sido uma constante desde 1980, com uma oferta desde áudio-guias até PDAs pessoais e ambientes CAVE, com novos aparelhos digitais, focando-se em tecnologia *mobile* para fornecer ferramentas de transmissão direta e troca de informação ou melhorar/valorizar a visita ao museu ou local de património cultural. Os áudio-guias são a aplicação mais utilizada, bem como “*video-on-demand*” ou infraestruturas para assistir a documentários, em grandes ecrãs com lugares para os visitantes. Relativamente à tecnologia interativa, esta limita-se a *multimédia touch screen kiosks*, com acesso a uma base de dados multimédia. Apenas quatro museus têm aplicações tecnológicas com conteúdo 3D, tal como é o caso do *Osaka Museum of History* ou o *Edo-Tokyo Museum*.

### 3.5. Entrevista – Rie Nakanishi – Curadoria (2017)

“Hiroshima Peace Memorial Museum, classificado como museu histórico, foi estabelecido pelo estatuto municipal de Hiroshima, promulgada em 1955 e revista em 1994. O seu objetivo é descrito no artigo 1 do estatuto do Museu – ‘deve ser estabelecido para transmitir ao mundo os factos da bomba atómica e contribuir para a abolição das armas nucleares e a realização de uma paz mundial’”.

Como foi anteriormente referido, o Museu é classificado como um museu histórico, cuja missão é descrever a história. Neste sentido, não há diferenças particulares entre o Museu Memorial da Paz de Hiroshima e outros museus históricos. Sempre acolhemos qualquer controvérsia e reações dos visitantes ou do público para melhorar as exposições, para que pudessem comunicar adequadamente a ideia principal do museu: transmitir o que acontecia sob a nuvem de cogumelos e promover um mundo pacífico e livre de armas nucleares.

Ao desenvolver exposições, tomámos os mesmos procedimentos que os museus históricos padrão devem fazer. Os artefactos expostos no museu consistem em artefactos coletados de ruínas logo após o bombardeamento, bem como materiais ou pertences pessoais deixados para trás pelas vítimas e doados pelas famílias.

O processo de aprovação das exposições depende da sua escala e forma. A fim de organizar uma renovação em grande escala, criámos uma comissão especial para a preparação, enquanto outras exposições, incluindo exposições temporárias que são realizadas regularmente, são desenvolvidas apenas pelos membros da equipa do museu. Em qualquer caso, a *Hiroshima Peace Culture Foundation* precisa de ser aprovada pela Câmara Municipal de Hiroshima, uma vez que a responsabilidade final do museu é da cidade.

Apesar de não existir um departamento específico de comunicação e marketing, existe uma divisão de divulgação que se encontra envolvida em atividades educativas, mais concretamente em escolas e noutras instalações.

No último ano fiscal, recebemos mais de 1.600.000 visitantes, nacionais e internacionais, incluindo os média. Desde 1970 que colocamos um caderno perto da saída do museu para que os visitantes possam escrever as suas impressões. O número de cadernos já ultrapassa os 1.400 e estão publicados num livro intitulado “O que Hiroshima nos pede: de 'cadernos de diálogo' do Museu Memorial da Paz de Hiroshima”.

### **3.6. Exposição – Observação Direta**

O museu foi desenhado por Kenzo Tange e foi designado, em 2006, como *Important Cultural Asset of Japan*, pela primeira vez na arquitetura do pós-guerra. Constituído por dois edifícios, o edifício principal e o edifício a Este, integra diferentes áreas com temáticas particulares e uma mediação com aparelhos de comunicação diversos, painéis de texto sobre a história de Hiroshima, vídeos, imagens, sobretudo a preto e branco, maquetes explicativas sobre o funcionamento da bomba atómica e objetos e artefactos das vítimas, estes últimos consistindo no principal elemento da exposição.

O percurso expositivo integra sinais em japonês com traduções em inglês, disponibiliza um guião explicativo em 10 línguas e um áudio-guia mediante pedido. Oferece *tours* guiadas, inclusivamente ao próprio parque. Tem um departamento educacional, organizando visitas de estudo para escolas, ou empréstimo de peças. Apresenta palestras sobre este evento pelos sobreviventes e fornece material para a educação da paz.



Figura 36: Edifício do Museu. <http://hpmmuseum.jp/?lang=eng>

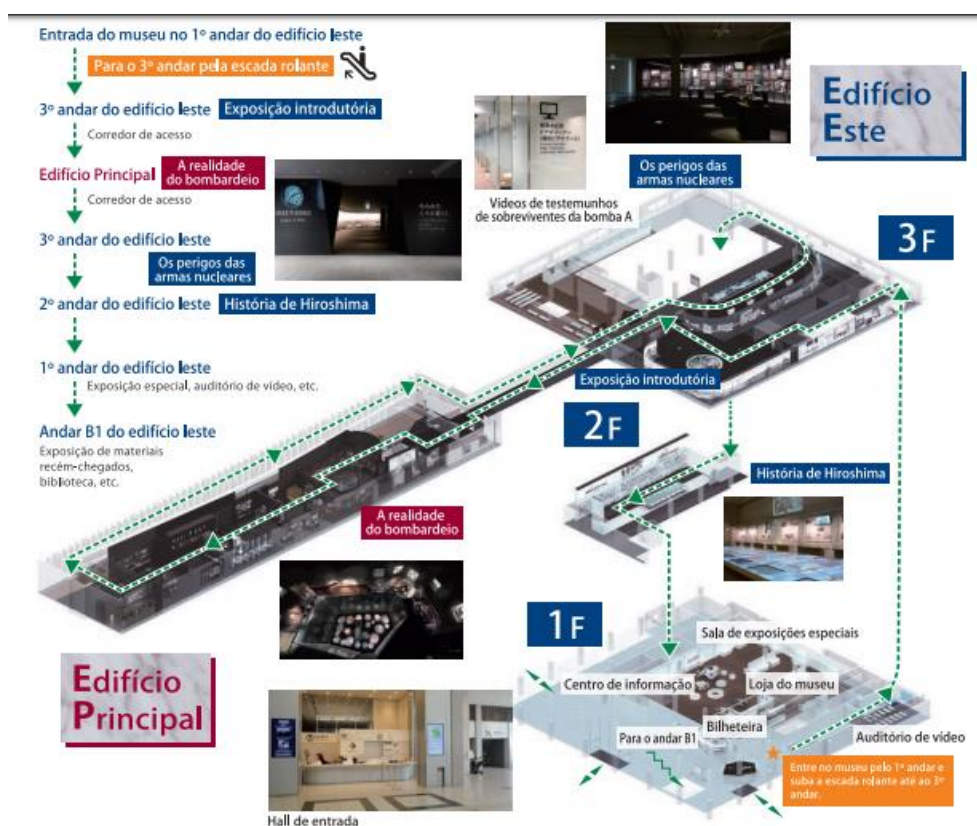


Figura 37: Estrutura do *Hiroshima Peace Memorial Museum* - Estrutura. Fonte: <http://hpmmuseum.jp/?lang=eng>

### Descrição Do Edifício Este

O edifício Este reabriu em 2017, após obras de renovação, e divide-se em três áreas primordiais: Exposição Introdutória; O Perigo das Armas Nucleares e a História de Hiroshima:

1. História;
2. Desenvolvimento da Hiroshima Moderna;
3. História da Segunda Guerra Sino-Japonesa;

4. Vida depois da Guerra;
5. A Estrada para a bomba atômica;
6. 6 de agosto de 1945: Hiroshima em ruínas;
7. Na época, eu...;
8. Destruição da bomba;
9. Testemunhas Importantes;
10. Chuva Negra;
11. Efeitos Posteriores;
12. Experiências e Bombas Nucleares.

À entrada, é possível visualizar um enorme relógio analógico que mostra o número de dias desde 6 de agosto de 1945 e o número de dias desde que o último teste nuclear foi conduzido. Começa cronologicamente com o início da história de Hiroshima antes da guerra. Posteriormente, uma breve reflexão sobre a participação do Japão na II Guerra Mundial e, em seguida, a descrição da vida durante a guerra, incluindo a mobilização dos alunos para a preparação da cidade para possíveis bombardeamentos externos.

A próxima secção é marcada por um relógio que para pelas 8h.15, o momento do ataque e um protótipo de uma *A-Bomb Dome* de escala 7/10, que foi reconstruída para a exposição. Uma imagem apresenta Hiroshima antes e depois da bomba, enquanto fotografias panorâmicas e vídeos mostram a devastação do local. Além disso, é possível visualizar os telegramas de protesto que os sucessivos presidentes da câmara de Hiroshima escreveram desde 1968 para os países mais relevantes para tentar parar as bombas nucleares. Existe também uma secção sobre o desenvolvimento da bomba atômica e uma explicação detalhada sobre as razões do lançamento da bomba com uma descrição sobre a missão de bombardeamento. Os efeitos e consequências da bomba atômica traduzem-se em objetos e fotografias impactantes, como uma parede danificada por vidros que rebentaram com a bomba.

Posteriormente, e na secção seguinte, o tópico sobre Hiroshima termina e segue-se o desenvolvimento da Guerra Fria e a corrida às armas nucleares, assim como os movimentos mundiais a favor da paz e o esforço das cidades de Hiroshima e Nagasaki para incitar ao término dos testes nucleares.

Finalmente, encontra-se uma loja de lembranças sobre o museu, onde é possível comprar livros sobre o evento, tais como “*Hiroshima Peace Reader*”; “*Appeals from the A-Bomb Survivors*”; “*Hiroshima*”; e “*Days to Remember*”.

É uma exposição equilibrada sem culpados, nomeadamente sem menção aos Estados Unidos, com um envolvimento emotivo incentivado pela exposição de imagens poderosas e objetos pessoais.



Figura 38: Sala de Exposição. Fonte: <http://hpmuseum.jp/?lang=eng>

### **Descrição Do Edifício Principal**

O edifício principal do Museu reabriu em abril de 2019, depois de uma renovação de dois anos, com mais fotos e pertences de vítimas, respondendo ao tema subjacente de “Realidade da Bomba Atômica”<sup>62</sup>. Há um total de 538 itens em exposição no edifício principal e 173 fotografias. Ao apresentar vários pertences pessoais, tal como roupa, sapatos e desenhos, o museu espera criar mais impacto nos visitantes, motivo pelo qual não apresenta apenas apresentar um texto explicativo. Também foi adicionada uma secção sobre prisioneiros americanos e outras vítimas estrangeiras que estavam na cidade naquele momento.

A entrada na exposição pretende ser uma imersão automática na destruição de Hiroshima após o ataque da bomba atômica, sendo traduzida por fotografias e por uma passagem de tijolos caídos para se assemelhar à cidade em ruínas e por figuras de cera, representativas das vítimas após a colisão. A primeira sala tem como elemento central um enorme diorama da cidade com uma bola vermelha pendurada a indicar onde a bomba caiu.

---

<sup>62</sup> Renovated Hiroshima A-bomb museum building opens with new exhibits Disponível em: <https://japantoday.com/category/national/renovated-hiroshima-a-bomb-museum-building-opens-with-new-exhibits/> . Acesso em 1 de Julho de 2019.





Figura 39: Diorama da cidade com uma bola vermelha a indicar onde a bomba caiu. Fonte: Inês Morais.04.2015.

Vários artefactos carbonizados e derretidos podem ver-se nas paredes, testemunhos reais das vítimas, como lancheiras, relógios e óculos. Uma das peças em relevo, e uma das mais impressionantes, é um triciclo de criança, enterrado junto ao seu dono de 3 anos, o qual foi posteriormente doado pelo pai ao Museu.



Figura 40: Artefacto. Fonte: CNN.

Várias fotografias demonstram o efeito da sombra de pó e dos materiais como telhas ou garrafas que sofreram o efeito do calor ou vidros retirados dos corpos das vítimas através de cirurgia, os quais é possível tocar sem qualquer perigo.

A secção seguinte, sobre o tópico dos efeitos radioativos, pode ser uma das áreas mais chocantes, pois demonstra os efeitos físicos da exposição à radiação direta e a uma “chuva negra” que surgiu 20-30 minutos depois da detonação. Os sobreviventes, desesperados por água, beberam a água da chuva, expondo-se à radioatividade, tanto no interior como no exterior do seu corpo. Existem imagens perturbadoras com várias deformidades, consequência dessa mesma exposição.

O fim do percurso relata a história de Sadako Sasaki, uma menina que morreu de leucemia induzida pela radiação dez anos depois da bomba e que dobrou centenas de origamis como símbolo de esperança. A sua história iniciou a tradição de origamis, que estão associados a Hiroshima e ao seu movimento de paz.

Na cerimônia de reabertura, Hiroshima Mayor Kazumi Matsui afirmou “A área renovada do museu é a base das nossas atividades para passar a realidade da bomba nuclear. Espero que muitos japoneses e estrangeiros possam reconhecer a dor das vítimas e as suas famílias”. Desde a arquitetura, sinais, línguas e exposição, o museu serve de testemunha, memorial e protesto contra as armas nucleares.

### 3.7. Ferramentas De Comunicação

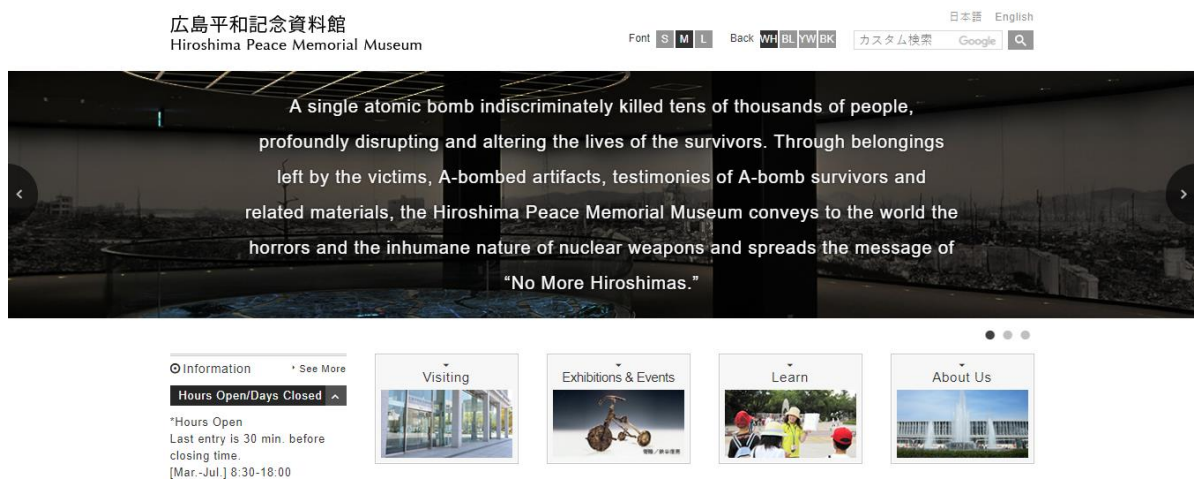


Figura 41: Website do Hiroshima Peace Memorial Museum Fonte: <http://hpmmuseum.jp/?lang=eng>

## FICHA DE ANÁLISE DO WEBSITE<sup>63</sup>

Quadro 13: Ficha de análise do Website do Hiroshima Peace Memorial Museum

<b>ENDEREÇO:</b> <a href="http://hpmmuseum.jp/?lang=eng">http://hpmmuseum.jp/?lang=eng</a>
<b>DATA DE CONSULTA:</b> 01-01-2019
<b>FUNCIONALIDADES:</b>
- <i>User Experience:</i> Informação; Aprendizagem; Procura de Informação

<sup>63</sup> Martijn van Welie\*/\*\* (martijn.van.welie@satama.com) Bob Klaasse\* \* ) (2004) Vrije Universiteit Amsterdam Faculty of Sciences Department of Computer Science <http://www.welie.com/papers/IR-IMSE-001-museum-sites.pdf>



### 3.8. Grelha De Análise

Quadro 14: Grelha de Análise do Hiroshima Peace Memorial Museum

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
I. IDENTIFICAÇÃO	<b><u>Nome do Museu/Entidade:</u></b> <i>Hiroshima Peace Memorial Museum</i>
	<b><u>Local:</u></b> Hiroshima, Japão
	<b><u>Temática:</u></b> Ataque da Bomba Atômica
II. ENQUADRAMENTO GERAL	<p>Aberto em 1955, dedicado a documentar o ataque da bomba nuclear durante a II Guerra Mundial, é Património Mundial da Unesco desde 1996. Único local do mundo que sofreu a bomba atômica, posicionada pelas fontes oficiais como “<i>only A-bombed Nation</i>”, promove “a abolição das armas nucleares e a realização de uma paz mundial genuína e duradoura” (Matsui, 2011). Atualmente, é a segunda maior atração do país, atrás da ilha de Miyajima, localizada também em Hiroshima.</p>
III. PROJETO MUSEOLÓGICO	<p><b><u>1. Tipo de Coleção/Exposição:</u></b> Exposição Permanente. Exposições Temporárias.</p> <p><b><u>2. Arquitetura e Espaço(s):</u></b></p> <p>Localizado no parque <i>Hiroshima Peace Memorial</i>, a sua arquitetura ficou a cargo de Kenzo Tange, que propositadamente não desenhou um edifício tradicionalmente japonês. Divide-se no Edifício Este, que apresenta três áreas principais: Exposição Introdutória; O Perigo das Armas Nucleares e a História de Hiroshima; e o Edifício Principal, que se concentra nos pertences pessoais e nas consequências do ataque.</p> <p><b><u>3. Coleção/Exposição (Bina, 2010):</u></b></p> <p>a. <b>Ambientação:</b> Diversidade de elementos, com diferentes tamanhos, volumetria, estilos e motivos decorativos. Permitem a compreensão do circuito expositivo e a observação das peças expostas.</p>

b. **Cenografia:** Peças de diferentes épocas, materiais e tamanhos, compondo um ambiente cenográfico que permite contextualizar o período histórico e a área geográfica. As vitrines e suportes são confeccionados em materiais, formatos e cores que não interferem, e inclusivamente até podem impulsionar uma melhor perceção por parte dos visitantes.

c. **Sonorização:** Não existe som ambiente ou música no espaço museal, com a exceção de alguns recursos audiovisuais (testemunhos, descrições e entrevistas) ao longo do percurso.

d. **Percurso Expositivo:** dotado de duas línguas, japonês e inglês, em etiquetas, verbetes e textos. Durante o percurso, o enfoque centra-se nos artefactos e pertences pessoais, bem como nos objetos que testemunham as consequências do ataque da bomba atómica e pequenos cenários de destruição (paredes, maquetes, figuras em cera). São elementos-chave da exposição, pois criam um maior impacto no visitante, além dos painéis de texto, fotografias e vídeos.

**4. Guião Expositivo:** Edifício Este (História; Desenvolvimento da Hiroshima Moderna; História da Segunda Guerra Sino-Japonesa; Vida depois da Guerra; A Estrada para a bomba atómica; 6 de agosto de 1945: Hiroshima em ruínas; Na época, eu...; Destruição da bomba; Testemunhas Importantes; Chuva Negra; Efeitos Posteriores; Experiências e Bombas Nucleares). Edifício Principal (descrição do ataque e exposição de pertences pessoais; Efeitos Radioativos; História de Sadako Sasaki).

**Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008):** Domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica; com o domínio afetivo (*Heart*), com o conhecimento relacional e a ligação emocional; e o domínio psico-motor (*Hands*), com o envolvimento profundo com os itens apresentados na

exposição (ex.: possibilidade de tocar em objetos anteriormente radioativos).

**Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Comunicação, Curiosidade, Desafio.

**5. Encenação do Espaço:** Ambiente reservado, de fraca iluminação, num jogo de luzes, com enfoque em pontos-chave da sala, de modo a evidenciar certos artefactos, textos e vídeos expostos. Balanço coerente entre salas, com muitos objetos expostos e simultaneamente espaços com apenas alguns objetos, de forma a enfatizar a sua importância.

**6. Linguagem:** Cultural e Simbólica.

**7. Tipos de Comunicação:** Comunicação Textual, Visual, Auditiva, Tátil, Audiovisual.

**8. Suportes:**

1. Áudio-guia em diferentes línguas e que percorre a exposição

2. Painéis de Texto

3. Painéis Interativos

4. Som e Audiovisual: Imagens – Fotografias;

Desenhos; Vídeos.

5. Testemunhos

6. Objetos e Artefactos.

**9. Discurso:** Mensagem Informativa e Pedagógica.

Apresentar os factos da bomba atómica como forma de promover “a abolição das armas nucleares e a realização de uma paz mundial genuína e duradoura” (Matsui, 2011).

	<p><b>10. Visitantes:</b> 1.522.453 pessoas (abril de 2018 - março de 2019), número de visitantes internacionais foi de 434.838.</p> <p>Participação Passiva. Experiência Educativa e Estética.</p> <p><b>Classificação do Tipo de Visitante - <i>Selinda Model of Visitor Learning</i> (Perry, 2012):</b> Visitante intelectualmente motivado e Visitante emocionalmente motivado.</p> <p><b>11. Comunicação Institucional:</b> Website; <i>Flyer</i>; Guia Explicativo.</p>
<p><b>IV. O DISPOSITIVO MUSEAL</b></p> <p><b>Estratégia e desenho do aparelho museal</b></p>	<p><b>1. Tipo de Narrativa:</b> Narrativa Dominante.</p> <p><b>a. Grande Narrativa</b> (Rowe, 2002) – geral e oficial sobre o período da História comunicada pelo museu, mais precisamente do ataque da bomba atômica e das suas consequências.</p> <p><b>b. Pequenas Narrativas</b> (Rowe, 2002) – narrativas na primeira pessoa sobre este momento da história, através de testemunhos verídicos.</p> <p><b>2. Tipo de Exposição:</b> Exposição com partes imersivas e discursivas, que surgem como complementares no processo de aprendizagem.</p> <p><b>a. Exposição Imersiva</b> (Belaen, 2003): pretende criar conhecimento através de experiência e do conhecimento afetivo, pretende imobilizar as sensações e as emoções do visitante ao integrá-las em universos que encorajam a receção das mensagens. Experiência concreta e ativa.</p> <p><b>b. Exposição Discursiva</b> (Macalik, Fraser &amp; Mckinley, 2015): encoraja a negociação e o debate, bem como a observação reflexiva.</p> <p><b>3. Tipo de Mediação:</b> Mediação Cultural e Educativa, com o intuito de informar o visitante sobre o período histórico em causa e o evento ocorrido e contribuir para uma melhor compreensão da obra e espaço.</p> <p>Mediação Discursiva, Sensorial e Imediação, com o contacto direto com o espaço e testemunhos originais.</p>

	<p><b><u>4. Relação com o visitante:</u></b></p> <p><b>Tipo de Aprendizagem Incentivada:</b> Aprendizagem Informal, que conduz a novas percepções e ideias. Aprendizagem cognitiva, afetiva e social, apresentando testemunhos e objetos pessoais, que permitem ao visitante uma maior ligação afetiva. Aprendizagem interativa e sensorial, pois os visitantes estão no espaço da memória e podem tocar em objetos anteriormente radioativos. Aprendizagem de choque e impactante pelas imagens apresentadas dos efeitos e consequências do ataque e das figuras de cera colocadas em certos pontos da exposição.</p> <p><b>Avaliação da Interação do Público com os aparelhos de comunicação:</b> Permanência longa e demorada nos jardins do memorial, com a leitura de alguns painéis explicativos espalhados pelo espaço, a tirar fotografias, ou em convívio com amigos e familiares. No interior do museu, há um silêncio latente em cada sala, sobretudo pelas imagens chocantes ou figuras de cera expostas. Os visitantes estão mais tempo a observar maquetes, protótipos ou artefactos, do que propriamente a ler os painéis de texto.</p> <p><b>Modo de Apreensão da Exposição</b> (Lord, 2001): Interação, Contemplação, Compreensão, Descoberta.</p> <p><b>Avaliação da Interatividade:</b> Usabilidade da Exposição (Nielsen, 2012): memorável, capacidade de aprendizagem, eficácia; <i>User Experience</i> – Tipo de atividade promovida (Gebhard &amp; Karstenm, 2009; Panagiotis et al., 2013): Exploratória; Avaliação (Koutsabasis, 2017): aprendizagem, envolvimento, consciência cultural.</p>
<p><b>V. O MUSEU COMO MNEMOTÉCNICA E</b></p>	<p><b><u>1. Produção de memória / Mediação entre memórias:</u></b> Memória Oficial do ataque da bomba atômica.</p>



**MEDIUM  
EXPERIÊNCIA**

**DE**

**2. Mediação entre memória e atualidade:** O museu como produtor de um presente com densidade historial e capacidade crítica, que se centra no seu esforço para combater as armas nucleares (exemplo: cartas patentes dos vários presidentes da Câmara de Hiroshima a países detentores de armas nucleares) e no incentivo de uma maior consciência sobre as mesmas e a promoção da paz.

**3. Produção de experiência (atencional, semiótica, cultural):** contemplativa, de conhecimento, de descoberta, reflexiva, transformadora.

**3. Finalidade:** Informativa, Pedagógica, Reparadora/Curativa.

## IV ESTUDO DE CASO:

### Museo Casa De La Memoria - Medellín, Colômbia

#### 4.1. APRESENTAÇÃO

Este projeto nasceu em 2012 sob a alçada do programa “Vítimas do Conflito Armado”, criado em 2005 pelo presidente de Medellín. Localizado num parque bicentenário, possui 3.800 metros quadrados, e Adriana Valderrama é, neste momento, a diretora responsável por uma equipa de 56 pessoas.

Este equipamento tem como objetivo ser um espaço dedicado às vítimas do conflito armado e às suas famílias, com o intuito de dignificar, coleccionar e disseminar as suas memórias sobre o ciclo de violência da cidade e do país, promovendo espaços que permitam a reconstrução e divulgação da memória histórica com exposições que transformem atos violentos em aprendizagem social. Um local onde os cidadãos possam reunir-se para rever a sua história e serem capazes de fazer a transição da escuridão da morte que varreu as ruas durante décadas à luz de esperança para conseguirem viver frente a uma cidade construída com novos espaços.



Figura 43: Museo Casa de la Memoria. Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín.

“O Museu é um projeto político, pedagógico e social, inclusivo e representativo, que contribui para a transformação das lógicas em práticas mais civilizadas, através da realização de processos de construção e circulação de memórias do conflito armado, a construção de expressões culturais e a realização de comemorações e o desenho de pedagogias para a

transformação cultural e social, a implementação de pedagogias para a transformação cultural e social, a implementação de estratégias de incidência política e mobilização social, face aos direitos humanos e garantias de não repetição; e a definição e implementação de processos de gestão do conhecimento, orientados à circulação e democratização do mesmo”<sup>64</sup>.

No concernente à justificação da importância deste museu para a memória, é de relevar que a diretora do museu considera que “podemos utilizar o passado como recurso para a vida, poderemos transformar o acontecimento e as nossas realidades numa história nova, libertando-nos da resignação dos acontecimentos históricos, para fazer possível uma realidade diferente da guerra, morte e violência. A memória é capaz de gerar ações transformadoras, dar vida ao futuro e conservar viva as recordações do passado. É necessário que os exercícios de construção e pedagogia da memória, estejam acompanhados de uma poderosa e nova corrente vital, de uma visão do passado que não debilite o presente nem influencie o futuro, mas que promova as pessoas, como sujeitos conscientes do passado, um impulso criativo para imaginar e construir entre todos uma Colômbia em paz”<sup>65</sup>.

**Missão:** O Museu Casa da Memória é um projeto político, pedagógico e social, inclusivo e representativo, que contribui para uma transformação das lógicas de guerra para práticas mais civilizadas, através da realização de processos de construção e circulação de memórias do conflito armado, a construção de expressões culturais e a realização de comemorações; o desenho de pedagogias para a transformação cultural e social, a implementação de estratégias de incidência política e mobilização social, frente aos direitos humanos e garantias de não repetição; e a definição e implementação de processos de gestão do conhecimento, orientados para a circulação e democratização do mesmo.

**Visão:** ser reconhecido como uma “casa de diálogo e amplificação das vozes das vítimas à volta das suas memórias; um museu que potencia a memória com ação política, reivindicando as suas necessidades de luto coletivo, na defesa dos direitos humanos e ações de reparação simbólica; e uma referência inclusiva e representativa, orientado para a compreensão

---

<sup>64</sup> Apresentação do Museu. Disponível em: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/>. Acesso em 1 de Julho de 2019.

<sup>65</sup> Apresentação do Museu. <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/>. Acesso em 1 de Julho de 2019.

do passado e transformação cultural das lógicas de guerra, como bases para a construção coletiva da paz, ao nível local, regional e nacional.”

## **4.2. Enquadramento Histórico**

Em 2017, mais precisamente durante a Comemoração do “Dia das vítimas, da memória e do perdão”, o presidente Juan Manuel Santos considerou que o conflito armado na Colômbia afetou, e diretamente, 8376.463 pessoas, “razões suficientes para trabalhar por um país em paz (...) a melhor homenagem às vítimas é garantir a verdade e a não repetição, bases da implementação da paz”.

### **4.2.1. Introdução Ao Conflito Armado<sup>66</sup>**

O mais longo conflito da história da América Latina iniciou-se formalmente em meados dos anos sessenta. Profundas assimetrias sociais caracterizavam a região, com a ascensão de ditaduras militares, quebra da democracia e surgimento de lutas guerrilheiras. No seu início, a desigualdade de repartição da terra e a falta de espaço para a participação política justificaram a violência e a luta armada. Um método que nos anos seguintes se foi reforçando com o surgimento do narcotráfico, o narcoterrorismo, a presença de novos atores políticos e armados num contexto de luta revolucionária. Neste contexto, os grupos armados justificaram o uso de violência por ser considerado o único método para a transformação da sociedade. Assim, a fratura criada pelas desigualdades, o uso da violência e a luta pelo poder marcaram as dinâmicas sociais e políticas que tiveram lugar na Colômbia desde que se instaurou a República, no século XIX até ao dia de hoje, quando a Colômbia abre um novo capítulo na sua história com os processos de paz.

Uma das características do conflito na Colômbia é a pluralidade dos atores que alimentaram o conflito armado no país. Contudo, os principais atores têm sido, na sua maioria, os partidos políticos tradicionais e os movimentos guerrilheiros, o surgimento dos diferentes grupos revolucionários, paramilitares e a influência do narcotráfico tiveram maior ou menor

---

<sup>66</sup> Ríos Sierra, Jerónimo (2017) Breve historia del conflicto armado en Colombia, Madrid, Los Libros de la Catarata.

predominância de acordo com o período que se estude. Além disso, é necessário entender que a Colômbia se caracterizou como uma fenda social entre uma elite política com uma forte presença regional, latifundiária e monopolizadora e, por outro lado, grupos minoritários, como os indígenas, afrodescendentes e os aldeões, que não tiveram o mesmo acesso aos direitos da propriedade nem aos serviços do Estado.

#### **4.2.2. Mapa De Atores**

Na Colômbia do século XIX, o Partido Conservador (com uma agenda social e política que protegia os interesses da classe rica) e o Partido Liberal (alternativa reformadora em defesa dos comerciantes e grupos menos favorecidos da sociedade) institucionalizaram-se. A luta entre ambas os partidos resultou em 54 guerras civis, desencadeando o período de extrema violência: o conflito armado.

No início do século XX, os confrontos entre liberais e conservadores, o auge da violência, tal como os assassinatos e as agressões, estavam na ordem do dia. O contexto social e económico em que se encontrava o país (inflação e impacto da crise económica ocasionada pela II Guerra Mundial) fomentou os processos de radicalização dos movimentos políticos. O assassinato do candidato da presidência liberal, Jorge Gaitán, em 1948 propiciou uma onda de violência em Bogotá conhecida como El Bogotazo, que se estendeu para o resto do país, com atos violentos.

Em 1956, o partido conservador e o partido liberal assinaram o Pacto de Benidorm, em Espanha, que consistia num acordo que estabelecia o sistema de alternância política entre ambas as forças. Este pacto durou até 1974 e foi defendido como um regresso ao sistema democrático depois da ditadura militar do General Gustavo Rojas Pinilla. Contudo, este acordo só integrava estes dois partidos tradicionais e, por isso, formou movimentos opositores: o Movimento Revolucionário Liberal (MRL), o *Movimiento Obrero Independiente Revolucionario* (MOIR) e *Alianza Nacional Popular* (ANAPO).

Entre 1974 e 1990, a história da Colômbia encontra-se marcada por várias reformas constitucionais, que apesar de apresentar alguns avanços continuaria com sérias deficiências sociais de carácter estrutural: promulgação de uma reforma agrária com o objetivo de permitir o acesso às terras; em 1978, a repressão política e armada exercida sob a presidência de Júlio César Ayala (1978-1982), do Partido Liberal, foi conhecida pela promulgação do estatuto de segurança com o objetivo de apaziguar as revoltas sociais que desencadearam inúmeras

violações dos direitos humanos; paralelamente, e durante a década de 1970, realizaram-se mudanças drásticas na política económica: reduziu-se a intervenção estatal, dando lugar a processos de liberalização económica. O resultado foi a deterioração da estrutura social, o aumento das taxas de interesse, aumento da especulação e a concentração empresarial.

A origem das guerrilhas contemporâneas na Colômbia atribui-se, entre outros aspetos, à exclusão socioeconómica e à falta de espaços para a livre participação política. Entre os setores excluídos, destacam-se, e no âmbito universitário e intelectual, a população aldeã e indígena. Cada movimento respondeu a uma conceção política, ideológica e militar, reflexo das linhas que dividiam a esquerda colombiana. Cada um destes movimentos resultou de situações históricas e regionais particulares, tendo adotado ideais políticos diferenciados e formas particulares de operar. Nos primeiros anos, os movimentos guerrilheiros apresentaram-se como fruto da frustração política e social e foram preponderantes em regiões diferenciadas do país. Entre as guerrilhas mais notórias da segunda metade do século XX, é importante destacar:

- a. Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, Exército do Povo (FARC-EP), formadas em 1964 como um grupo de autodefesa campesina, de ideologia marxista-leninista, e cuja estratégia militar foi principalmente de luta guerrilheira. Em 1982, na VII Conferencia em Guayabero, a guerrilha decidiu acrescentar *Ejército del Pueblo* (FARC-EP) ao nome e esclareceram a conceção operacional tática e estratégica. No ano 2000, o movimento controlava quase 40% do território colombiano, com cerca de 12000 combatentes, e em 2007 com 18.000, segundo declarações da organização.
- b. Exército da Libertação Nacional (ELN), que nasceu em 1965 influenciado pela Revolução Cubana (1959) e a Teologia da Libertação. O seu aparecimento relaciona-se com a radicalização da luta de classes através da violência e a convicção da impossibilidade de encontrar uma saída por outras vias da situação que se vivia no país.
- c. Exército Popular de Libertação (EPL), constitui-se em 1966 e a diferença com os anteriores é a sua ideologia marxista-leninista-maoísta vinculada com o Partido Comunista. Este grupo passou por um processo de desmobilização de 2000 combatentes em 1991.
- d. Movimento Dezanove de Abril (M-19), inicia-se em 1973 com um carácter rural e discurso democratizador, autodefinindo-se como um movimento antioligárquico, anti-

imperialista, de unidade e com uma proposta política. Alguns dos seus líderes principais combateram previamente nas FARC-EP.

Para além das guerrilhas surgiram os paramilitares, grupos de extrema direita, que se multiplicaram na década de 1980 e têm a sua origem na promulgação da Lei 48 de 1968, através da qual o Estado Colombiano permitiu a privatização da luta armada em mãos de civis protegidos por interesses de elites regionais. Os paramilitares estenderam-se graças ao apoio de fazendeiros ricos e de pequenos industriais.

#### **4.2.3. Narcotráfico E Crime Organizado**

Na década de 1990, a Colômbia converteu-se no primeiro país produtor de folha de coca do planeta, passando a controlar a área do cultivo depois do Perú e Equador. As FARC-EP controlaram grande parte das áreas de cultivo, pois consistia num modo de financiamento que permitiu, de facto, aumentar a sua capacidade militar.

As redes criminosas dedicam-se maioritariamente ao tráfico de drogas e de armas. Nos anos sessenta e oitenta, os cartéis concentraram-se nas cidades, sendo que os mais conhecidos são de Medellín e Calí, apesar de terem sido desmantelados nos anos 90.

#### **4.2.4. Combate**

As Forças Militares (Exército, Armada e Forças Aéreas) e a Polícia Nacional iniciaram a luta contra os grupos insurgentes com a adoção da Doutrina da Segurança Nacional, que tinha como objetivo a erradicação da ameaça comunista através da criação de corpos de segurança antiterroristas e de assistência para o desenvolvimento. Nos últimos anos, as forças de segurança passaram por um processo de reestruturação e modernização, especificamente através de programas como o Plano Colômbia, que contaram com o apoio dos Estados Unidos, com o objetivo de reafirmar o Estado de Direito e diminuir o narcotráfico e o tráfico de armas que alimenta a violência guerrilheira e outras organizações armadas.

#### **4.2.5. Situação Atual**

*Basta Ya*, do Centro de Memória Histórica publicou, em 2013, informações sobre os números entre 1958 e 2012, as quais demonstram que o conflito causou a morte de 40.787 combatentes e de 177.307 civis. O número de desaparecidos entre 1981 e 2010 foi de 25.000,

27.023 de sequestrados e 150.000 de assassinatos. Este último número foi da responsabilidade de paramilitares (38,4%), da guerrilha (16,8%) e da Força Pública (10,1%).

A conversão destes números recaiu na esperança de um acordo de paz assinado entre o presidente Juan Manuel Santos (Prémio Nobel da Paz pelo seu trabalho de promoção da paz) e o líder militante das FARC, Rodrigo Londono, realizado em 2016.

Contudo, Christoph Harnisch, diretor da delegação da Cruz Vermelha na Colômbia, proclama que “A situação é agora mais complexa do que aquando do acordo de Paz com as FARC-EP foi assinado. A situação humanitária, em vários departamentos do país, está significativamente deteriorada e aumentou o conflito nas fronteiras e a extrema vulnerabilidade dos imigrantes que chegam ao país”.

O relatório da Cruz Vermelha “*Humanitarian Challenges 2019*” apontou para condições de segurança deterioradas em áreas remotas do país, pelo menos cinco conflitos internos armados e mais casos de desaparecidos. Identificou cinco conflitos armados dentro do seu sistema de classificação legal: *National Liberation Army* (ELN), *Popular Liberation Army* (EPL), *Gaitanista Self-Defense Forces of Colombia* (AGC) e as fações das antigas FARC-EP que não aceitaram o acordo de paz.

Durante 2018, a Cruz Vermelha suportou e guiou 2500 familiares de pessoas desaparecidas e obteve informação em mais de 160 casos. “Mas apesar das estatísticas refletirem o número de pessoas que beneficiaram do nosso trabalho, a verdade é que não há nenhum apoio humanitário que seja suficiente até que os grupos armados respeitem as regras humanitárias e façam o compromisso de deixar as populações civis fora das hostilidades e conflitos” (Christoph Harnisch, 2019).

### **4.3. Memória Coletiva**

Na primeira década do século XXI, o debate sobre a memória manifestou maior urgência, devido à continuidade e degradação do conflito, reativação de casos encerrados, desmobilização dos grupos paramilitares, internacionalização da justiça, movimento pela memória como movimento social e a criação de uma Comissão Nacional de Reparação e Reconciliação (Marta Giraldo, 2012).

Essa emergência traduziu-se no aumento das iniciativas oficiais, no aumento das reflexões e trabalhos académicos, nas investigações sobre casos emblemáticos realizados no



Grupo de Memória Histórica e o auge das produções culturais e práticas artísticas relativas à memória. Além da crescente exigência por verdade e memória pelas vítimas, pela sociedade civil e pela comunidade internacional, soma-se a resposta do Estado, que vem moldando uma memória oficial<sup>67</sup>.

O conflito colombiano pode ser definido como um confronto de narrativas (Franco, Nieto & Rincón, 2010; Uribe & López, 2006), de características distintas e construídas desde diversos pontos de vista: o vitimizador, a vítima, o governante, o político em ação, a testemunha passiva ou o observador.

Os agentes oficiais (estatais) encarregados da construção de memória promovem relatos dirigidos a uma reconciliação nacional, que passa por altos processos estruturais que deram origem à violência (Martinez & Silva, 2013). Em contraposição, os movimentos sociais centralizam-se no sujeito-vítima e no sujeito de direitos em processos de disputa pelos sentidos da memória (Jaramillo, 2013; Villa, 2009). As elites construíram um discurso hegemónico que exclui, silencia e elimina qualquer possibilidade de diferença e oposição (Barrero, 2008, 2010), ocultando e violentando relatos alternativos. Os discursos de segurança democrática difundidos durante o governo de Álvaro Uribe Vélez, levado a cabo a partir da construção da imagem do inimigo absoluto, segundo o qual é legítimo eliminar e destruir (Angarita Cañas et al., 2015; González, 2015) foram determinantes nas configurações identitárias, marcadas por uma extrema polarização em diversos setores sociais da população.

Por tudo isto, para os movimentos de direitos humanos e vítimas estudar e fortalecer o registo resistente da memória é uma prioridade. Pretende-se reconstruir sentidos e combater o esquecimento ao ligar a memória à denúncia de graves violações de direitos humanos e histórias silenciadas de inúmeras vítimas. Assim, as investigações como as do Centro de Memória Histórica têm sido fundamentais para reconhecer uma história que diversos setores sociais negam.

Mas as contribuições de Castillejo (2007, 2008, 2010, 2013), Jaramillo (2012) e Blair (2016) advertem para o facto de que estas memórias das vítimas podem ser utilizadas pelo Estado e por setores com poder para se legitimarem (Maya, 2010). São memórias rotuladas em moldes narrativos que domesticam histórias com poder subversivo, colocando a atenção naquilo que não questiona as estruturas de poder político ou económico (Castillejo, 2013),

---

<sup>67</sup> Juan Gómez, Daniela Machado 82017).. Registro Identitario de la memoria: políticas de la memoria e identidade nacional. Rev. colomb. soc., Volumen 40, Número 1Supl, p. 149-172.

médiate monumentos, imagens, espaços que nem sempre reconhecem processos transformadores (Jaramillo, 2012; Jaramillo & Del Cairo Silva, 2013) e enfatizam um lugar socialmente aceitável: a vítima que sofre, despolitizada, que gera comiseração e compaixão (Villa & Insuasty, 2016). Martín Baró (1998) diria que é uma memória fatal, num retrato imposto nos últimos anos, enquadrado e domesticado, que reforça o fatalismo e não vai ao fundo dos conflitos históricos, impedindo, portanto, que as pessoas vejam toda a potencialidade da sua história vital, que também foi de resistência (Blair, 2016).

Além de tudo isto, o conflito colombiano continua e as tentativas de reconstruir/preservar a memória são frequentemente ameaçadas ou frustradas. De um modo geral, há um desequilíbrio nos processos de produção de memória, entre regiões que conseguiram construir cenários de diálogo e expressão social das suas lutas e as regiões que ainda hoje sofrem o conflito. Além disso, há factos que continuam a ser silenciados, que permanecem à espera de serem protegidos pelo direito à memória que o Estado deve garantir a todos os seus cidadãos.

Assim, Juan Gómez e Daniela Machado (2017) consideram que, e com base numa análise da identidade nacional, é possível identificar que, em diferentes latitudes, foram promovidas histórias nacionalistas que legitimam um estatuto e beneficiam os interesses de certos setores sociais, resultando em identidades fechadas sem possibilidade de mudança ou transformação social. A memória coletiva torna-se numa ação política e ideológica e num cenário de disputa de poder para posicionar histórias e configurar subjetividades e identidades.

Para Juan Gómez e Daniela Machado (2017), é essencial compreender as narrativas, representações e cristalizações de memória, bem como os discursos oficiais, mais precisamente para ser possível desconstruí-los e colocá-los em cenários de diálogo e debate, num quadro democrático que permita também o surgimento de memórias alternativas. Com isso, um cenário para a construção da paz é possível, onde diversas histórias e formas de entender o passado resultam em memórias inclusivas (Todorov, 2002), numa pluralidade de representações que configuram uma identidade, ou diversas identidades entrelaçadas que formam uma nação.

#### **4.4. Enquadramento Museológico**

Uma análise de 468 entidades registadas na rede nacional de museus, através de um diagnóstico integral e presencial, permitiu verificar as falhas (baixa capacidade de gerir recursos, ausência de planos estratégicos, pouca clareza na missão museológica e inexistência

de documentação das coleções, entre outras), mas, e por outro lado, também permitiu constatar a evolução e crescimento de alguns museus, referências nacionais e internacionais ao longo dos anos<sup>68</sup>.

Segundo o *DANE – Encuesta de Consumo Cultural*, em 2017 a assistência de espaços culturais registou um total de cerca de 30 623 pessoas. Os museus surgem no terceiro lugar de frequência (3569 pessoas), seguido pelas bibliotecas (6048 pessoas) e monumentos históricos (5858 pessoas). Os visitantes estão entre a faixa etária dos 12 aos 25 anos (14,1% pessoas); 26-40 anos (13,1%) e 41-64 anos (9,6% pessoas) e na sua maioria visitam o museu pelo menos uma vez por ano (60,1%) ou uma vez em cada seis meses 20,4%.

Se o enfoque for precisamente Medellín, 22 instituições constituíram a base de uma análise de Catalina Casallas (*Mesa de Museos de Medellín*, 2017) que resultou na publicação do “*Diagnóstico del Sector museal de Medellín*”, sob critérios específicos: administração, recursos financeiros, públicos, desenvolvimento humano, processos comunicacionais e gestão de coleções.

A maioria das entidades (16) são privadas, com recursos financeiros próprios (43%), seguido de 32% de recursos públicos. A análise de públicos, apesar de importante, foi principalmente baseada na perceção, sem suporte de um estudo de públicos (Gráfico 3). A isto se deve a dificuldade de medir o acesso às salas para conseguir contabilizar a quantidade de público visitante; caracterizar os visitantes nacionais e internacionais e recolher a procura de informação e conteúdos dos públicos locais.

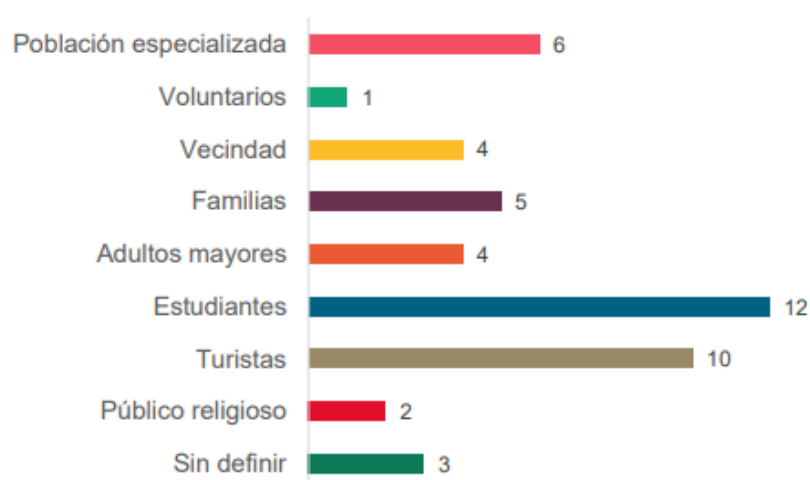


Gráfico 3: Quantidade de museus que identificou cada população como cativa e fidelizada.

Além de constituírem uma sala de exposição, os museus estão a encaminhar-se para interagir mais com os seus visitantes e procurar estratégias para divulgar o seu património. Nesse sentido, criaram programas e projetos para uma maior aproximação com o público. O gráfico 4, apresentado em abaixo demonstra as atividades desenvolvidas com esse propósito.

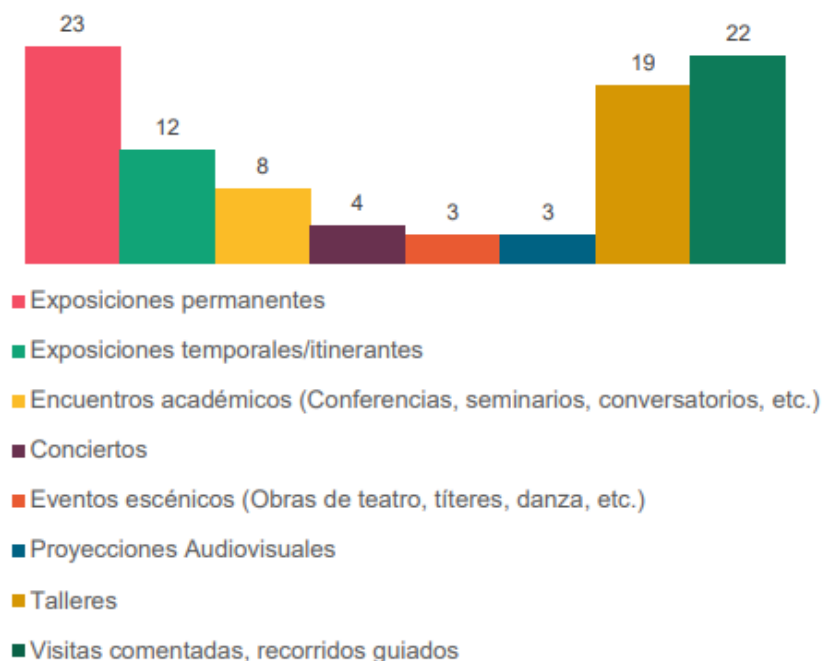


Gráfico 4: Programas e projetos ativos dos Museus de Medellín

#### 4.5. Museu – Estrutura

O museu foi construído pelo arquiteto Juan Botero, tendo uma área de 3.800m<sup>2</sup>. Localizado nas proximidades do bairro Boston, pretende recuperar o valor histórico e natural desta área da cidade.

Lugar de comemoração das vítimas da violência, promove nos seus recintos espaços que possibilitam a reconstrução e difusão da memória histórica com exposições museográficas, com o objetivo de transformar eventos violentos em aprendizagens sociais. Um espaço onde os cidadãos se podem encontrar para revisitar a sua história e ser capazes de passar da escuridão da morte para a luz da esperança por querer viver numa cidade que se constrói com novos espaços.

A partir desta premissa, o edifício desenvolve-se como um túnel, descendo o caminho, que visa gerar sensações desta transição da escuridão para a luz, apoiada por roteiros museográficos e pedagógicos, itinerantes e permanentes, que contam histórias do conflito. O seu programa é desenvolvido em três níveis: nível intermediário, que abriga o acesso, bilheteiras e duas grandes salas de exposição divisíveis, dependendo dos roteiros do museu a serem exibidos; nível superior, onde estão localizados o centro de documentação, arquivo e espaço para consulta; e um nível mais baixo, onde oficinas educativas estão estabelecidas, um auditório para 270 pessoas, escritórios administrativos, galeria das crianças, a galeria 3 ou saída, a sala de reflexão, restaurante, loja e áreas técnicas.

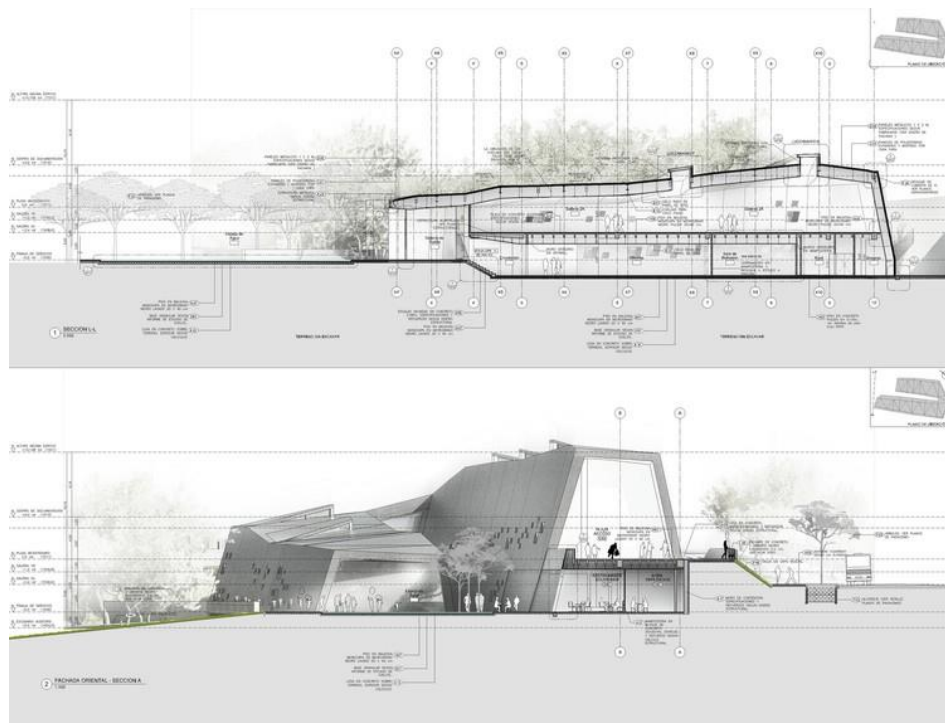


Figura 44: *Museo Casa de la Memoria*. Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín.  
<https://www.archdaily.com.br/br/773399/museu-casa-de-la-memoria-juan-david-botero>

#### 4.6. Exposição

O edifício em si mesmo é uma espécie de túnel, ao qual se acede mediante uma extensa plataforma que integra o Parque Bicentenário. À medida que se avança pela rampa de acesso, pode deter-se junto a uns artefactos mecânicos chamados “*testimoniales*”, que ao girarmos permite reproduzir vozes de vítimas do conflito armado. As paredes externas do edifício representam um contraste entre as cores cinza e branca, como uma metáfora de passagem da

escuridão para a luz, a qual ele convida para passar pela experiência no interior do museu (Brugaletta, 2016).



Figura 45: Museo Casa de la Memoria. Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín.

Segundo Federico Brugaletta (2016), e na sua nota de opinião, este considera que o trabalho sobre um conflito político e social ainda em aberto torna este museu um caso particular. Ao contrário de outros museus de memória, onde os objetos de transmissão são ancorados principalmente em fenômenos passados, neste caso os esforços são colocados em propor aos visitantes uma abordagem do presente num conflito ainda aberto. Daí a ideia de "casa" que acompanha a nomenclatura do museu como "espaço de acolhimento e hospitalidade, algo muito valioso para uma população que cruelmente foi e continua a ser atingida pela tragédia do exílio".

Através da porta do museu é possível entrar por um corredor central cheio de imagens e frases de vários protagonistas do conflito. Uma das frases afirma: "nem a guerra que nos assassina, nem a paz que nos oprime", como uma espécie de apelo a ambos os lados contra a violência, bem como uma certa ideia de paz formal não apoiada pela solução das causas dos conflitos. No final do corredor, entra-se na sala principal, onde a exposição permanente do museu "Medellín: memórias de violência e resistência" é fortemente associada à história audiovisual e artística. Nesta sala de meia-luz, diferentes painéis ou stands temáticos são

apresentados, onde uma grande quantidade de informações é oferecida através de dispositivos móveis, efeitos sonoros e telas sensíveis ao toque. Apresenta a história de violência em Medellín com um tecido de versões narradas em diferentes vozes: as vítimas, que sofreram uma ou mais violências; os vitimizadores, que falam através dos seus feitos; os testemunhos passivos, que narram na terceira pessoa, os atores sociais e políticos, que propiciaram os eventos. Tem uma vasta informação, numa viagem no tempo entre o princípio do conflito armado até ao presente, com o apoio de relatos, fotografias, documentos, objetos, audiovisuais e plataformas interativas inovadoras.

As plataformas interativas, para uma viagem no tempo, nomeadamente os mapas interativos que disponibilizam as áreas de Medellín afetadas pelos massacres, artigos de jornal da época ou possibilidade de leitura sobre o processo de paz entre o governo colombiano e os grupos guerrilheiros. Estes ecrãs interativos permitem procurar a história do conflito através de palavras-chave que conduzem a artigos de jornal da época.

O visitante observa, por exemplo, na secção "Ausências", múltiplas telas em transição permanente, mostrando fotografias de vítimas em contextos quotidianos com as suas famílias, transformando a cor das imagens para contrastar a silhueta que está faltando agora. Ou a secção "Sussurros", na qual o visitante é convidado a abordar os seus ouvidos em diferentes falantes de madeira, nos quais reproduzem depoimentos de sujeitos que experimentaram experiências traumáticas como "abusos do exército e da milícia", "violação" ou "deslocamento".

O "olhar da arte", como sustenta o *outdoor* de outra parte da sala, configura-se como a principal linguagem para as narrações desse museu. "A arte é pronunciada onde as palavras são insuficientes. Move-se no espaço dos sentimentos, desafia ideias e palavras, desloca a lógica e quebra os arquétipos". Por exemplo, na secção "As múltiplas faces da violência" são apresentadas, em cubos rotativos, diferentes trabalhos de fotógrafos que, como diz a lenda, "arriscam suas vidas para que o país saiba em primeira mão a dor das vítimas".

Segundo Federico Brugaletta (2016), a primazia da linguagem artística sobre a narrativa histórica mais tradicional, associada à linearidade e explicação dos eventos, fica evidente na secção "Cronologias". Neste espaço, cada visitante é convidado a colocar em jogo a sua "própria representação do tempo", seja na forma de uma linha, uma espiral, ciclos ou mesmo sem forma. Uma série de telas sensíveis ao toque, com bancos e fones de ouvido, é oferecida para aqueles interessados em montar sua própria cronologia de eventos e territórios do conflito

armado. Não há ordem predeterminada ou interpretação oferecida, mas uma grande abundância de informações em formato audiovisual.

No centro do recinto, distribuem-se numa espécie de "ilhas iluminadas" diferentes representações sobre temas como o exílio, as figuras dos defensores dos direitos humanos, o mundo camponês, entre outros. Lá, os visitantes também podem conversar com alguns dos membros da chamada "equipa de mediadores", que não apenas atuam como guias de interação com os dispositivos tecnológicos, mas fazem parte da diversidade de vozes que compõem o tecido social do museu.

A "equipa de mediadores" é formada por estudantes e professores universitários, além de membros de organizações de vítimas do conflito armado. A proposta dos mediadores gira em torno da ideia de conversação como forma de lidar com as tensões de um conflito aberto. A decisão de "contar a história" da subjetividade dos mediadores permite que múltiplas memórias associadas ao conflito circulem. Por exemplo, na sala principal um estudante da universidade que atua como mediador decide narrar o museu a partir da dimensão local do conflito. Aproveitar o intercâmbio para dar conta das tensões urbanas que atravessam a cidade de Medellín, apontando como certos "megaprojetos" associados ao transporte assumem, na maioria das vezes, deslocamentos forçados de bairros não reconhecidos pela Câmara Municipal.

O piso superior destina-se ao Centro de Recursos para a Ativação da Memória (CRAM), que conta com um repositório bibliográfico e documental, com uma área de produção de materiais e projetos pedagógicos. Finalmente, no piso inferior existem diferentes salas que abrigam exposições temporárias e espaços para oficinas.





Figura 46: Espaços Interiores. Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín.



Figura 47: Quadro: Processo de Paz com as FARC. Fonte: <https://medellinliving.com/museo-casa-de-la-memoria/>



Figura 48: Caixas de vidro dedicadas a cada ator envolvido no conflito armado – mulheres, ativistas de direitos humanos, etc. Fonte: <https://medellinliving.com/museo-casa-de-la-memoria/>

Da mesma forma, nas salas de exposições temporárias que ocupam o andar térreo do museu pode-se encontrar um homem mais velho, que se apresenta como vítima e ex-participante do conflito armado. Como parte da equipa de mediadores, ele é responsável por realizar a amostra "Nós rastreamos a paz", onde acompanha os visitantes através de diferentes posições lúdicas de perguntas e respostas. No final do passeio, os visitantes saem por um lugar diferente de onde entraram.

Segundo Federico Brugaletta (2016), a proposta de todo o museu aponta talvez para o mesmo fim, gerando uma interpelação moral e emocional ao visitante através do design, arte e comunicação. A primazia da linguagem audiovisual, a polifonia das vozes, a abundância de dados e a interatividade permanente constituem a proposta central do *Museu Casa de la Memoria*, em Medellín. A ausência de um relato homogêneo e canônico do conflito armado talvez seja uma das características procuradas para persuadir um público local a participar de um espaço de "conversa" sobre processos ainda em vigor. No entanto, como um visitante "estrangeiro" que entrou pela primeira vez na história e na memória de um país, algo ligado à história histórica profissional pareceu necessário. Uma história que permite aos outros explicar o que está a acontecer naquele país, quais são as múltiplas causas dos conflitos, quem são as suas vítimas e quem são os seus autores.

Graças ao trabalho de investigação desenvolvido em 2017, o museu apresenta quatro exposições temporárias:

- a. *El curso de la Huella*, em colaboração com a Universidade de Antioquia e a Universidade Pontifícia Bolivariana, centrada no papel dos arquivos nos processos de memória em vários contextos;
- b. *Geografías de la verdad*, processos de procura e comissões da verdade. Resultados de laboratórios e entrevistas com diferentes pessoas que integram organizações relacionadas com temas sobre a paz, memória e reconciliação;
- c. *Gramáticas del conflicto y la paz*, um exercício de construção da memória através da palavra e das narrativas orais e escritas sobre experiências do conflito e paz em Medellín, no qual participaram 81 pessoas e o qual derivou de um arquivo fotográfico;
- d. *Medellín es 70, 80, 90*, incorpora as visões de quem vivenciou estas décadas e os jovens que reconheceram estes tempos através dos outros.



Figura 49: “Gramáticas del conflicto y la paz” Fonte: Website Institucional.



Figura 50: “Medellín es 70, 80, 90” Fonte: Website Institucional.

## 4.7. Ferramentas De Comunicação

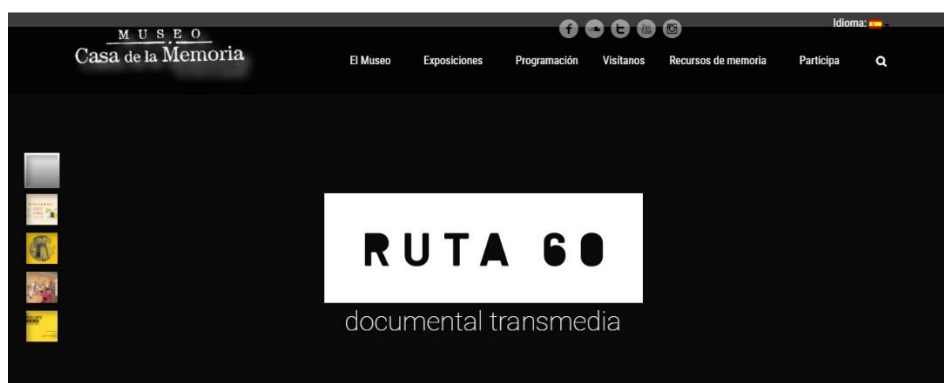


Figura 51: Website do Museo Casa de la Memoria. Fonte: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/>

Em 2017, o website do museu foi visitado por 80.391 pessoas e foi consultado por 25.211 utilizadores. Foi redesenhado em 2016 e em 2017 consolidou-se como um espaço de consulta de programação, exposições e notícias geradas pelo Museu. Também oferece o serviço de programação de visitas guiadas, um valor acrescentado ao uso da plataforma pelos públicos que têm algum objetivo com a sua visita. Outro aspeto importante está relacionado com o facto de o website também ter sido elaborado em inglês, o que demonstra a ponderação para a sua adaptação e atratividade para mais visitantes estrangeiros. Também se constitui como um mecanismo de transparência com a publicação de vários documentos, contratos e informações que o Museu elabora e emite para cumprir a sua função. Abriram-se novas secções de acordo com a programação expositiva e convocatórias, que serviram como repositório contextual para os visitantes e participantes.

### FICHA DE ANÁLISE DO WEBSITE<sup>69</sup>

Quadro 15: Ficha de análise do website do Museo Casa de la Memoria

<b>ENDEREÇO:</b> <a href="https://www.museocasadelamemoria.gov.co/">https://www.museocasadelamemoria.gov.co/</a>
<b>DATA DE CONSULTA:</b> 01-01-2019
<b>FUNCIONALIDADES:</b>

<sup>69</sup> Martijn van Welie\*/\*\* (martijn.van.welie@satama.com) Bob Klaasse\* \* ) (2004) Vrije Universiteit Amsterdam Faculty of Sciences Department of Computer Science <http://www.welie.com/papers/IR-IMSE-001-museum-sites.pdf>

- <i>User Experience</i> : Informação; Aprendizagem; Procura de Informação
- <b>Facilidade de Navegação (Alta/Média/Baixa)</b> : Alta
- <b>Intuitivo (Sim/Não)</b> : Sim
- <b>Linguagem Compreensível (Sim/Não)</b> : Sim
- <b>Uso de imagens e conteúdo audiovisual (Adequado/Insuficiente)</b> : Adequado, mas necessita de melhorias
- <b>Necessidade de registo de utilizador (Sim/Não)</b> : Não
- <b>Possibilidade de eleição de idioma (Sim/Não)</b> : Sim (Inglês ou Espanhol)
<b>HOME PAGE</b> : <i>Scrolling Menu</i> ; Conteúdo: Notícias; Exposições; Programação; Publicações; Redes Sociais; Informação Geral; Contactos.
<b>ELEMENTOS DE LIGAÇÃO QUE POSSUI</b> : Redes Sociais (Facebook; Soundcloud; Youtube; Twitter)
<b>ARQUITETURA DE INFORMAÇÃO</b> :
- <b>Conteúdo/ Estrutura</b> : O Museu/ Exibições/ Programa/ Visite-nos/ Recursos de Memória/ Junte-se a nós
- <b>E-Commerce</b> : Sim (Newsletter; Booking Guided Tour; Agenda)
- <b>Público ao qual se destina</b> : Público em Geral; Público que pretende visitar o museu físico; Investigadores; Educadores.
- <b>Menu</b> : Bar Menu
- <b>Procura</b> : Sim
- <b>Design/Utilização de Cores</b> : Preto e Branco (cores principais consonantes com o logótipo); cor-de-rosa; azul (cores secundárias)
<b>OBSERVAÇÕES</b> : Apresentação de Museu. Introdução ao Museu.

## Redes Sociales

### Facebook



Figura 52: Página de Facebook Museo Casa de la Memoria. Fonte: <https://www.museocasadelamemoria.gov.com/>

### Twitter



Figura 53: Página de Twitter Museo Casa de la Memoria <https://twitter.com/CasadelaMemoria>

## Youtube

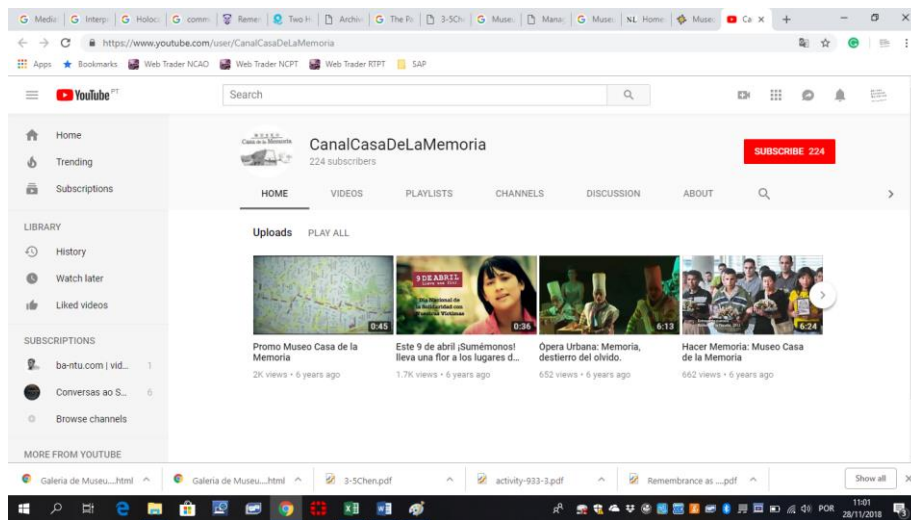


Figura 54: Página de Youtube Museo Casa de la Memoria.

Fonte: <https://www.youtube.com/user/CanalCasaDeLaMemoria>

## Instagram

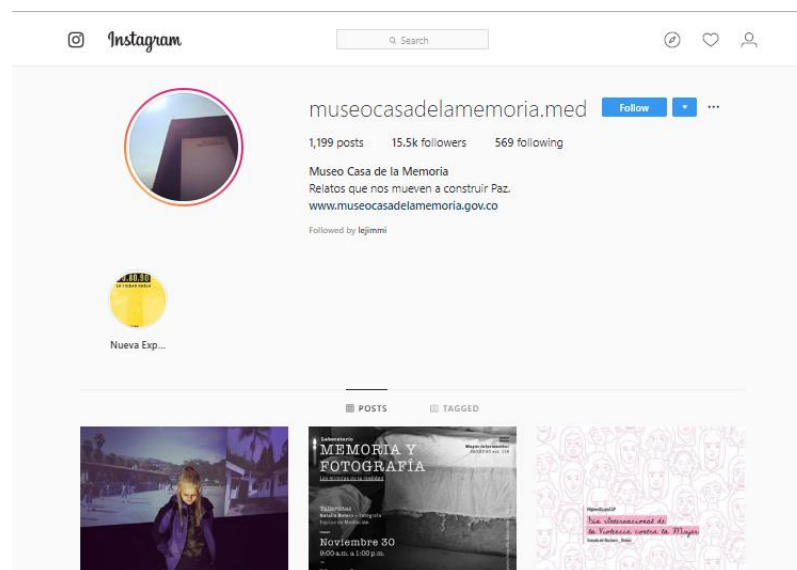


Figura 55: Página de Instagram Casa de la Memoria <https://www.instagram.com/museocasadelamemoria.med/>

## Logótipo



Figura 56: Logótipo.

## Aplicação Móvel

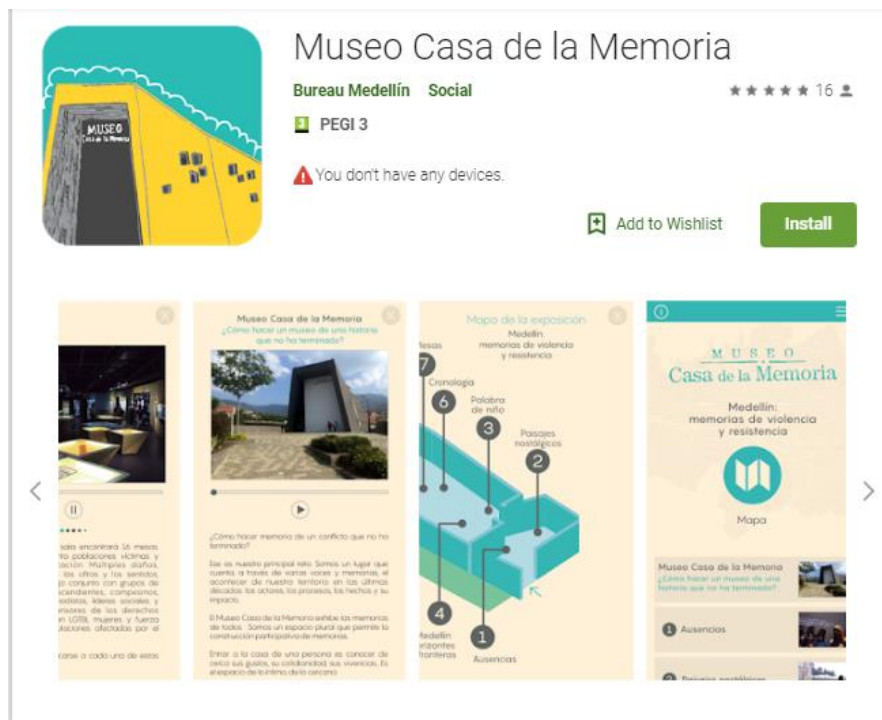


Figura 57: Aplicação Móvel.

## Soundcloud



Figura 58: Página SoundCloud do Museo Casa de la Memoria.



#### 4.8. Informação De Gestão

Em Maio de 2018 foi publicada a “Informação de Gestão 2017”, com números e informação substancial de balanço do museu entre 2016-17.



Figura 59: Capa da Informação de Gestão de 2016/2017

Fonte: <https://issuu.com/museocasadelamemoria/docs/informegestionissu>

Em 2017, o museu superou em 139% o número de visitas de 2016, alcançando o número de 39.710. Entre janeiro e março de 2018, o museu recebeu 15.077 visitas, superando em 107% os números do mesmo período no ano anterior.



Figura 60: Balanço das visitas ao museu entre 2014-2017

Existiram 193 aparições em diferentes meios de comunicação, discriminadas da seguinte forma: 114 relacionadas com agendas, programas culturais ou artigos que desenvolvem temas próximos do Museu ou que fazem algum tipo de alusão a este espaço sem aprofundar e as 79 publicações restantes correspondem a entrevistas de rádio, televisão ou artigos de imprensa ou meios digitais que tratam de temas precisos, tal como a abertura de exposições, ou o tratamento de temas conjunturais da entidade. Registaram-se 60 publicações em diferentes meios de imprensa, local e nacional, muitos dos quais duplicaram a sua informação em meios digitais, canal através do qual se identificaram 72 publicações adicionais relacionadas com a entidade. Presentes em 33 programas de rádio, contaram com 26 presenças em televisão. Apesar de durante todo o ano existirem aparições nos meios de comunicação sobre o museu, os meses de junho, agosto e outubro foram os que registaram uma maior visibilidade.

Quanto às redes sociais, o total do número de seguidores foi de 16782, sendo que o Twitter (7604) e o Facebook (5834) foram as plataformas que registaram um maior número de seguidores.

TWITTER		FACEBOOK		INSTAGRAM	
ENERO - MARZO*	6596	ENERO - MARZO*	3526	ENERO - MARZO*	691
JUNIO	171	JUNIO	643	JUNIO	565
OCTUBRE	530	OCTUBRE	906	OCTUBRE	1114
DICIEMBRE	307	DICIEMBRE	759	DICIEMBRE	673
<b>TOTAL: 7604</b>		<b>TOTAL: 5834</b>		<b>TOTAL: 3043</b>	
SITIO WEB		YOUTUBE		TOTAL	
ENERO - MARZO*	90	ENERO - MARZO*		ENERO - MARZO*	10903
JUNIO	25	JUNIO	17	JUNIO	1421
OCTUBRE	67	OCTUBRE	28	OCTUBRE	2645
DICIEMBRE	53	DICIEMBRE	21	DICIEMBRE	1813
<b>TOTAL: 235</b>		<b>TOTAL: 66</b>		<b>TOTAL: 16782</b>	

Figura 61: Número de seguidores nas redes sociais

“Durante 2017, o Museu continuou trabalhando para posicionar-se em redes sociais virtuais e fazer do seu website uma referência de consulta e espaço aberto para os cidadãos.

Oferecendo permanentemente os assuntos que comprometem o dia a dia através dos canais, para interagir com novos públicos e seguidores fiéis, além disso circular constantemente conteúdos e iniciativas de pares, aliados e líderes de opinião, o Museu conseguiu um crescimento constante entre a comunidade virtual que se interessa pelo seu trabalho e é sensível a temas como a memória, reconciliação, convivência, construção da paz, entre outros”.

A gestão da comunicação é uma das áreas do museu, estando ao encargo de quatro funcionárias.

#### **4.8.1. Campanhas Pontuais**

Em 2017, conceberam-se distintas campanhas através das redes sociais para demonstrar que o Museu se unia a diferentes causas, como o Dia Internacional dos Museus, Holocausto, Dia dos Direitos Humanos, entre outros.

#### **4.8.2. Aliança – Parcerias**

Com várias publicações externas, El Espectador 2020, UNESCO, Jornal El Colombiano, Universidade de Antígua, Colombia com Memória, entre outros.

#### **4.8.3. Gestão Cultural**

Parcerias com organizações e pessoas que contribuíram para o enriquecimento cultural da agenda do museu e que oferece gratuitamente à comunidade: leituras de novos talentos; jornada académica do Festival Internacional de Poesia de Medellín, Programa Música para a Memória, entre outros.

#### **4.8.4. Participações Internacionais**

Prémio da Organização Internacional “*Images and Voices of Hope*”, designadamente pelo seu trabalho em narrativas restaurativas integradas na exposição Imaginários, que consiste num encontro no tempo.

O museu participou em sete eventos que permitiram integrar as discussões internacionais sobre o papel que os museus devem cumprir na definição das políticas culturais e, por outro lado, facilitar o conhecimento de estratégias, metodologias e casos de êxito de ativação da memória em zonas de conflito.

Publicação na revista internacional *Museu Inclusivo* de um artigo da sua autoria em 2018.

A Associação Americana de Psiquiatria convidou o museu a desenvolver uma oficina no seu encontro internacional.

Todas estas atividades permitiram ao museu relacionar-se com atores de alta influência internacional e obter novas ferramentas para fortalecer processos que a cidade tem atualmente à volta da memória e construção de narrativas, a partir de cenários culturais e de alto impacto social.

#### 4.9. Entrevista

##### **Jaime Alejo, departamento de produção, maio 2017:**

“Trabalhei na construção da primeira etapa do museu e a minha função centrava-se em museografia e dotação do museu.

O Museu Casa da Memória faz parte do plano de reparação das vítimas do conflito armado na Colômbia e cumpre-se através da lei de vítimas, que obriga a diferentes municípios afetados pela violência, abrir um espaço para a memória, encontro e expressão das vítimas.

A localização em Medellín faz todo o sentido. É a segunda cidade do país e capital da região mais afetada com o conflito armado. Além disso, é também a cidade que mais “deslocados” tem, sejam da região de Antioquia como das demais regiões do país. Atendendo à situação criaram-se muitas organizações de vítimas.

No museu, as vítimas de diferentes grupos surgem no mesmo espaço, organizadas segundo as suas situações particulares: vítimas das guerrilhas: sejam as FARC (*fuerzas armadas revolucionarias de Colombia*), ou ELN (*ejército de liberación nacional*), os Paramilitares, as vítimas de minas antipessoais, dos desaparecidos, as vítimas do narcotráfico ou vítimas do estado. Apesar dos seus diferentes pontos de vista, todas surgem no mesmo espaço e da mesma forma. E esse é o desafio, enquadrar as memórias de vítimas de diferentes grupos e agressores num mesmo espaço físico.

O museu contém um auditório, uma galeria para exposições itinerantes, uma sala de exposições permanentes, que contém a cronologia, dos diferentes momentos e dos diferentes atores do conflito, depoimentos das algumas das vítimas e algumas das peças construídas pelas vítimas: música, pinturas, textos, além de uma apresentação da paisagem da região e dos

lugares do conflito, tem também espaços para oficinas e aulas, tem um grande centro de documentação para investigação, a catalogação e difusão dos conteúdos de memória.”

#### **Entrevista da Diretora Adriana Valderrama ao Jornal Pacifista (2016):**

“O museu não é um espaço para vítima e vitimizadores, mas um projeto da cidade. O museu deve ser um lugar para todos. Um espaço resultado de um processo de incidência política de cidadãos e organizações da sociedade civil e que por isso a sua participação é um assunto central. É muito claro que este museu está para garantir um processo de reparação simbólica das vítimas e surge de mobilizações sociais, de exigências e não só de uma vontade política”.

A nova administração do museu insiste que se deve democratizar o espaço e construir não só uma memória, mas múltiplas e diversas memórias que criem um diálogo inclusivo. Segundo a diretora, a neutralidade é a posição do museu. “O que vai fazer é convocar e articular diferentes posições. É claro que vão chegar muitas organizações e cidadãos com a sua posição política, mas a ideia é que eu me converto a um espaço neutro, facilitador entre diferentes visões”. Para ela, a neutralidade não se confunde com indiferença. “É uma neutralidade pela proteção e respeito do exercício político das organizações que estão ao redor do museu. É uma forma de proteger e garantir a missão e visão do museu para que seja uma plataforma de onde todos os atores com as suas diferentes posições políticas possam interagir, sempre tentando evitar que se transforme num espaço idealizado. Não somos indiferentes, mas o compromisso com a reparação é tal, a não repetição e a construção da paz que pensamos que temos que manter-nos neutros.”

Para a diretora, o museu apostará na continuidade e não na personalização dos projetos. Nesse sentido, ela defendeu o facto de que o compromisso com a construção da paz territorial foi incluído no plano de desenvolvimento, e que ela está à margem do que pode acontecer na mesa de negociações de Havana.

#### 4.10. Grelha De Análise

Quadro 16: Grelha de análise do Museo Casa de la Memoria

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
I. IDENTIFICAÇÃO	<b><u>Nome do Museu/Entidade:</u></b> <i>Museo Casa de La Memoria</i>
	<b><u>Local:</u></b> Medellín, Colômbia
	<b><u>Temática:</u></b> Conflito Armado
II. ENQUADRAMENTO GERAL	<p>Este projeto nasceu em 2012 sob a alçada do programa “Vítimas do Conflito Armado”, criado em 2005 pelo presidente de Medellín. Museu de características particulares, inserindo-se num contexto onde o conflito político-social ainda está em aberto. Os esforços são colocados em propor aos visitantes uma abordagem do presente num conflito ainda aberto. Daí a ideia de "casa" que acompanha a nomenclatura do museu como "espaço de acolhimento e hospitalidade, algo muito valioso para uma população que cruelmente foi e continua a ser atingida pela tragédia do exílio". A democratização do espaço e a inclusão de narrativas opostas são as suas características primordiais.</p>
III. PROJETO MUSEOLÓGICO	<b><u>1. Tipo de Coleção/Exposição:</u></b> Exposição Permanente e Exposições Temporárias.

**2. Arquitetura e Espaço(s):** O museu foi construído pelo arquiteto Juan Botero, com uma área de 3.800m<sup>2</sup>, lugar de comemoração das vítimas da violência, promove, nos seus recintos, espaços que possibilitam a reconstrução e difusão da memória histórica com exposições museográficas, com o objetivo de transformar eventos violentos em aprendizagens sociais. Um espaço onde os cidadãos podem encontrar-se para revisitar a sua história e serem capazes de passar da escuridão da morte para a luz da esperança por querer viver numa cidade que se constrói com novos espaços para a sua vida. A partir desta premissa, o edifício desenvolve-se como um túnel, descendo o caminho, que visa gerar sensações desta transição da escuridão para a luz, apoiada por roteiros museográficos e pedagógicos, itinerantes e permanentes, que contarão histórias do conflito.

Edifício de três níveis: intermédio, que abriga o acesso, as bilheteiras e duas grandes salas de exposição divisíveis, dependendo dos roteiros do museu a serem exibidos; um nível superior, onde estão localizados o Centro de Documentação, arquivo e espaço para consulta; e um nível mais baixo, onde oficinas educativas estão estabelecidas, um auditório para 270 pessoas, escritórios administrativos, galeria das crianças, Galeria 3 ou saída, a sala de reflexão, restaurante, loja e áreas técnicas.

### **3. Coleção/Exposição (Bina, 2010):**

a. **Ambientação:** produzida por vários elementos de vários tamanhos, volumes e estilos. Motivos decorativos diversos e diferentes níveis de interatividade com o objetivo de criar um circuito que envolva o visitante e lhe transmita a temática de forma mais intuitiva e compreende as peças expostas mais facilmente.

b. **Cenografia:** Peças de diferentes originais, materiais e tamanhos, dispostas numa metáfora de trevas-luz, contextualizando os visitantes acerca do período histórico e simbolismo. Espaços largos ou estreitos, mediante o objetivo e o significado de cada sala.

c. **Sonorização:** Ambiente envolvente, com sons, vozes e vídeos correlacionados com o tema da exposição.

d. **Percorso Expositivo:** Os responsáveis pela curadoria desta exposição optaram pela utilização de diversos aparelhos e suportes de comunicação, que impulsionem a interatividade com o visitante, de modo a impulsionar uma aprendizagem e um envolvimento emocional.

**4. Guião Expositivo:** Ausência de um relato homogéneo e canónico do conflito armado, num espaço de "conversa" sobre processos ainda em vigor. No entanto, como um visitante "estrangeiro" que entrou pela primeira vez na história e na memória de um país, algo ligado à história histórica profissional pareceu necessário; explicar o que acontece, causas do conflito, quem são as suas vítimas e quem são os seus autores.

a. A rampa de acesso ao museu integra artefactos mecânicos "testimoniais" de reprodução de vozes de vítimas e paredes externas cinza e brancas como uma metáfora de passagem da escuridão para a luz que convida à experiência no interior do museu (Brugaletta, 2016).



**b.** A exposição permanente “Medellín: memórias de violência e resistência” está associada à história audiovisual e artística. Nesta sala de meia-luz, diferentes painéis ou stands temáticos são apresentados onde uma grande quantidade de informação é oferecida através de dispositivos móveis, efeitos sonoros e telas sensíveis ao toque. Apresenta a história de violência em Medellín com um tecido de versões narradas em diferentes vozes: as vítimas; os vitimizadores; os testemunhos passivos; os atores sociais e políticos. Uma viagem no tempo entre o princípio do conflito armado até ao presente, com o apoio de relatos, fotografias, documentos, objetos, audiovisuais e plataformas interativas inovadoras.

No centro do recinto, surgem "ilhas iluminadas" com diferentes representações sobre temas como o exílio, as figuras dos defensores dos direitos humanos, o mundo camponês, entre outros. Lá, os visitantes também podem conversar com alguns dos membros da chamada "equipa de mediadores", formada por estudantes, professores universitários e membros de organizações de vítimas do conflito armado. A proposta dos mediadores gira em torno da ideia de conversação como forma de lidar com as tensões de um conflito aberto.

**c.** Nas salas de exposições temporárias, pode-se encontrar um homem mais velho, que se apresenta como vítima e ex-participante do conflito armado. Como parte da equipa de mediadores, ele é responsável por realizar a amostra "Nós rastreamos a paz", onde ele acompanha os visitantes através de diferentes posições lúdicas, em que perguntas e respostas são combinadas em favor do processo de paz atual, promovido pelo Governo colombiano e pelas FARC. "Eu conto a minha história".

No final do passeio, os visitantes saem por um lugar diferente de onde entraram.

**Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008):** Domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica; com o domínio afetivo (*Heart*), com o conhecimento relacional e a ligação emocional e o domínio psico-motor (*Hands*) com o envolvimento profundo com os itens apresentados na exposição (ex.: painéis interativos).

**Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Comunicação, Curiosidade, Confiança, Desafio.

**5. Encenação do Espaço:** espaço metafórico numa passagem das trevas para a luz. Certas áreas a meia luz; linguagem audiovisual; polifonia de vozes e narrativas; abundância de dados e interatividade permanente.

**6. Linguagem:** Primazia da linguagem artística sobre a narrativa histórica mais tradicional, associada à linearidade e explicação dos eventos, que permite a interpelação moral e emocional ao visitante através do design, arte e comunicação (Brugaletta, 2016).

**7. Tipos de Comunicação:** Comunicação Textual, Visual, Auditiva, Audiovisual, Tátil.

**8. Suportes:**

1. Painéis de Texto
2. Painéis Interativos
3. Painéis ou Stands Temáticos
4. Dispositivos Móveis

5. Som e Audiovisual: Imagens –  
Fotografias, Desenhos; Vídeos.

6. Testemunhos

7. Objetos

8. Telas sensíveis ao toque.

9. Efeitos Sonoros.

**9. Discurso:** Mensagem Informativa, Pedagógica e Social.

“O museu deve ser um lugar para todos, para garantir um processo de reparação simbólica das vítimas e surge de mobilizações sociais, de exigências e não só de uma vontade política”. A nova administração do museu insiste que se deve democratizar o espaço e construir não só uma memória, mas múltiplas e diversas memórias que criem um diálogo inclusivo. A neutralidade é a posição do museu. “É uma neutralidade pela proteção e respeito do exercício político das organizações que estão ao redor do museu” (Adriana Valderrama, Diretora do Museu, 2016).

**5. Visitantes:** 39.710 (2017). 15.077 (janeiro-março de 2018).

Participação Passiva e Ativa. Experiência Educativa.

**Classificação do Tipo de Visitante - *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Visitante socialmente motivado; Visitante intelectualmente motivado e Visitante emocionalmente motivado.

	<p><b>10. Comunicação Institucional:</b> <i>Flyer</i> Institucional; Website; Redes Sociais (Instagram; Twitter, Facebook, Instagram, Youtube); Soundcloud; Aplicação Móvel.</p>
<p><b>IV. O DISPOSITIVO MUSEAL</b></p> <p><b>Estratégia e desenho do aparelho museal</b></p>	<p><b>1. Tipo de Narrativa:</b> Sem uma Narrativa Dominante – Democratização do Espaço – Narrativa Crítica e Perspetivista.</p> <p><b>a. Grande Narrativa</b> (Rowe, 2002) – geral sobre o período da História do Conflito Armado na Colômbia, apenas para contextualizar, e sobretudo, o visitante estrangeiro.</p> <p><b>b. Pequenas Narrativas</b> (Rowe, 2002) - narrativas na primeira pessoa sobre este momento da história, através de testemunhos verídicos, vídeos, imagens e/ou áudios, objetos.</p> <p><b>2. Tipo de Exposição: Exposição Discursiva</b> (Macalik, Fraser &amp; Mckinley, 2015) encoraja a negociação e o debate, polariza e politiza o espaço e convida à discussão. Distanciamento e observação reflexiva.</p> <p><b>3. Tipo de Mediação:</b> Mediação Cultural e Educativa, com o intuito de informar o visitante sobre o período histórico em causa e o evento ocorrido e contribuir para uma melhor compreensão da obra e do espaço. Mediação Discursiva.</p> <p><b>4. Relação com o visitante:</b></p> <p><b>Tipo de Aprendizagem Incentivada:</b> Aprendizagem Informal, que conduz a novas perceções e ideias. Aprendizagem Cognitiva, Afetiva e Social, apresentando testemunhos e objetos pessoais, que permitem ao visitante uma maior ligação afetiva. Aprendizagem Interativa com diferentes tipos de aparelhos de comunicação.</p>

	<p><b>Avaliação da Interação do Público com os aparelhos de comunicação:</b> Interesse e Leitura atenta de vários painéis de texto e painéis multimídia. Interesse maior em aparelhos de interação e de reprodução de testemunhos verídicos.</p> <p><b>Modo de Apreensão da Exposição</b> (Lord, 2001): Interação, Contemplação, Compreensão, Descoberta.</p> <p><b>Avaliação da Interatividade:</b> Usabilidade da Exposição (Nielsen, 2012): memorável, capacidade de aprendizagem, eficácia; <i>User Experience</i> – Tipo de atividade promovida (Gebhard &amp; Karstenm, 2009; Panagiotis et al., 2013): Exploratória; Avaliação (Koutsabasis, 2017): aprendizagem, envolvimento, consciência cultural.</p>
<p><b>V. O MUSEU COMO MNEMOTÉCNICA E MEDIUM DE EXPERIÊNCIA</b></p>	<p><b>1. <u>Produção de memória / Mediação entre memórias:</u></b> Museu aberto e multivocal (Golding &amp; Modest, 2013; Karp &amp; Lavine, 1991; Silverman, 2015), estimula o conhecimento e pensamento crítico através da apresentação de diferentes vozes e narrativas. Apresenta a memória oficial apenas como contextualização histórica; Memória coletiva de grupos visados; Memória individual através de testemunhos verídicos e pessoais.</p> <p><b>2. <u>Mediação entre memória e atualidade:</u></b> O museu insere-se no contexto de um conflito político-social ainda em aberto, surgindo como um espaço de acolhimento para uma população que sofreu, e ainda sofre, com o conflito armado. A palavra “casa” na sua nomenclatura remete para essa vontade de ser a casa de todos e para todos, contribuindo para o momento presente do conflito. Democratização do espaço e inclusão de narrativas opostas, a par de uma contextualização histórica da memória.</p>

**3. Produção de experiência (atencional, semiótica, cultural e política):** contemplativa, de conhecimento, de descoberta, reflexiva, participativa, crítica.

**4. Finalidade:** Informativa, Pedagógica, Reparadora/Curativa.

## ANÁLISE DE RESULTADOS

Após a análise de quatro estudos de caso sobre temas, regiões e momentos históricos diferentes, é possível encontrar pontos característicos comuns, que contribuem para uma compreensão de um possível padrão de atuação, de uma arquitetura de aparelhos de comunicação e narrativa. As informações que resultaram nestas grelhas de análise advêm de entrevistas, observação direta e recolha de documentação, mas é necessário salientar maior ou menor dificuldade mediante o caso, por dificuldade de tradução, ausência de informação institucional ou de análise científica.

Todos eles possuem um objetivo similar, que consiste em informar e permitir a observação reflexiva e o pensamento crítico do visitante, surgindo como plataformas de conhecimento e debate, ao construir um conjunto de experiências (cultural, social, política, semiótica, contemplativa, de descoberta, reflexiva e transformadora). Assim, a finalidade é informar, educar e reparar numa ligação entre a memória e o presente, com a intenção de não ser apenas uma mera amostra do passado, mas um agente ativo, como o *Hiroshima Peace Memorial Museum*, que utiliza o seu papel de *only A-Bomb Nation* para combater a utilização de armas nucleares, ou a exposição sobre o campo de concentração de *Auschwitz-Birkenau*, cujo simbolismo se insere numa dicotomia global/local e o seu vocabulário emprestado a outras atrocidades mundiais.

Neste sentido, o dispositivo museal coloca em prática uma mediação cultural, social e educativa, com o intuito de informar o visitante sobre o período histórico em causa e contribuir para uma melhor compreensão do evento e do espaço. Incita a uma aprendizagem informal, que conduz a novas perceções e ideias, bem como a um envolvimento emocional forte, por vezes de choque e impactante. E este é um ponto chave nos museus de “histórias contestadas”, tal como foi confirmado por esta análise, a emoção e o sentimento são, sem dúvida, utilizados para criar a empatia do visitante e torná-lo ainda mais consciente através dos testemunhos apresentados em texto, vídeo ou objetos/artefactos (elemento essencial para a apresentação da narrativa no *Hiroshima Peace Memorial Museum*). Como é óbvio, esta conexão emocional é mais evidente se os visitantes observarem no próprio local do acontecimento, como no caso de *Hiroshima Peace Memorial Museum* ou em *Robben Island*. Incentiva a que o visitante apreenda a exposição através da Contemplação, Compreensão, Descoberta e, em alguns casos,

a interação, como o *Museo Casa de La Memoria*, em Medellín, que concentra a sua atividade na ideia de interatividade, com painéis e outras ferramentas que incitam a participação dos visitantes.

Na sua maioria são exposições discursivas (Macalik, Fraser & Mckinley, 2015), que encorajam a negociação e o debate e convidam à discussão; e exposições imersivas (Belaen, 2003), que pretendem criar conhecimento através da experiência e conhecimento afetivo, para imobilizar as sensações e emoções dos visitantes. O ideal seria uma exposição híbrida, com partes discursivas e partes imersivas, de forma a complementarem-se no processo de aprendizagem, para um maior impacto da narrativa e tornar a experiência mais enriquecedora.

O dispositivo museal apresenta, em todos os estudos de caso, uma narrativa dominante por motivos e interesses políticos, históricos, sociais de valorização da identidade nacional, tal como Hiroshima, que apresenta uma narrativa que pouco ou nada refere os Estados Unidos da América como responsáveis pelo ataque da bomba atômica, o que se deve à ocupação pós II Guerra Mundial, interesses comerciais e económicos e omitir o seu passado militar. Simultaneamente, a África do Sul, e após o apartheid, utiliza a ilha de *Robben Island* como símbolo de resistência e luta, mas, ao contrário, tem feito uma tentativa concreta nos últimos anos de mudar e incluir outras narrativas referentes à ilha. O único museu que de facto se evidencia neste ponto é o *Museo Casa de la Memoria*, em Medellín, que consiste num museu aberto e multivocal (Golding & Modest, 2013; Karp & Lavine 1991; Silverman, 2015), numa democratização do espaço, onde várias narrativas completamente opostas se alinham: vitimizadores, vítimas, observadores passivos, testemunhas. Também este espaço se evidencia pelo público a que se destina e os visitantes que realmente se dirigem ao espaço, na sua maioria, nacionais. Caso similar é o *Hiroshima Peace Memorial Museum*, onde muitos japoneses se dirigem em sinal de homenagem, demonstrativo da importância nacional do mesmo. Infelizmente, *Robben Island* ainda falha neste ponto, onde o preço do bilhete e a dificuldade de acesso impedem mais visitantes nacionais no espaço.

O tipo de comunicação é essencialmente textual, visual, auditivo, audiovisual e, em certos casos, tátil, correspondendo à abordagem de *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008), com predominância no domínio cognitivo, de reflexão crítica (*Head*) e no domínio afetivo (*Heart*) para o conhecimento relacional e ligação emocional. Os casos de *Hiroshima Peace Memorial Museum* e de *Robben Island* são os mais próximos de uma abordagem *Hands*, local onde o acontecimento ocorreu, sendo que a própria exposição incentiva ao toque das peças radioativas.



Os aparelhos de comunicação utilizados são, na sua maioria, painéis de texto, imagens e vídeos, objetos e artefactos. *Robben Island* e a exposição do campo de concentração de *Auschwitz-Birkenau* utilizam ainda outro aparelho, os áudio-guias, com diferentes línguas que percorrem a exposição e contribuem para uma melhor compreensão; ou painéis interativos, como o *Museo Casa de la Memoria*. Mas todos transmitem um discurso com uma mensagem informativa, pedagógica e social.

A avaliação da componente física da coleção e exposição (Bina, 2010) demonstra que de facto, na sua maioria, todos os estudos de caso apresentam características e políticas semelhantes. O percurso expositivo é bilingue, em inglês e na língua onde o museu/exposição se insere, e optam, na sua maioria, por poucos elementos em cada espaço, seguindo o princípio de Scheiner (2003), “vivenciar é infinitamente mais importante do que informar.” Diversidade de elementos, de diferentes formatos e origens, contextualizando o período histórico e a área geográfica, com vitrines e suportes que não interferem na leitura. Muitas peças estão inclusivamente isoladas para enfatizar a sua história, o sapato vermelho de uma vítima anónima de Auschwitz; um triciclo de um menino atingido pelos efeitos da bomba atómica, uma parede com a sombra de um indivíduo, resultado também do ataque; uma fotografia de prisioneiros de *Robben Island* no pátio da prisão. O ambiente é imersivo, entre o silêncio imposto pela exposição e pela seriedade do áudio-guia, vídeos e testemunhos, e um jogo de luzes que torna várias salas quase a meia luz, num ambiente soturno e introspectivo.

Quanto à estratégia de comunicação institucional, todos os museus/exposição possuem *flyers* institucionais, um website institucional e redes sociais, nomeadamente Facebook, Instagram e Twitter. Em alguns casos, apostam em aplicações móveis, como o caso de *Robben Island* e o *Museo Casa de Memoria*, de Medellín. Na sua generalidade, utilizam estas ferramentas de comunicação, como cartões de visita, e incentivo à deslocação ao museu físico. As novas tecnologias são utilizadas, mas de forma ainda básica, através de algumas plataformas interativas no interior da exposição ou a utilização de ferramentas de comunicação, como o website institucional. O design do website é simples, com informações gerais sobre o museu e contextualização histórica sobre o evento. O texto é mais valorizado do que as imagens, existindo uma necessidade visível de incluir mais vídeos e fotografias. As cores neutras são as mais utilizadas, com maior predominância do preto e do branco. É possível, na maioria dos estudos de caso, marcar e/ou comprar a visita. São websites simples, intuitivos e diretos, mas de evidenciar que, neste conjunto, o *Museo Casa da Memoria* e *Robben Island* são os que

apresentam os websites mais apelativos. De referir que este último sofreu melhorias visíveis ao longo da elaboração deste projeto.

Concluindo, existem semelhanças óbvias entre os museus, devido à temática similar, apesar de existirem diversos aspetos que os diferenciam, sobretudo pela influência do país e da respetiva cultura, sem esquecer possíveis interesses político-económico-sociais.

É importante acrescentar que se verificou uma evolução ao longo dos últimos anos em cada um dos estudos de caso, com mudanças estruturais ou mesmo de narrativa, numa tentativa visível de melhorar e reforçar e/ou distanciar-se da sua narrativa oficial; novos planos de comunicação institucional e a aposta em aparelhos de comunicação diversos, que permitem uma mediação mais efetiva entre museu e visitante. A par de uma maior autonomia do visitante, também se procedeu ao reforço da interação emotiva e impactante, nomeadamente com a inserção de mais artefactos em Hiroshima e após as duas reparações efetuadas aos edifícios.

É interessante perceber que, e apesar da seleção aleatória, os museus escolhidos são uma referência mundial por diferentes razões: *Auschwitz-Birkenau*, símbolo de uma das maiores atrocidades do século XX; *Robben Island*, símbolo de opressão e resistência; *Hiroshima*, exemplo vivo do ataque de bombas nucleares; *Museo Casa de la Memoria*, símbolo de democratização de narrativas e insere-se num país onde a memória retratada ainda é real. Apesar disso, e das narrativas falarem por si só, é necessário investir mais numa mediação eficaz, em exposições menos estáticas, mais interativas e autónomas, adaptadas a um mundo moderno e mais tecnológico.

## CAPÍTULO 3

### **Pesquisa Documental E Exploratória – Estudos De Caso Museus De Escravatura**

A duração do tráfico transatlântico de escravos é um momento único na História, sobretudo pela sua duração e influência na consolidação do capitalismo e de incentivo ao desenvolvimento da revolução industrial, na opinião da maioria dos estudiosos (Williams, 1944).

Muitos comerciantes de escravos investiram o seu dinheiro em casas particulares, instituições culturais e de caridade em capitais e cidades portuárias do comércio de escravos. Por exemplo, em Liverpool, o Hospital *Blue Coat*, fundado em 1708, foi parcialmente financiado com lucros do comércio de escravos; a Câmara Municipal de Liverpool foi construída pela empresa de construção do comerciante de escravos Joseph Brooks (Westgaph, 2009). Os lucros do comércio de escravos em Portugal também foram para o desenvolvimento urbano, por exemplo, a instituição cultural Grémio Literário, em Lisboa, que tem sede desde 1875 no antigo palácio residencial do comerciante de escravos Ângelo Francisco Carneiro, visconde de Loures. O Hospital do Porto foi financiado pelo comerciante de escravos Joaquim Ferreira dos Santos, conde de Ferreira (Caldeira, 2013).

Apesar da sua importância no desenvolvimento europeu, durante muito tempo o impacto da escravatura nas sociedades europeias não estava inserido nas narrativas locais, nacionais e regionais. Contudo, nas últimas décadas esta situação alterou-se a diferentes ritmos nas antigas metrópoles. Com a II Guerra Mundial e os horrores do Holocausto, as feridas da escravatura começaram a surgir lentamente. O fim do colonialismo em África e os movimentos de direitos civis dos EUA aumentaram a batalha contra o racismo. Em alguns casos, a emergência da memória da escravatura foi seguida de desculpas públicas: pelo papa João Paulo II, pelo presidente norte-americano Bill Clinton e pelo primeiro-ministro britânico Tony Blair. Em outros casos, foi acompanhada de exigências financeiras e da necessidade de expressar a memória na esfera pública através de eventos, museus, monumentos e festivais. A globalização e a Internet permitiram ligações entre as populações de descendentes africanos e várias áreas do mundo, enfatizando, também, a diversidade cultural e humana. As atividades comemorativas contribuíram para um processo maior, o qual permitiu às populações de descendentes africanos reivindicar e evidenciar aspetos particulares da sua história, incluindo

tradições culturais e religiosas. Mas como estes esforços dependem do peso político dos grupos envolvidos, a velocidade do reconhecimento oficial incorporado nas narrativas nacionais variou de região para região (Araújo, 2012).

O 200º aniversário da proibição do comércio de escravos no Reino Unido (2007) e a comemoração do 150º aniversário da abolição da escravatura nas colónias francesas abriram o debate para um público mais abrangente. Antigos portos, como Bristol e Liverpool, reconheceram o seu papel no comércio, concordando em exibir o seu passado traumático nas suas paisagens urbanas. Em resposta à pressão das comunidades caribenhas de descendentes africanos, o parlamento francês reconheceu a escravatura e o tráfico como crimes contra a humanidade. Em 2005, o Comité de Memória da Escravatura foi criado em França. Em Espanha e Portugal, o processo para incluir a memória da escravatura na história local e nacional tem-se desenvolvido mais lentamente, pois o impacto do comércio de escravos na urbanização e industrialização em Espanha e Portugal é pouco conhecido, para além do facto de o legado do fascismo ainda não ter sido ultrapassado. Após conflitos duradouros, foram estabelecidos locais de memória para os cidadãos negros da Europa, sendo que alguns museus ou galerias nos museus lembram agora o passado do tráfico de escravos da Europa e reconhecem a importância da resistência escrava. Isso não significa que os discursos nacionalistas, centrados na história do colonialismo e da escravidão, desapareceram, visto que o grau de crítica depende muito das condições locais e das conjunturas políticas (Schmieder, 2018).

Apesar de os recursos financeiros dos EUA, por exemplo, e dos seus museus e monumentos, os projetos mais importantes surgiram em países como Gana, Senegal ou Benin, no meio da década de 60, onde a UNESCO teve um papel preponderante, criando iniciativas como A Rota do Escravo, em 1994. Mas estes países não estavam habituados aos museus ocidentais, nem a criar memoriais e monumentos para lembrar o passado na esfera pública. Na sua maioria, os seus governos e elites queriam promover o turismo cultural em regiões com necessidades económicas. Nesse sentido, falharam em passar a mensagem da memória coletiva sobre a escravatura. Também a África Central não testemunhou iniciativas públicas sobre a escravatura. Luanda e Benguela não têm monumentos ou memoriais para honrar as vítimas do tráfico de escravos. Contudo, é importante salientar a abertura, no ano de 1997, do Museu da Escravatura em Luanda (Araújo, 2012).

Segundo Ana Lúcia Araujo (2012), examinar as memórias coletivas e públicas da escravatura é uma tarefa complexa, devido à sua durabilidade de mais de três séculos, afetando direta e indiretamente vários países. Como resultado, a memória da escravatura pode ser do grupo dominante ou, em alguns casos, do grupo racial e étnico dos que beneficiaram da escravatura. Neste contexto, as memórias de descendentes de escravos ou grupos vitimizados continuam a existir em vários estados, que podem surgir em diferentes momentos: a memória é reprimida e os atores sociais vivem numa espécie de amnesia, onde o silêncio predomina; a memória das vítimas está viva, mas como os atores sociais continuam numa posição subalterna, de exclusão social, estas memórias são raramente expressas na arena pública; iniciativas internacionais, nacionais e locais ajudam as vítimas a introduzir as suas memórias na arena pública. De qualquer forma, a ressurgência da memória da escravatura também cria competição entre as memórias de descendentes de vítimas e agressores, o que pode ajudar a que, eventualmente, os grupos vitimizados conquistem espaço público e vejam o seu passado oficialmente reconhecido para resolver as desigualdades raciais, sociais e económicas.

Katharine Hodgkin e Susannah Radstone (2014) constataam que "a tentativa de resolver o significado no presente é ... muitas vezes uma questão de conflitos sobre a representação (...) Nesses debates a disputa é muitas vezes sobre como a verdade pode ser mais bem transmitida." E é neste ponto que a comunicação surge como fundamental no plano museológico, onde os aparelhos corretos agregados a uma narrativa consciente podem fazer uma diferença substancial na evolução da memória coletiva da escravatura e na transmissão com significação. (Thomas, 2013).

## MUSEUS DE ESCRAVATURA – ESTUDOS DE CASO ESPECÍFICOS

Quadro 17: Museus de Escravatura – Estudo de caso específico

NOME	LOCAL
<i>International Slavery Museum</i>	Liverpool, Reino Unido
Museu de Escravatura de Luanda	Luanda, Angola
<i>National Museum of African American History &amp; Culture</i>	Washington D.C., Estados Unidos da América

## VISÃO GERAL

Quadro 18: Visão geral dos Museus de Escravatura – Estudo de caso específico

NOME	ESTADO DE RECOLHA
<i>International Slavery Museum</i>	Observação direta - Visita ao Local (março de 2016). Recolha de Ferramentas de Comunicação. Recolha de documentos oficiais e revista de imprensa. Entrevista.
Museu de Escravatura de Luanda	Observação direta - Visita ao local (setembro de 2015). Recolha de Ferramentas de Comunicação. Recolha de documentos oficiais e revista de imprensa. Entrevista.
<i>National Museum of African American History &amp; Culture</i>	Observação direta - Visita ao local (setembro 2014). Recolha de Ferramentas de Comunicação. Recolha de documentos oficiais e revista de imprensa. Pedido de Entrevista.

Não obstante, outros exemplos serão tidos em conta para uma maior abrangência de informação, desde museus a exposições temporárias:

Quadro 19: Outros exemplos em análise

<b>NOME</b>	<b>LOCAL</b>
Antigo Mercado de Escravos de Lagos	Lagos, Portugal
Exposição <i>London, Sugar &amp; Slavery, Museum of London Docklands</i>	Londres, Reino Unido
Exposição “Racismo e Cidadania” (2017)	Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, Portugal
Museu das Descobertas	Lisboa, Portugal

## I ESTUDO DE CASO:

### *International Slavery Museum, Liverpool, Reino Unido*

#### 1.1. Apresentação

O museu integra o *National Museums of Liverpool* e localiza-se no *Merseyside Maritime Museum*, em *Albert Dock* em Liverpool, Património Mundial da Unesco (2004). Nos séculos XVIII e XIX, esta área foi um dos maiores centros de comércio do mundo, de influência global, tendo um papel crucial no império inglês, onde 80% do tráfico de escravos era controlado, e onde barcos negreiros foram construídos, sendo que cerca de 1.5 milhões de africanos partiram deste ponto a caminho da escravatura<sup>70</sup>. Os lucros do negócio ajudaram a transformar fisicamente a cidade numa das mais importantes e ricas cidades do Reino Unido.

Em 1994, na cave do *Merseyside Maritime Museum*, abriu a *Transatlantic Slavery Gallery*, que ganhou reconhecimento mundialmente. Depois de mais de uma década, foi tomada a decisão de que o assunto da escravatura precisava de mais reconhecimento, com um museu inteiramente dedicado a esta temática. Um museu três vezes maior do que a anterior galeria abriu a 23 de agosto de 2007, marcando o *Slavery Remembrance Day* e o bicentenário da abolição britânica do tráfico de escravos. Explora a história da escravatura, num enfoque ao Reino Unido e Liverpool, e detém um papel fundamental enquanto centro internacional para questões de direitos humanos, consciencializando os visitantes sobre a escravatura contemporânea nas suas diferentes formas. O museu recebeu um milhão de visitantes durante os primeiros quatro anos e entre 2017 e 2018 cerca de 391,563 visitantes.

---

<sup>70</sup> Museums of the People, by the People, for the People. Dr. Richard Benjamin, Diretor do *International Slavery Museum*. Disponível em: <http://museum-id.com/museums-people-people-people-richard-benjamin/>. Acesso em 1 de Junho de 2017.





Figura 62: Edifício. Fonte: Inês Morais. 2015.

Na celebração da sua abertura, em 2007, David Fleming, diretor do *National Museums Liverpool*, informou da pretensão de “criar um Museu Internacional de Escravatura para promover a compreensão do tráfico transatlântico e o seu impacto duradouro. O nosso objetivo é trabalhar sobre a ignorância e falta de compreensão ao olhar sobre o profundo e permanente impacto da escravatura e o tráfico de escravos em África, América do Sul, Estados Unidos da América, Caraíbas e Europa Ocidental. Assim, iremos aumentar a nossa compreensão do mundo à nossa volta”<sup>71</sup>.

Nesse sentido, os objetivos do novo museu centram-se na informação; contribuir para a compreensão da história do tráfico transatlântico e questões maiores sobre a liberdade e injustiça; desafiar pré-conceitos e ignorância; encorajar os visitantes a conhecerem o tráfico transatlântico e as suas consequências como uma história com responsabilidade partilhada para tratar do seu legado no mundo moderno; interpretar, de uma forma honesta, o papel de

---

<sup>71</sup> Discurso David Fleming (2007). Disponível em: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/about/>. Acesso em 1 de Agosto de 2017.

Liverpool no tráfico transatlântico e o seu impacto no crescimento cultural e económico da cidade (Fleming, 2005).

Enquanto museu internacional e local, recorre ao apoio e contributo da comunidade local na construção de exposições, e desenvolve exposições, publicações e atividades educacionais para a mudança da agenda social no campo dos direitos humanos (Benjamin, 2005). Além disso, caracteriza-se como “um local de compromisso, controvérsia, honestidade e ativismo (...) com um papel fundamental na luta contra o racismo e atitudes racistas, por isso espera-se que a interação dos visitantes com os museus ganhe resultados. Muitos visitantes colecionam impressões e experiências que farão sentido mais tarde em conjugação com outras experiências na sua vida” (Benjamin, 2005). Os museus devem estar envolvidos nos debates políticos e sociais e desafiar aqueles que procuram suprimir a coesão social, dado que podem tornar-se num local onde as minorias étnicas elucidam sobre as suas prioridades sociais” (Fleming, 2007). Nesse sentido, o museu apresenta coleções de importância local, nacional e internacional sobre o legado do tráfico transatlântico, da diáspora africana e da escravatura contemporânea, numa seleção das questões a apresentar e expor aos visitantes.

## 1.2. Contexto Histórico

Em 1640, mercadores holandeses introduziram o açúcar nos Barbados, ensinando a população sobre todo o processo da cana do açúcar, cujos conhecimentos foram apreendidos no Brasil com os portugueses em 1630. A Holanda dotou a população com africanos, introduziu a escravatura nas plantações e vendia o açúcar na Holanda. Assim, este produto monopolizou rapidamente a produção nos Barbados, com uma necessidade crescente de mão-de-obra, o que deu início ao envolvimento inglês no comércio triangular de africanos escravizados<sup>72</sup>.

Portugal e a Grã-Bretanha foram os dois países de comércio de escravos mais bem-sucedidos, representando cerca de 70% de todos os africanos transportados para as Américas. Estima-se que a Grã-Bretanha transportou 3,1 milhões de africanos para as colônias britânicas no Caribe, América do Norte e do Sul.

---

<sup>72</sup> Britain and the slave trade. *National Archives*. Disponível em:

<http://www.nationalarchives.gov.uk/slavery/pdf/britain-and-the-trade.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

Os lucros do negócio ajudaram a mudar a face industrial e económica da Grã-Bretanha, transformando-a na Primeira Nação Industrial. A riqueza permitiu investir noutras áreas, como o ferro, o carvão e a banca e a economia foi alterada pela crescente procura por produtos de plantação: algodão americano colorido com corantes americanos; tabaco da Virgínia, café e chocolate de Cuba e do Brasil; açúcar caribenho, entre outros produtos resultantes do trabalho escravo. À medida que a oferta e a procura aumentaram, também aumentou a procura por africanos escravizados para produzi-los<sup>73</sup>.

O comércio foi realizado a partir de muitos portos britânicos, mas o *Slave Trade Act* de 1799, restringiu a três portos principais: Londres (1660-1720), Bristol (1720-1740) e Liverpool (1740-1807), que se tornaram extremamente ricos com esta operação<sup>74</sup>.

O *Liverpool Merchant* foi o primeiro navio de escravos conhecido a viajar de Liverpool para a África Ocidental e a partir desse momento, a cidade foi responsável pelo transporte de quase 1,5 milhão de africanos para a escravidão, mais de 10% de todos os africanos transportados. A cidade e os seus habitantes beneficiaram de um período de grande riqueza cívica e pessoal graças a este comércio, o que lançou as bases para o futuro crescimento do porto.

As razões para o seu sucesso devem-se à sua localização no novo coração industrial da Grã-Bretanha. Poderia ser facilmente alcançada por rios e canais, de modo que bens comerciais como tecidos, armas e ferro podiam ser trazidos para o porto a preços baixos. Além disso, os comerciantes de Liverpool reduziram os custos dos seus rivais e os prazos de entrega; aumentaram a flexibilidade das suas operações e desenvolveram relações estreitas com alguns comerciantes africanos. Quase todos os principais comerciantes e cidadãos de Liverpool, incluindo muitos dos presidentes de câmara, estavam envolvidos direta ou indiretamente, como Thomas Golightly (1732-1821)<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> David Richardson, 'The British Empire and the Atlantic Slave Trade, 1660-1807' in *The Oxford History of the British Empire, Volume II - The Eighteenth Century*, edited by P.J.Marshall (Oxford, 1998), 440-464; 441.

<sup>74</sup> Britain and the slave trade. *National Archives*. Disponível em: <http://www.nationalarchives.gov.uk/slavery/pdf/britain-and-the-trade.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

<sup>75</sup> David Richardson, 'The British Empire and the Atlantic Slave Trade, 1660-1807' in *The Oxford History of the British Empire, Volume II - The Eighteenth Century*, edited by P.J.Marshall (Oxford, 1998), 440-464; 441.



Figura 63: Imagem da cidade antiga. Fonte: <http://www.cumberlandscarow.com/liverpool.htm>

Mas à medida que as rebeliões e os atos de resistência se tornaram mais numerosos nas Américas, a segunda metade do século XVIII também viu uma mudança de atitudes na Grã-Bretanha<sup>76</sup>. Em 1787, a Sociedade para a Abolição do Comércio de Escravos foi formada em Londres, com o objetivo inicial de recolher informações e evidências que poderiam ser apresentadas ao Parlamento. O foco era erradicar o comércio e não a escravidão, acreditando que isso seria mais viável, pois a demanda para acabar com a escravidão seria vista como uma ameaça à propriedade das pessoas.

Um foco principal da campanha e dos panfletos abolicionistas foi o horror da passagem do meio. Muitos cirurgiões e marinheiros foram convocados a testemunhar o que presenciaram na travessia do Atlântico, com Thomas Clarkson viajando pelo país até os portos de Londres, Liverpool e Bristol para coletar provas. A sociedade de Londres incentivou a criação de comitês de abolição locais e regionais, que encorajaram a recusa na compra de açúcar produzido por escravos, significativo no momento em que, em 1800, as famílias britânicas gastavam 6% da sua renda anual em açúcar. Os poetas William Blake e Robert Burns escreveram contra a escravidão, e Josiah Wedgwood, da empresa de cerâmica, trouxe utensílios de porcelana e medalhas especiais de apoio à campanha. Muitos dos ex-escravos e negros que viviam na Grã-Bretanha - aproximadamente 15.000 na década de 1780 - também tiveram um papel importante

---

<sup>76</sup> International Slavery Museums. Teachers Pack. Disponível em:

<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/schools-and-groups/downloads/International-Slavery-Museum-teachers-pack.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

na campanha. Foi o primeiro movimento político de massa na Grã-Bretanha e o primeiro a envolver pessoas de todas as origens sociais, religiosas e étnicas.

Contra a campanha estavam os muitos comerciantes de escravos, donos de plantações e mercados. A oposição foi particularmente veemente em Liverpool, de onde vários comerciantes e vereadores importantes viajaram a Londres para defender a continuação do comércio. Depois de várias tentativas fracassadas, a lei de abolição foi aprovada pelo Parlamento, em fevereiro de 1807, e tornou-se lei em março. A partir de então, a Grã-Bretanha tornou-se a maior defensora da erradicação do comércio noutras nações, tornando-se numa espécie de polícia internacional, com esquadrões navais britânicos montados para patrulhar a costa da África Ocidental e o Caribe em busca de escravos ilegais. No entanto, o fim do comércio não significou o fim da escravidão - que não foi abolida na Grã-Bretanha e no Império Britânico até 1834, com efeito a partir de 1838.

Embora os escravos tenham finalmente recebido a sua liberdade, não receberam qualquer indemnização, apenas os proprietários de plantações tiveram esse direito, recebendo uma compensação do governo britânico pela perda da sua "propriedade". Essa compensação totalizou 20 milhões de libras (cerca de £ 1,12 bilhões hoje)<sup>77</sup>.

Atualmente, ainda é possível vislumbrar resquícios deste momento histórico por toda a cidade de Liverpool, em esculturas e edifícios, e ouvir o famoso hino “*Amazing Grace*”, não só na Grã-Bretanha, mas nos Estados Unidos, escrito por um antigo capitão de um navio negreiro da cidade, John Newton, que se tornou reverendo e um ativista contra a escravatura. A 9 de dezembro de 1999, o *Liverpool City Council* apresentou uma desculpa formal pelo comércio de escravos, consciente da sua responsabilidade pelo seu envolvimento em três séculos e pelo contínuo efeito da escravatura nas comunidades negras de Liverpool<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> International Slavery Museums. Teachers Pack. Disponível em:

<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/schools-and-groups/downloads/International-Slavery-Museum-teachers-pack.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

<sup>78</sup> A brief history of the city's connections. International Slavery Museum. Disponível em: [www.liverpoolmuseum.org.uk](http://www.liverpoolmuseum.org.uk)

### 1.3. Memória Coletiva

A história do tráfico britânico de escravos foi deliberadamente omitida da recordação coletiva, substituída por uma imagem de campanha pela sua abolição, no interesse da manutenção de uma identidade nacional construída em torno de noções de preocupação humanitária e filantrópica (Ball, 2014).

Neste seguimento, Liverpool, um dos portos mais importantes para o tráfico de escravos, não foi exceção, revelando uma "ausência" do tema nas suas narrativas, mas revela a sua presença de forma física e concreta no seu ambiente construído; em imagens de edifícios, estátuas, locais, memoriais e obras de arte (Steele, 2009). Os fantasmas de Liverpool, como um mito, não flutuam, mas localizam-se em locais específicos ao longo do terreno urbano contestado da cidade (Moody, 2014). *St. James's Church* (1774-5) é um exemplo desse passado silenciado. Várias vezes referenciada pela sua arquitetura (em 1985, foi assinalada como o edifício mais antigo de estrutura de ferro fundido na Grã-Bretanha), não existe menção sobre a sua ligação ao comércio de escravos. Arquivos e monumentos da igreja são uma evidência e existe a dúvida se escravos estariam aí enterrados, ideia essa que divide historiadores e é negada pelos responsáveis.



Figura 64: Busto de um *blackamoor* num edifício público. Fonte: <https://septisphere.wordpress.com/2017/12/18/images-of-black-folks-in-england-1600s-and-1700s/#more-10796>

Jessica Moody (2014) argumenta, na sua tese, que a memória da escravidão de Liverpool é discursivamente forjada de acordo com as circunstâncias contextuais, preocupações contemporâneas e ansiedades e através da lente da identidade coletiva. A presença negra é, ela própria, exceção no discurso histórico de Liverpool, na longevidade e constituição. Assim como a experiência dos negros, onde o racismo na cidade tem sido descrito como "excepcionalmente horrível". A investigação etnográfica de Jacqueline Nassy Brown sobre a identidade negra e as geografias da raça na cidade nos anos 90 entendeu que a

descoberta de Liverpool e do seu passado de escravatura é central para compreender os processos raciais e a discriminação contra o seu silêncio oficial (Moody, 2014) . Mas Murray Steele (2009) sugere que o mais recente reconhecimento dado ao assunto em museus e o pedido oficial de desculpas da cidade em 1999, foram os primeiros passos mais significativos de um “longo processo de restituição”.

Segundo Geoffrey Cubitt (2012), na Grã-Bretanha, como n outros países europeus cujas histórias são marcadas por uma extensa participação na escravidão transatlântica, o significado dessa participação tem sido, em grande medida, ignorado ou obscurecido nas narrativas predominantes da história nacional que moldaram a consciência pública desde o tempo de abolição. Esta negligência é, sem dúvida, encorajada pela relativa ausência, em solo britânico, de lugares de memória, que literalmente poderiam dar à escravidão um lugar na consciência pública britânica. Igualmente fundamental, no entanto, tem sido a persistente submersão da história da escravidão transatlântica sob a história do abolicionismo. O estatuto da Grã-Bretanha como principal potência abolicionista tem consistentemente ofuscado o seu longo recorde anterior como uma nação escravagista dominante.

Mas se a visão abolicionista tradicional permaneceu influente, foi também na época do bicentenário que se assistiu ao desafiar das interpretações oficiais, nos círculos académicos, bem como nas comunidades africanas e afro-caribenhas, cujos membros tinham uma perspectiva muito diferente sobre a História. Por um lado, argumentou-se que as conquistas do abolicionismo britânico não deveriam ser utilizadas como uma forma de ultrapassar e negligenciar a sua história escravagista. Por outro lado, deveriam ser os africanos as figuras centrais da narrativa e não os europeus brancos, rejeitando a ideia de vítimas passivas, ajudados pelos abolicionistas brancos benevolentes. Em termos de conteúdo, isso significava ênfase nas culturas africanas, no sofrimento africano, na resistência africana e na vibração das contribuições culturais africanas.

“Os curadores de museus em 2007, durante o período de comemoração do bicentenário do *Abolition of the Slave Trade Act* confrontados com decisões difíceis sobre como implantar imagens ricas, mas maculadas do abolicionismo em exposições sobre escravidão, teriam sido conscientes dessas sensibilidades”. Assim, contribuíram para uma maior compreensão por parte de um público predominantemente branco sobre a escravidão transatlântica na história britânica, numa tarefa essencialmente educativa, e trabalharam para persuadir membros negros da sociedade britânica de que museus - há muito considerados como templos da supremacia branca - poderiam agora ser lugares para a articulação das suas vozes, pelo reconhecimento

honesto das histórias de sofrimento dos seus ancestrais e realização, e para o reconhecimento dos seus próprios direitos como membros da sociedade britânica.

Assim, a nível interpretativo os museus focaram-se em três histórias primordiais: histórias da escravidão, do abolicionismo e da resistência escrava. Em algumas exposições, uma conceção heróica do abolicionismo branco permaneceu indiscutivelmente central. A grande maioria das exposições que trataram da escravidão e da abolição em 2007 referiu-se à importância da resistência dos escravizados, como um fator significativo que contribuiu para o eventual desaparecimento da escravidão transatlântica. Poucos museus, no entanto, realmente integraram uma análise extensiva da resistência em estruturas narrativas maiores, com exceção do *International Slavery Museum*, em Liverpool, que foi o mais assertivo.

Onde os museus, individual e coletivamente, abriram mais efetivamente um território novo e importante para a compreensão pública da história da escravidão foi no campo ostensivamente doméstico - mas na verdade profundamente significativo - da história local. Todas estas exposições contribuíram para o aumento da consciência pública sobre a importância da escravidão transatlântica para o desenvolvimento da Grã-Bretanha. Os museus enfrentaram, no entanto, um conjunto final de desafios para elucidar os significados dessa história para o público britânico.

---

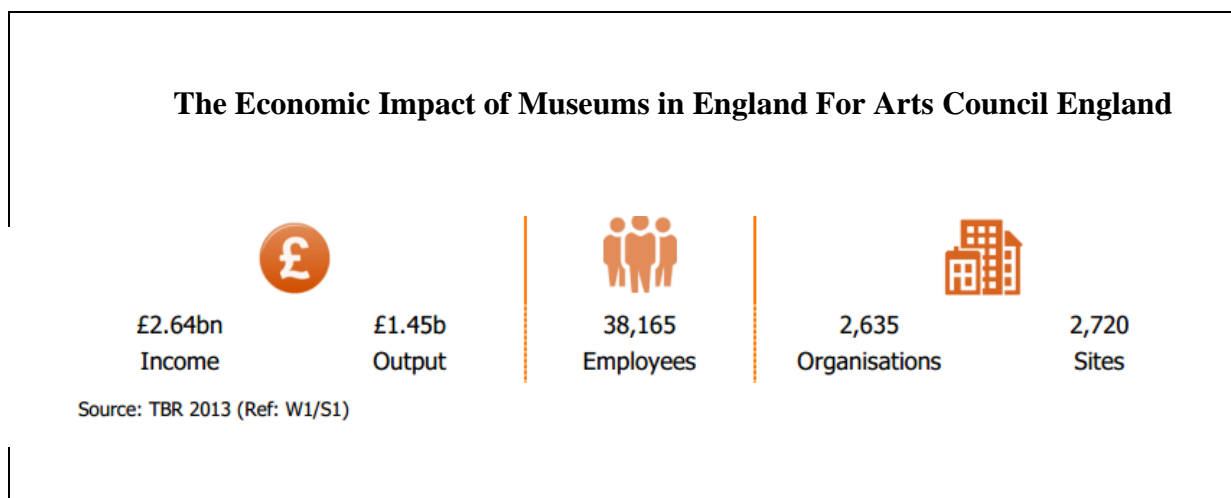
#### 1.4. Contexto Museológico

O setor de museus e do património é um dos bens culturais mais importantes do Reino Unido, contando com 1800 museus acreditados<sup>79</sup> que detêm um enorme impacto na economia nacional, tal como é possível verificar na figura seguinte (Quadro 19).

---

<sup>79</sup> Museus no Reino Unido. Disponível em: <https://www.museumsassociation.org/about/frequently-asked-questions>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.





Segundo a *Association of Leading Visitors Attractions (ALVA)*, o museu mais visitado em 2018 foi o *Tate Modern*, em Londres, tendo registado 5.868.562 visitantes. O *International Slavery Museum* posicionou-se na 87ª posição, com 393.380 visitantes.

De acordo com estatísticas, 52% das pessoas visitaram um museu em 2016/17 e 74% ainda visitaram um local do património. Muitos museus evoluíram através de aquisições esporádicas e de generosas doações de benfeitores, mantendo uma gama diversificada de objetos, muitas vezes abrigados em prédios públicos mais antigos. Os museus localizados além da conveniência do centro da cidade enfrentam o desafio adicional de atrair visitantes menos móveis (financeiros e físicos) num mercado de lazer competitivo. Os dados do *Audience Finder* (2018) demonstram que os museus estão a evoluir para colmatar essa lacuna. Há exemplos claros de museus que se ligam com as suas comunidades locais e contribuem para importantes agendas políticas de coesão social, melhorando a saúde e o bem-estar e impulsionando a economia do visitante.

Este relatório é baseado numa amostra de 39.318 visitantes de 105 museus variados - geridos por autoridades locais, fundos independentes, universidades e museus nacionais – recolhidos no ano de referência de 2017/18. Oferece uma visão abrangente do perfil demográfico e do comportamento dos visitantes, comparando-os com padrões de outras formas de arte e cultura. Nesse sentido, os museus atraem mais mulheres do que homens, indivíduos de nível cultural médio e alto e uma faixa etária muito considerável de visitantes entre os 25 e os 44 anos, apesar de os visitantes com mais de 55 anos estarem também bem representados.

Relativamente à avaliação dos respondentes sobre a sua visita, 98% avaliaram a sua experiência como boa ou muito boa, valorizando a experiência, a qualidade da exposição e a qualidade/preço (Gráfico 5).

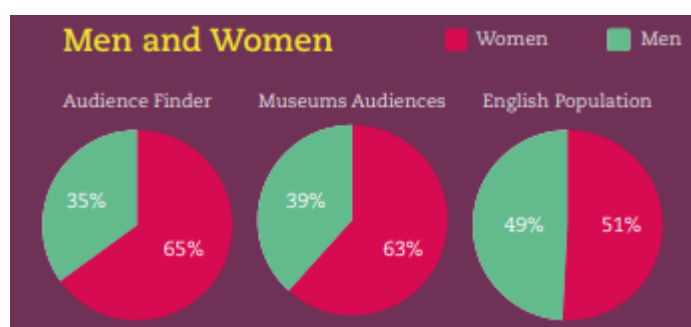


Gráfico 5: Estatísticas representativas dos visitantes de museus na Inglaterra

Referenciando especificamente a temática da escravatura, dois dos principais portos britânicos, Londres e Bristol, também desenvolveram exposições e materiais educacionais relacionados com a escravatura transatlântica. Londres reconheceu as suas ligações e abriu

galerias permanentes, como a *London, Sugar e Slavery*, em Docklands, também visitada propositalmente para este projeto. Em Bristol, uma exposição de dois anos, intitulada *Breaking the Chains abriu no British Empire & Commonwealth Museum*, também foi visitada. A exposição foi uma experiência multissensorial, espalhada por seis galerias em todo o terceiro andar do museu, concentrando-se no papel da Grã-Bretanha no tráfico transatlântico de escravos, com especial atenção para a abolição do comércio e não para os legados contínuos. Após o encerramento, a exposição esteve disponível para grupos escolares e educacionais até ao final de março de 2009.

### **1.5. Museu – Estrutura, Narrativa E Exposição**

O museu insere-se no conjunto de museus do *National Museums Liverpool* (a maior coleção de museus nacionais no exterior de Londres), integrando a sua estratégia geral, nomeadamente de comunicação, cujo departamento integra cerca de 6 colaboradores. Segundo a entrevista, realizada em janeiro de 2019, David Spilsbury, Diretor de Finanças, Risco & Administração do grupo, não existe, até agora, uma estratégia de comunicação específica para o museu, apenas a produção de planos de marketing para exposições individuais e/ou eventos, como o *Slavery Remembrance Day*. As estatísticas de visitantes de 2017/2018 na *National Museums of Liverpool* demonstra que o *International Slavery Museum* é o quarto museu do grupo mais visitado, com 391.563 visitantes, e que o primeiro é o *Merseyside Maritime Museum*, com 906.22 visitantes.

Quanto à narrativa e exposição propriamente ditas, divide-se em três galerias permanentes, estruturadas em secções cronológicas: “*Life in West Africa*”, “*Enslavement and The Middle Passage*”, e “*Legacy*”. Duas novas zonas permanentes, denominadas “*The Campaign Zone*”, um espaço cultural e um espaço educativo chamado “*The Anthony Walker Education Centre*”, nome do adolescente negro morto num ataque xenófobo em 2005, foram acrescentadas ao museu.

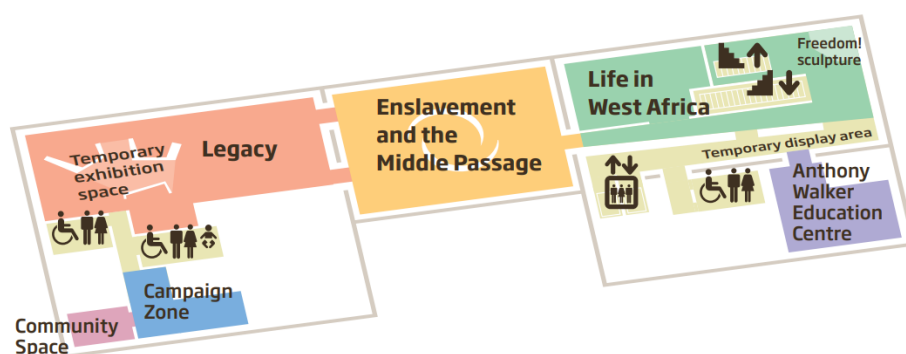


Figura 65: Seções do International Slavery Museum Fonte: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/>

**1. *Life in West Africa*:** explora a História e a Cultura de África e as suas pessoas, antes do período do tráfico transatlântico de escravos. Apresenta o continente como o berço da cultura humana e das civilizações, as suas conquistas culturais antes da chegada dos europeus. Inclui artefactos como instrumentos musicais, máscaras, esculturas e um modelo de casa de uma família Igbo. É um local intencionalmente calmo, apenas com música africana de fundo, utilizado, por vezes, para *workshops*, *storytelling* ou sessões de tambores. Os artefactos estão dispostos de acordo com uma lógica histórica e conforme o material disponível. “Além disso, a imagem da África apresentada é um quadro generalizado e simplificado, descontextualizado das histórias mais amplas do continente da longa história do impacto do contato e comércio com os europeus. Embora o envolvimento das elites africanas no processo de escravização seja observado dentro do museu, este aspeto não recebe comentários sustentados” (Moody, 2015). É dada uma visão romantizada de África, de sujeitos passivos, num domínio dos europeus. O continente é posicionado apenas no início da narrativa, sem um enfoque posterior do impacto e/ou consequências do tráfico em África.



Figura 66: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 2015



Figura 67: Secções do International Slavery Museum. Fonte: Inês Morais. 2015

**2. *Enslavement and the Middle Passage*:** revela a brutalidade e o trauma sofridos pelos escravos africanos na viagem pelo Atlântico e a opressão nas plantações das Américas, integrando áreas sobre a economia da escravatura e a vida nas Américas. Com esse intuito, apresenta alguns artefactos, como algemas do século XVII, um modelo de uma plantação de açúcar de *St. Kitt* em 1800, narrativas como o testemunho de Mary Reynolds sobre a sua vida como escrava, num vídeo de 1936, num canto da galeria. No centro da sala, uma exposição audiovisual sobre a *Middle Passage*, com o título “A Imersão”, de dois minutos de visualização com algumas cenas gráficas a bordo de um navio negreiro na travessia do Oceano Atlântico. O filme é projetado num recinto circular, no qual os visitantes podem entrar ou sair de qualquer dos lados ou evitar completamente o espaço. As imagens fraturadas e perturbantes de atores negros no papel de escravos e o seu sofrimento com fluidos corporais, sangue e vómito, são acompanhados de gritos de desespero ou pelos sons dos mecanismos do navio negreiro. A experiência pode ser, de facto, perturbadora, confirmada através da observação direta efetuada

para este projeto em 2015. Os visitantes não entraram no recinto, apenas uma visitante, com um bebé, preferiu sair de seguida. A sua posição simbólica dá-lhe um significado central nesta secção.

Elizabeth Kowaleski-Wallace (2009) sugere que esta parte da galeria pedia aos visitantes para se colocarem na posição dos escravizados e que experimentassem os efeitos físicos da passagem, uma abordagem que alinha com as práticas contemporâneas dos museus envolvendo espaços reconstruídos. O próprio NMGM sugere que a experiência dentro da galeria teria efeitos fora dela. Peter Moores sugere que o impacto emocional era uma forma de envolvimento ativo com a história, com consequências cognitivas e positivas. Contudo, Marcus Wood (2000) considera que esta é uma aplicação preocupante da teoria do museu contemporâneo que se foca cegamente no entretenimento, experiência educacional, envolvimento do consumidor e participação do cliente. As respostas à galeria focaram-se, sobretudo, em palavras como tristeza e vergonha e uma das emoções mais referidas no discurso público foi de culpa. As respostas emocionais foram várias, desde desejadas a indesejadas.

Esta secção mistura a exposição tradicional, baseada na observação e aquisição de factos (documentação sobre os navios negreiros, artefactos de tortura, o papel de Liverpool no tráfico) e a exposição audiovisual, envolvendo as pessoas numa experiência sensorial e emocional, numa tentativa de empatia com o sofrimento alheio. As vitrines parecem inapropriadas para um museu que quer consciencializar as pessoas e ainda apresenta este discurso colonial.

---



Figura 68: Secções do International Slavery Museum. Fonte: Inês Morais. 2015

**3. Legacy:** explora a contínua luta pela liberdade e igualdade, colocando os escravos não numa posição passiva, mas como agentes ativos em rebeliões; as consequências contemporâneas do tráfico transatlântico, como o racismo e a discriminação e as conquistas da Diáspora Africana, que ajudaram a moldar as sociedades e culturas das Américas e da Europa.

É utilizada uma linha de tempo que evidencia momentos significativos da escravatura até à liberdade, desde rebeliões de escravos até ao progresso do movimento abolicionista e os movimentos de direitos civis e discriminação racial, numa ênfase aos acontecimentos nos Estados Unidos da América, com vídeos de Martin Luther King e a exposição de um fato do Ku Klux Klan de 1920, doado por um senhor com familiares em *Orange County*, Nova Iorque, demonstrando que a associação não era apenas de uma área específica do país. A coleção possui objetos racistas, como brinquedos, postais, livros e caricaturas de pessoas de descendência africana. Refletem atitudes de preconceito e medo perante pessoas negras, que são reforçadas pela sociedade após a abolição do tráfico transatlântico. Estes objetos comuns, e entre o século XVIII e o século XX, refletem a história e o legado do racismo. Muitos foram doados por

pessoas que os tinham durante muito tempo, e os estereótipos racistas sobre os mesmos levaram a que os donos não soubessem o que fazer com os mesmos. Parte desta secção sugere movimento e trabalho em curso, que irá mudando com o tempo e conteúdo, exemplo disso é o *Black Achiever's Wall*, fotografias de figuras negras históricas e contemporâneas que tiveram impacto local e/ou mundial, uma lista constantemente atualizada, propostas inclusivamente pelos próprios visitantes, enquanto representação positiva até à atualidade. Na secção *Legacy*, é possível uma relação sujeito-objeto que nos permite ter uma perspetiva mais objetiva e refletir criticamente sobre questões de racismo e discriminação.







Figura 69: Secções do International Slavery Museum. Fonte: Inês Morais. 2015

A narrativa do museu termina com uma área denominada *Campaign Zone*, que integra várias exposições temporárias sobre direitos humanos, exploração e escravidão contemporânea, enfatizando o museu como uma instituição de intervenção social. Richard Benjamin, diretor do museu (2012), demonstra a importância desta coleção como uma das primeiras do mundo, usada como uma ferramenta interpretativa para incitar a discussão e o diálogo sobre a escravidão contemporânea e para apoiar campanhas e movimentos de consciencialização. Um trabalho próximo com várias organizações, ativistas e artistas que ajudam a desenvolver uma pequena, mas crescente, coleção com histórias orais, objetos e trabalhos artísticos que evidenciam as várias formas de escravidão moderna. A título de exemplo, aquando da observação direta, em 2015, a exposição *Brutal Exposure: the Congo* refletia sobre uma das primeiras campanhas fotográficas de direitos humanos, que documentou a exploração e brutalidade da experiência dos congolezes sob o controlo de Leopoldo II da Bélgica. Nesta linha de pensamento, o museu desenvolveu uma colaboração com a Universidade de Liverpool para

o desenvolvimento de um centro de estudo da escravatura internacional (CSIS), com o intuito de contribuir para a compreensão e partilha de investigação sobre a escravatura humana e o seu legado. Seminários livres e abertos a todos têm lugar durante todo o ano, tanto no museu como na universidade. Além disso, uma relação próxima entre o ISM, WISE e o *Docklands Museum* permite o desenvolvimento do *Modern Educational Slavery Educational Pack*, que fornecerá aos professores britânicos, e de alunos dos 7 aos 16 anos de idade, planos de aula e outras informações relevantes sobre formas modernas de escravidão.

---

### **AVALIAÇÃO:**

Segundo a Unesco<sup>80</sup>, com a inauguração de um museu sobre o tráfico transatlântico de escravos, o primeiro do género, o *National Museums Liverpool* pretende chamar a atenção para a importância do período trágico da história britânica. A representação do museu permite consciencializar e emocionar um público maioritariamente branco e fortalecer a posição de um público negro, que contribuiu para a própria elaboração da exposição (através de consulta pública), como um agente ativo na sua própria luta e motivá-los para terem um papel preponderante na sociedade, como incentivado através da *Black Wall* ou o relembrar das suas lutas e conquistas através da secção *Legacy*. É um passo importante para uma maior inclusão de diferentes públicos e alargar os parâmetros espaciais e temporais, muito mais amplos do que o movimento abolicionista britânico, como a narrativa que habitualmente é exposta nos museus.

A abordagem experiencial utilizada pelo ISM encoraja o seu público a refletir, mas de uma forma cautelosa e sem um choque aparente, de modo a evitar a "empatia absoluta", que poderia causar constrangimentos. Os objetos estão distanciados de nós. É a separação de todo o nosso corpo confortável das representações do corpo torturado dos escravizados que cria uma empatia distanciada. Não é uma abordagem remota, historicamente intangível, há um envolvimento com o visitante, sobretudo na última parte, referente à escravatura contemporânea. Na verdade, ele fala diretamente com uma Grã-Bretanha multicultural moderna, num reconhecimento e envolvimento de uma demografia culturalmente diversificada da Grã-Bretanha moderna. Como observou a proeminente historiadora Catherine Hall, a "crise

---

<sup>80</sup> [https://healingthewoundsofslavery.org/wp-content/uploads/2018/10/Legacies\\_of\\_Slavery\\_A-Resource-Book-for-Managers-of-Sites-and-Itineraries-of-Memory.pdf](https://healingthewoundsofslavery.org/wp-content/uploads/2018/10/Legacies_of_Slavery_A-Resource-Book-for-Managers-of-Sites-and-Itineraries-of-Memory.pdf)

de inglesidade / britanismo associada ao fim do império, a perda de estatuto como potência mundial e as realidades de uma sociedade multicultural inspiraram um novo trabalho histórico - um novo interesse pela escravidão e a abolição e um retorno às questões do império a partir de uma variedade de perspectivas" (ano)

É necessário reconhecer o *International Slavery Museum* como um agente evolutivo da exposição da temática do tráfico de escravos e os seus efeitos a longo prazo. Mas, ainda assim, reveste-se de uma dominância branca e tradicionalista da narrativa, com um atenuar de factos e de verdades irreversivelmente difíceis. Pretende-se que uma comunidade branca reaja sobre o seu passado e seja confrontada com o mesmo, mas a comunidade negra não tem ainda a sua presença ativa e pode não reconhecer totalmente a sua herança e memória coletiva neste espaço. Além de uma inserção de aparelhos de comunicação tradicionalistas, com a exceção do cenário da *Middle Passage*, não apresentam a evolução necessária num museu que pretende atingir as consciências. Numa tentativa de cobrir todas as bases da linha do tempo, o museu sacrifica a profundidade.

## 1.6. Ferramentas De Comunicação

### Logotipo Institucional



Figura 70: Logótipo.

### Website Institucional



Figura 71: Website Institucional Fonte: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/>

## FICHA DE ANÁLISE DO WEBSITE<sup>81</sup>

Quadro 21: Ficha de análise do website do International Slavery Museum

<b>ENDEREÇO:</b> <a href="http://www.liverpoolmuseums.org.uk">http://www.liverpoolmuseums.org.uk</a>
<b>DATA DE CONSULTA:</b> 01-01-2019
<b>FUNCIONALIDADES:</b>
- <i>User Experience</i> : Informação; Aprendizagem; Procura de Informação
- <b>Facilidade de Navegação (Alta/Média/Baixa):</b> Alta
- <b>Intuitivo (Sim/Não):</b> Sim
- <b>Linguagem Compreensível (Sim/Não):</b> Sim
- <b>Uso de imagens e conteúdo audiovisual (Adequado/Insuficiente):</b> Adequado
- <b>Necessidade de registo de utilizador (Sim/Não):</b> Não
- <b>Possibilidade de eleição de idioma (Sim/Não):</b> Sim
<b>HOME PAGE:</b> Bar Menu. Scrolling Page.
<b>ELEMENTOS DE LIGAÇÃO QUE POSSUI:</b> Redes Sociais (Facebook; Youtube; Twitter; TripAdvisor)
<b>ARQUITETURA DE INFORMAÇÃO:</b>
- <b>Conteúdo/ Estrutura:</b> your visit, what's on, highlights, about, slavery history, schools and groups, shop, contact us.

<sup>81</sup> Martijn van Welie\*/\*\* (martijn.van.welie@satama.com) Bob Klaasse\* \* ) (2004) Vrije Universiteit Amsterdam Faculty of Sciences Department of Computer Science <http://www.welie.com/papers/IR-IMSE-001-museum-sites.pdf>

- <b>E-Commerce:</b> Sim (Newsletter)
- <b>Público ao qual se destina:</b> Público em Geral; Público que pretende visitar o museu físico; Investigadores; Educadores.
- <b>Menu:</b> Bar Menu
- <b>Procura:</b> Sim
- <b>Design/Utilização de Cores:</b> Cinzento. Branco e diferentes tons de castanhos, consonantes com o logotipo.
<b>OBSERVAÇÕES:</b> Apresentação de Museu. Introdução ao Museu. Introdução da Temática. Plataforma de Conhecimento e Recolha de Informação.

## Redes Sociais

### Facebook



Figura 72: Página da Rede Social Facebook do International Slavery Museum

### Twitter



Figura 73: Página da Rede Social Twitter do International Slavery Museum

## Tripadvisor

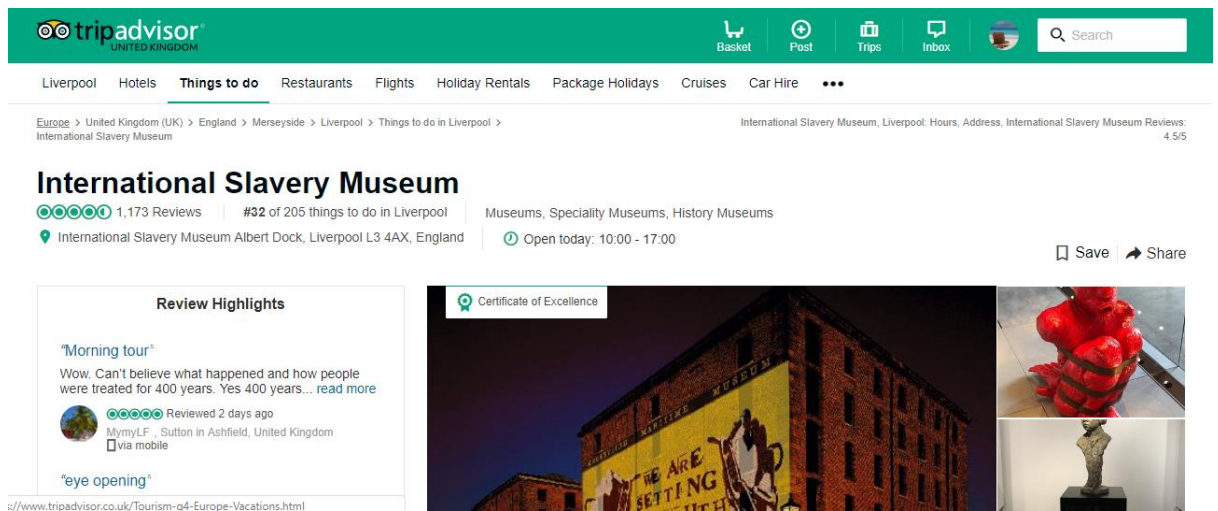


Figura 74: Página do Tripadvisor sobre o International Slavery Museum

## Youtube

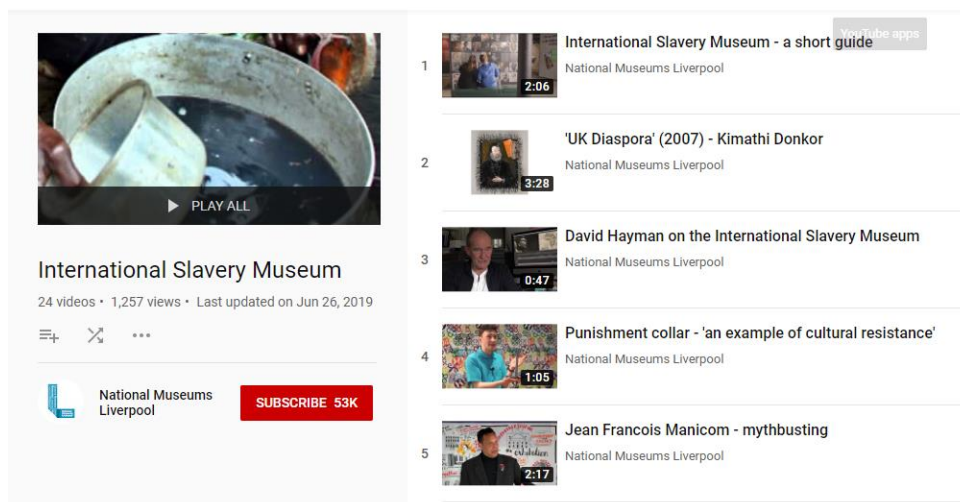


Figura 75: Página do Youtube do International Slavery Museum

## 1.7.Grelha De Análise

Quadro 22: Grelha de análise do International Slavery Museum

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
I. IDENTIFICAÇÃO	<b><u>Nome do Museu/Entidade:</u></b> <i>International Slavery Museum</i>
	<b><u>Local:</u></b> Liverpool, Reino Unido
	<b><u>Temática:</u></b> Tráfico Transatlântico de Escravos e as suas consequências contemporâneas.
II. ENQUADRAMENTO GERAL	<p>O museu integra o <i>National Museums of Liverpool</i> e localiza-se no <i>Merseyside Maritime Museum</i>, em <i>Albert Dock</i>, Liverpool, Património Mundial da Unesco (2004), um dos maiores centros do comércio de escravos nos séculos XVIII e XIX, sendo que cerca de 1.5 milhões de africanos partiram deste ponto a caminho da escravatura.</p>

	<p>Inaugurado a 23 de agosto de 2007, marcou o <i>Slavery Remembrance Day</i> e o bicentenário da abolição britânica do tráfico de escravos. Explora a história da escravatura, num enfoque ao Reino Unido e Liverpool, e detém um papel fundamental enquanto centro internacional para questões de direitos humanos, consciencializando os visitantes sobre a escravatura contemporânea nas suas diferentes formas.</p>
<p><b>III. PROJETO MUSEOLÓGICO</b></p>	<p><b><u>1. Tipo de Coleção/Exposição:</u></b> Exposição Permanente e Exposições Temporárias.</p> <p><b><u>2. Arquitetura e Espaço(s):</u></b> Três áreas de exposição e duas áreas anexas no mesmo piso do edifício.</p> <p><b><u>3. Coleção/Exposição (Bina, 2010):</u></b></p> <p>a. <b>Ambientação:</b> Diversidade de Elementos, diferentes tamanhos, volume e estilos. Percurso expositivo e Roteiro Informativo com um circuito condutor coerente e perceptível.</p> <p>b. <b>Cenografia:</b> Ambiente cenográfico que contextualiza as peças no período histórico e área geográfica. As vitrines e suportes museográficos são apresentados em materiais, formatos e cores que não interferem com a leitura. Algumas peças são individualizadas.</p> <p>c. <b>Sonorização:</b> Ambiente envolvente, com sons, vozes e vídeos correlacionados com o tema da exposição.</p> <p>d. <b>Percurso Expositivo:</b> Os responsáveis pela curadoria desta exposição optaram pela utilização de diversos aparelhos e suportes de comunicação, numa mistura de informação e conhecimento (informação sobre os números do tráfico negreiro em Liverpool) com um envolvimento emocional e empático através de testemunhos e uma instalação interativa e de inspiração e intervenção sobre a escravatura contemporânea.</p>



**4. Guião Expositivo:** Quanto à narrativa e exposição propriamente dita, divide-se em três galerias permanentes, estruturadas em secções cronológicas: “*Life in West Africa*”, “*Enslavement and The Middle Passage*”, e “*Legacy*”. Duas novas zonas permanentes, denominadas “*The Campaign Zone*”, um espaço cultural, e um espaço educativo chamado “*The Anthony Walker Education Centre*”, baseado no nome do adolescente negro morto num ataque xenófobo em 2005.

**Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008):** Domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica; com o domínio afetivo (*Heart*), com o conhecimento relacional e a ligação emocional e o domínio psico-motor (*Hands*) com o envolvimento profundo com os itens apresentados na exposição (ex.: painéis interativos e a instalação sobre a *Middle Passage*).

**Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Comunicação, Curiosidade, Confiança, Desafio.

**5. Encenação do Espaço:** Certas áreas a meia luz; linguagem audiovisual; polifonia de vozes e narrativas; abundância de dados.

**6. Linguagem:** Narrativa histórica mais tradicional, associada à linearidade e explicação dos eventos, que permite a interpelação moral e emocional ao visitante através do design, arte e comunicação (Brugaletta, 2016).

**7. Tipos de Comunicação:** Comunicação Textual, Visual, Auditiva, Audiovisual, Tátil.

**8. Suportes:**

- a. Painéis de Texto
- b. Documentos e Artefactos
- c. Painéis Interativos

	<p>d. Som e Audiovisual: Imagens – Fotografias, Desenhos; Vídeos.</p> <p>e. Testemunhos</p> <p><b>9. Discurso:</b> Mensagem Informativa, Pedagógica e Social, incitando à consciencialização e intervenção social.</p> <p><b>10. Visitantes:</b> O museu recebeu um milhão de visitantes durante os primeiros quatro anos e entre 2017/2018 recebeu cerca de 391,563.</p> <p>Participação Passiva e Ativa. Experiência Educativa.</p> <p><b>Classificação do Tipo de Visitante - <i>Selinda Model of Visitor Learning</i> (Perry, 2012):</b> Visitante socialmente motivado; Visitante intelectualmente motivado e Visitante emocionalmente motivado.</p> <p><b>11. Comunicação Institucional:</b> Livro Institucional; Website Institucional; Redes Sociais (Twitter, Facebook, Youtube, Tripadvisor).</p>
<p><b>IV. O DISPOSITIVO MUSEAL</b></p> <p><b>Estratégia e desenho do aparelho museal</b></p>	<p><b>1. Tipo de Narrativa:</b> Narrativa Dominante, mas simultaneamente procura o caminho da democratização do Espaço.</p> <p><b>a. Grande Narrativa</b> (Rowe, 2002) – geral sobre o período antes e durante o tráfico transatlântico de escravos em Liverpool e no mundo.</p> <p><b>b. Pequenas Narrativas</b> (Rowe, 2002) - narrativas na primeira pessoa sobre este momento da história através de testemunhos verídicos, vídeos, imagens e/ou áudios, objetos. A título de exemplo, o vídeo de 1936, de Mary Reynolds, que explica a sua vida como escrava.</p> <p><b>2. Tipo de Exposição: Exposição Discursiva</b> (Macalik, Fraser &amp; Mckinley, 2015) encoraja a negociação e o debate, polariza e politiza o espaço e convida à discussão. Distanciamento e observação reflexiva.</p>

	<p><b>3. <u>Tipo de Mediação:</u></b> Mediação Cultural e Educativa, com o intuito de informar o visitante sobre o período histórico em causa e o evento ocorrido e contribuir para uma melhor compreensão da obra e espaço. Mediação Discursiva.</p> <p><b>4. <u>Relação com o visitante:</u></b></p> <p><b>Tipo de Aprendizagem Incentivada:</b> Aprendizagem Informal, que conduz a novas perceções e ideias. Aprendizagem Cognitiva, Afetiva e Social, apresentando testemunhos e objetos pessoais, que permitem ao visitante uma maior ligação afetiva. Aprendizagem Interativa com diferentes tipos de aparelhos de comunicação.</p> <p><b>Avaliação da Interação do Público com os aparelhos de comunicação:</b> Interesse e Leitura atenta de vários painéis de texto e painéis multimédia. Interesse maior em aparelhos de interação e de reprodução de testemunhos verídicos, mas sentimentos contraditórios sobre a instalação referente à <i>Middle Passage</i>.</p> <p><b>Avaliação da Interatividade:</b> Usabilidade da Exposição (Nielsen, 2012): memorável, capacidade de aprendizagem, eficácia; <i>User Experience</i> – Tipo de atividade promovida (Gebhard % Karstenm, 2009; Panagiotis et al., 2013): Exploratória; Avaliação (Koutsabasis, 2017): aprendizagem, envolvimento, consciência cultural.</p> <p><b>Modo de Apreensão da Exposição</b> (Lord, 2001): Interação, Contemplação, Compreensão, Descoberta.</p>
<p><b>V. O MUSEU COMO MNEMOTÉCNICA E</b></p>	<p><b>1. <u>Produção de memória / Mediação entre memórias:</u></b> estímulo do conhecimento e pensamento crítico através da apresentação de diferentes vozes e narrativas. Apresenta a memória oficial como contextualização histórica. Tentativa de uma apresentação sobre a memória coletiva de grupos visados e a memória individual através de testemunhos verídicos e pessoais.</p>

**MEDIUM DE  
EXPERIÊNCIA**

**2. Mediação entre memória e atualidade:** O museu diferencia-se por inaugurar a primeira exposição permanente do mundo sobre a escravatura contemporânea, apresentando diferentes exposições temporárias, incentivando à participação dos visitantes e organizando vários eventos e parcerias com esse intuito. Pretende não ser estático no tempo.

**3. Produção de experiência (atencional, semiótica, cultural e política):** contemplativa, de conhecimento, de descoberta, reflexiva, participativa, crítica.

**4. Finalidade:** Informativa, Pedagógica, Reparadora/Curativa.

## II ESTUDO DE CASO:

### Museu Nacional De Escravatura, Luanda, Angola

#### 2.1. APRESENTAÇÃO

O Museu Nacional da Escravatura abriu a 7 de dezembro de 1977 através do Instituto Nacional do Património Cultural e integra a rede do Sistema Nacional de Museus, bem como o projeto internacional da UNESCO “A Rota dos Escravos”. Tem como missão “preservar a memória da escravatura e do tráfico de escravos, através da divulgação do seu acervo, da pesquisa e investigação histórica, para a produção de estudos sobre esta importante temática da História de Angola” (Rosa Cruz e Silva, Ministra da Cultura, 2014).

Segundo o diretor Vladimiro Fortuna (2018), “a recuperação e o resgate dos factos que configuram este período triste da nossa história é de capital importância para a compreensão de certos fenómenos atuais”. Acrescenta ainda que o objetivo principal é o aumento e a consciencialização do público para a problemática da escravatura e do tráfico de escravos, enquanto prática desumana e cruel. Em 2017, este museu recebeu 33 087 cidadãos, dos quais 29 213 são cidadãos nacionais, maioritariamente estudantes entre os 10 e os 20 anos, e 3 874 estrangeiros, turistas e investigadores portugueses, chineses e brasileiros<sup>82</sup>. Encerrado para obras de restauro, foi reaberto em setembro de 2014, no âmbito das atividades do II Festival Nacional de Cultura (FENACULT 2014), contando com uma nova exposição permanente e com o aumento do número de visitantes, pois anteriormente o museu recebia, em média, 1600 visitantes por mês, enquanto na atualidade recebe 2300 visitantes<sup>83</sup>.

O museu localiza-se nos arredores de Luanda, no Morro da Cruz, numa capela da Casa Grande, datada do século XVII, onde africanos eram obrigados a converterem-se ao catolicismo antes de embarcarem nos barcos negreiros em direção às colónias. A casa pertenceu a uma família escravocrata que, nos finais de setecentos, concentrava no quintal os

---

<sup>82</sup> Museu de Escravatura reaberto ao público. Disponível em:

[http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/museu\\_da\\_escravatura\\_reaberto\\_ao\\_publico](http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/museu_da_escravatura_reaberto_ao_publico). Acesso em 1 de Julho de 2019.

escravos capturados no interior e que, chegados ao litoral, partiam para o Novo Mundo. A propriedade pertencia ao Capitão de Granadeiros, D. Álvaro de Carvalho Matoso, Almirante das Naus Lusitanas para as Índias, cavaleiro da Ordem de Cristo, filho de D. Pedro Matoso de Andrade, capitão-mor das prisões de Ambaca, Muxima e Massangano, em Angola, e um dos mais inveterados comerciantes de escravos da costa africana na primeira metade do século XVIII (Fonte: Angola Digital). No século XIX, quando se lutava pela abolição do tráfico, esta casa funcionava como base do tráfico ilegal. A repressão efetuada nesta zona do Atlântico pela comissão Luso-Britânica de vigilância contra o tráfico ilegal levou alguns traficantes a afundar os barcos para escapar ao controlo das medidas vigentes, o que justifica o facto de muitos artefactos terem sido encontrados nas águas junto ao museu (Rosa Cruz e Silva, Ministra da Cultura, 2014).



Figura 76: Museu de Escravatura de Luanda. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015.

Surge como instituição de investigação científica, cuja instalação possui cinco compartimentos, divididos em dois pisos (escravatura; religião; embarque e travessia do Atlântico; o tráfico de escravos, a história e cultura africana nas américas), que incluem a apresentação de artefactos originais. Tem como peça mais antiga uma grilheta do século XVII e peças de armamento usadas por colonizadores e colonizados, fotografias que retratam, por exemplo, as cerimónias de batismo dos escravos antes da partida para a Europa e América, bem como o processo de embarque e desembarque. O acervo museológico da instituição é produto da recolha documental e iconográfica.



Figura 77: Vitrine com Apresentação de Artefactos. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015.

## 2.2.Contexto Histórico

O tráfico transatlântico de Angola foi um dos mais longos, tendo durado três séculos, caracterizando-se enquanto uma das grandes fontes emissoras de comércio de escravos para as Américas, sobretudo para o Brasil, desde o século XV até meados do século XIX. Calcula-se que tenham saído de Angola, entre 1501 e 1866, quase 5,7 milhões de escravos (segundo a base de dados americana *The Trans-Atlantic Slave Trade Database*). “Angola é um dos países enquadrados numa das regiões tocadas por esse flagelo, onde a memória do tráfico transatlântico deve estar bem presente pela sua dimensão, no tempo e no espaço. A partir da costa atlântica, em quase todo este vasto território as sociedades autóctones foram atingidas direta ou indiretamente pelo tráfico” (Aurora Ferreira, Buala, 2010).

Pela sua importância, vários historiadores e académicos internacionais debruçam-se sobre a sua História em diferentes vertentes: Joseph Miller (*Way of Death: Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730–1830*, 1988); John Thornton (*The Slave Trade in Eighteenth Century Angola: Effects on Demographic Structures*, 1980); Daniel B. Domingues da Silva (*The Atlantic Slave Trade from West Central Africa, 1780-1867*, 2017), entre outros.

No início, Luanda era um dos portos principais do comércio de escravos, que se destinavam às plantações e minas das colónias portuguesas e espanholas. Mas, e no século XVIII, a competição internacional adquire escravos a norte de Luanda, desafiando a sua

posição no comércio (Domingues da Silva, 2010)<sup>84</sup>. Enquanto durou o “tráfico legal”, as disputas entre potências europeias fizeram-se sentir, envolvendo, de início, Portugal e Espanha e, depois, Holanda e Inglaterra, enquanto a França disputava o comércio de escravos fundamentalmente na parte norte de Angola, ou seja, na região de Cabinda. A participação desses países reflete-se sobre as sociedades africanas, cujos chefes aproveitavam tais disputas para os seus jogos de interesses e lutas de poder económico e político, reinos como Matamba (que se fortaleceu), Kassange (que se fundou), Ndongo (que se decompôs)<sup>85</sup>.

De um modo geral, as sociedades costeiras foram as principais fornecedoras de escravos, pela sua situação geográfica, tais como Luanda, Benguela, Cabinda e Loango, e as sociedades do interior eram geralmente as “produtoras”, como o reino da Matamba, por exemplo, cujos escravos eram provenientes das capturas das guerras de expansão da Lunda, desde o século XVIII (Birmingham, 2004), estendendo, desse modo, “as fronteiras de captura” para lá dos limites atuais de Angola.

Os longos percursos seguidos desde as feiras, conhecidas no Congo e em Angola por pumbos, até aos portos do litoral, podiam perfazer centenas de quilómetros, realizados em condições difíceis e penosas. “Ao sol e à chuva, praticamente despídos, presos uns aos outros por correntes de ferro ou forquilhas de madeira, os Africanos escravizados prosseguiram uma marcha marcada por longas etapas, com paragens mínimas e com alimentação insuficiente, que se traduzia em doença, em abandono, em morte”<sup>86</sup>. Após chegarem ao litoral, eram marcados na pele com um carimbo em brasa. Curioso é a própria palavra portuguesa “carimbo” ter origem no *kimbundu* (língua falada no noroeste de Angola, incluindo a Província de Luanda) “*kirimbu*” (marca, sinal), designação que os traficantes africanos da região de Angola davam ao sinete de metal com que marcavam os escravos<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Silva, D. (2010). The Supply Of Slaves From Luanda, 1768-1806: Records Of Anselmo Da Fonseca Coutinho. In: *African Economic History* Vol. 38 (2010), pp. 53-76. University of Wisconsin Press

<sup>85</sup> in AUSTRAL n° 67, artigo gentilmente cedido pela TAAG - Linhas Aéreas de Angola. por Aurora da Fonseca Ferreira A ler | 29 Novembro 2010 | angola, escravatura

<sup>86</sup> Memorial da Escravatura e do Tráfico Negro Cacheu, Guiné-Bissau Julho 2016. Disponível em: [http://casacomum.org/cc/img/destaques/2016/112/Catalogo\\_Memorial\\_Escravatura.pdf](http://casacomum.org/cc/img/destaques/2016/112/Catalogo_Memorial_Escravatura.pdf). Acesso em 1 de Junho de 2019.

<sup>87</sup> Memorial da Escravatura e do Tráfico Negro Cacheu, Guiné-Bissau Julho 2016. Disponível em: [http://casacomum.org/cc/img/destaques/2016/112/Catalogo\\_Memorial\\_Escravatura.pdf](http://casacomum.org/cc/img/destaques/2016/112/Catalogo_Memorial_Escravatura.pdf). Acesso em 1 de Junho de 2019.



Apesar da sua abolição oficial em 1836, razão pela qual passa a designar-se “tráfico ilegal”, o comércio por parte dos traficantes de escravos aumentou de intensidade. Para vários historiadores, tal facto é percebido, por um lado, como uma reação de recusa por parte de traficantes e intermediários, devido aos prejuízos que adviriam do negócio e, por outro lado, devido a imposições externas (Alexandre, 1979). Com o Brasil, o tráfico manteve-se até por volta 1850, com a América até à Guerra da Secessão (1861-1863) e com Cuba até por volta de 1880<sup>88</sup>.

### **2.3.Memória Coletiva**

Na história do tráfico transatlântico de escravos, Angola adquire uma importância crucial, sobretudo pelo número de escravos deslocados e pelas conseqüentes influências sociais, culturais e económicas provocadas pelos mesmos. Contudo, a forma como este momento é retratado e apresentado na memória nacional do país é quase nula ou inexistente. Múltiplas razões podem justificar esta ausência, sobretudo pelo contexto político, por um passado colonial que apenas terminou em 1975, seguido de uma guerra civil que decorreu entre 1975 a 2002, com alguns intervalos, direcionando o trauma para estes últimos momentos históricos, ainda recentes, na memória dos angolanos. Além disso, uma necessidade de estabilidade económica, política e social ainda obriga a um pensamento de sobrevivência imediato e à prevalência de desafios de desenvolvimento.

Mariana Cândido & Marcia Schenck (2015) elaboraram uma investigação no terreno, em 2011, para entender a forma como a escravatura é lembrada, comemorada e/ou silenciada em diferentes comunidades pelo país. “Traços do passado escravo podem ser encontrados na história oral, arquitetura, herança, religião, música e dança. A memória privada de Angola está bem escondida dos olhos do observador e é quase inacessível ao pesquisador”. Apesar da dificuldade de obtenção de dados, este estudo permitiu constatar que falamos de um passado desconfortável, pelo pouco envolvimento do tópico na esfera pública, contribuindo, para isso, o já referido anteriormente, designadamente as tensões de violência e agitação política

---

<sup>88</sup> in AUSTRAL n° 67, artigo gentilmente cedido pela TAAG - Linhas Aéreas de Angola, por Aurora da Fonseca Ferreira A ler | 29 Novembro 2010 | angola, escravatura

associadas à guerra colonial e guerra civil. Além disso, muitos historiadores angolanos não estudam ou escrevem sobre o tráfico transatlântico e os seus efeitos nas sociedades angolanas.

Numa observação direta efetuada em 2014 para este projeto, três anos após o estudo das autoras, consolidou-se e confirmou-se a sua perceção, especificamente da quase inexistência de interesse acerca deste tema. Numa universidade no interior do país, no Huambo, uma aula foi dedicada à história nacional e aos seus momentos cruciais. O tema da guerra civil foi bastante citado, tendo em conta as consequências da mesma na cidade, que ainda apresenta resquícios visíveis. O período colonialista foi o tema mais referenciado, numa espécie de conjunto onde inseriram também a escravatura, como consequência do domínio português. Possivelmente, as suas memórias não se alongaram mais do que algumas gerações ou talvez as suas histórias revelem que o trabalho forçado é considerado sinónimo da continuação da escravatura, em vez de uma rutura que os académicos tendem a enfatizar (Cândido & Scheck, 2015).

A importância do tráfico não está refletida no número de locais de memória no país, visto que, e até agora, apenas o Museu Nacional de Escravatura se dedica inteiramente a esta temática, sendo um ponto de referência em Angola. No entanto, como alguns estudiosos reconheceram, há um potencial inexplorado para o turismo e a construção de uma memória social. Os locais existem, mas é necessário um reconhecimento oficial dos mesmos, tal como a Igreja do Carmo, construída no século XVII, “que não escapou a esse movimento. Aqui havia um quintalão de escravos, que é a ‘reserva’, o ‘banco central’” (...) “Eram cambiados com os produtos que os padres precisavam — este é um exemplo da articulação da Igreja com o tráfico de escravos” (Simão Souindoula, 2016) e o palácio de Dona Ana Joaquina (agora o Tribunal Provincial de Luanda), uma das maiores escravocratas da Angola do século XIX. Era uma mulher poderosa, filha de um português e de uma angolana. “A escravatura era um negócio muito lucrativo e ela conseguiu construir um palácio à altura dos meios de um estado. Pode ver-se a potência financeira que ela tinha” (Simão Souindoula, 2016). Este último local, por exemplo, é conhecido nas narrativas não oficiais, como constatado na pesquisa efetuada em 2014, o que confirmou o seu reconhecimento e a referência recorrente sobre o local de uma forma informal. Segundo “Lugares de Memória da Escravatura e do Tráfico Negroiro” (2015), coordenado por Isabel Castro Henriques, em Angola multiplicam-se os lugares de memória. Luanda apresenta, ainda hoje, inúmeros sítios – construídos pelos negreiros ou inventados pelos escravos – que “mostram a importância deste comércio secular na organização da cidade. Portos, alfândegas, fortes e fortalezas, igrejas e capelas, mercados, quitandas e feiras; casarões

e palacetes, armazéns e quintalões, mas também objetos vários, monumentos vegetais, locais de refúgio, espaços rituais de resistência dos homens transformados em mercadoria”.

Apesar de um quase silêncio oficial, o discurso sobre a memória do tráfico transatlântico concentra-se na exportação, e não nas formas locais de exploração, criando a ideia de que a escravatura existia noutra local e não no continente ou em Angola. Parte do discurso remete para a ideia de que os negociantes europeus inventaram a escravatura, esquecendo o facto de que a escravatura aconteceu antes do tráfico transatlântico de escravos. Em muitos atos oficiais, os angolanos são, muitas vezes, referidos como vítimas passivas.

Durante a investigação em 2011, as autoras viram a diferença entre a memória de escravatura apresentada no museu e a refletida nas histórias pessoais partilhadas. Os angolanos relembram a escravatura como experiências de captura, trabalho forçado, violência diária e perda de direitos no passado mais recente. A interpretação local de escravatura contrasta com a versão do passado no museu, que não foi incorporada na narrativa oficial e ainda existe numa esfera pessoal e nas narrativas comunitárias.

Segundo Vladimir Fortuna (2014), em Angola o debate existe a um nível institucional – e as instituições angolanas vão sendo confrontadas com a maneira como a discussão vai evoluindo internacionalmente – mas ainda não chegou à sociedade angolana, pelo menos não tanto quanto seria desejável. “Mas creio que é uma questão de tempo até a sociedade estar mais atenta a estes temas.” Na sua opinião, há muito trabalho por fazer para se conhecer a fundo a história da escravatura em Angola e relembra que, no resto do mundo, tem crescido a investigação sobre a escravatura, sendo que, e em muitos estudos internacionais, Angola é, de facto, referida. “No site *Trans-Atlantic Slave Trade Database*, os números mais recentes apresentados, colocam Angola como umas das regiões que mais exportou escravizados. Essa confirmação dá-nos [aos angolanos] mais responsabilidades no processo da valorização e preservação da memória da escravatura”.

Angola poderá ter um papel importante no desenrolar do pensamento e da preservação da memória da escravatura, que será sempre um trabalho global, com muitas ligações entre muitos países e vários continentes. “É um assunto que deve envolver todos os povos do mundo no sentido de preservar a história para a educação das novas gerações, porque é essa a melhor forma de honrar as vítimas. A verdadeira reparação começará quando nas escolas a história da escravatura seja contada de vários pontos de vista e seja tratada como um tema fundamental” (Vladmiro Fortuna, 2018).

## 2.4.Contexto Museológico

Desenvolver estudos no domínio da museologia em Angola constitui uma tarefa complexa, devido à fraca bibliografia existente no país sobre o assunto, a par de um contexto histórico conturbado, envolvendo um período de luta pela independência, e consequente libertação, e uma guerra civil, que se estendeu de 1975 até 2002, com alguns intervalos.

O historiador Manzambi Vuvu Fernando (2001) apontou três fases para a compreensão da evolução científica em Angola: 1ª fase, entre 1911 e 1925, período em que José Mendes Ribeiro de Matos, Governador-geral da colónia de Angola, procurava mudar a forma de ocupação através da colonização científica. O autor sustenta que Norton de Matos projetou instrumentos normativos para as atividades científicas, que tiveram como consequência o surgimento das instituições científicas no domínio das ciências sociais com a grande preocupação na criação de museus para a conservação dos artefactos por eles “descobertos”, objeto de trocas, bem como elementos que mostravam os traços culturais dos povos de Angola; 2ª fase, de 1925 a 1960, fase que podemos chamar de incrementação da criação dos museus como instituições científicas em Angola; 3ª fase, período pós-independência, pois foi depois dos anos 70 que surgiu uma nova vaga de estudos das sociedades angolanas por parte de antropólogos.

De qualquer forma, existem museus em Angola com relevo e importância, mas concentram-se essencialmente na cidade de Luanda. Santos Garcia Simão (2019) desenvolveu um estudo com uma visão holística dos museus no país, apontando a criação dos primeiros museus: Museu do Dundo, em Lunda-Norte, e Museu de Angola, em Luanda, em 1936 e 1938, respetivamente.

Na sua perspetiva, a situação histórica da origem e evolução dos museus em Angola encontra-se refletida em três momentos principais: de 1930 a 1975, de 1975 aos anos 90 do século XX, dos anos 90 à atualidade. Do ponto de vista político e ideológico, podemos dizer que a criação dos primeiros Museus em Angola permitiu ao estudioso, ao recém-chegado à colónia, aos homens de negócios e funcionários coloniais conhecer melhor a população angolana, cujos traços culturais eram mal conhecidos. Manzambi Vuvu Fernando (2001) salienta que este foi o fundamento dos instrumentos jurídicos e que marcou a atividade científica no domínio de antropologia e, consequentemente, do movimento museológico nascente em Angola.

Atualmente, o que está a ser feito é a renovação dos principais museus de Angola, nomeadamente do Museu de História Natural, de Antropologia e o do Dundo, para imprimir uma nova imagem a estas instituições, permitindo, também melhorar o atendimento aos visitantes. Além da renovação das exposições permanentes, este processo é acompanhado pela construção dos depósitos para uma melhor conservação do acervo<sup>89</sup>.

O diretor dos museus em Angola, Ziva Domingos (ano)<sup>90</sup>, defende a modernização do setor para atrair turistas nacionais e estrangeiros. Nos últimos anos, principalmente desde o alcance da paz efetiva, tem existido uma adesão superior e permanente por parte dos estudantes, sobretudo das Universidades Agostinho Neto (UAN), Metodista e do Instituto Superior das Artes (ISART). O facto de estas instituições de ensino terem implementado nos seus currículos o curso de Ciências Sociais tem ajudado a elevar o número da consciência dos cidadãos sobre a matéria. Além disso, as parcerias com várias embaixadas no país, como as da Espanha e Alemanha, no domínio da formação museológica, permite o aumento do nível de conhecimentos dos técnicos nacionais.

Na sua opinião, o estado dos museus melhorou significativamente, mas devem ser renovados para dar uma nova imagem e acautelar os aspetos ligados à gestão do acervo, ao bom estado das instalações e à capacidade técnica do pessoal. “Contudo, por causa da situação económica que o país atravessa, não é possível atingir a meta. No entanto, temos de solucionar os problemas gradualmente. Enquanto avançam as obras de renovação de alguns museus, temos de aproveitar o momento para capacitar os técnicos e melhorar a gestão institucional dos museus. Estamos a fazer estudos de como tirar maior vantagem das redes sociais, com a criação de pequenos portais, onde o público pode encontrar informações necessárias às suas pesquisas. A estatística atual demonstra que, e no ano passado, os nossos museus foram visitados por 150 mil pessoas, dos quais 130 mil eram nacionais e 20 mil eram estrangeiros, incluindo turistas. Para este ano, estamos a trabalhar para um incremento de dez por cento, ou seja, temos de atingir no mínimo a cifra de 160 mil visitantes. O que mostra o grande trabalho que ainda temos pela frente na criação de condições para atrair mais visitantes. Queremos aumentar o número para sete mil visitantes por ano”.

---

<sup>89</sup>Museus promovem turismo (Jornal de Angola. Disponível em: [http://jornaldeangola.sapo.ao/entrevista/museus\\_promovem\\_turismo](http://jornaldeangola.sapo.ao/entrevista/museus_promovem_turismo). Acesso em 1 de Junho de 2019.

<sup>90</sup> Museus promovem turismo (Jornal de Angola. Disponível em: [http://jornaldeangola.sapo.ao/entrevista/museus\\_promovem\\_turismo](http://jornaldeangola.sapo.ao/entrevista/museus_promovem_turismo). Acesso em 1 de Junho de 2019.

A capital angolana (Luanda) conta com os seguintes museus abertos ao público: Antropologia, História Natural, Escravatura, Casa Museu Óscar Ribas, História Militar, Museu de Geologia e Paleontologia e Museu da Moeda. Alguns deles advêm da herança colonial e outros surgiram a partir de 1976 para resgatar os valores culturais. São visitados maioritariamente por estudantes, investigadores e historiadores estrangeiros que procuram informações sobre a história de Angola e do seu povo:

a. Museu Nacional de Antropologia (1976), é uma instituição pública de carácter científico e cultural, com um acervo com mais de 6000 peças etnográficas, localiza-se num antigo edifício administrativo da Companhia de Diamantes de Angola, datado do século XVIII, cuja coleção comporta maioritariamente o acervo etnográfico. As peças são o resultado da reestruturação do Museu do Dundo e o antigo Museu de Angola, que atualmente pertencem ao Museu de Antropologia. Setenta e cinco por cento do acervo é proveniente da parte leste de Angola, da área etnolinguístico Kokwe, fruto do enorme trabalho de uma companhia diamantífera que operava no local e de campanhas de recolha na província do Cuando Cubango entre os povos Ngangela, na parte norte de Angola.

b. Museu Nacional de História Natural (1938), sob o nome de “museu de Angola” e rebatizado com o nome atual depois da independência (1976), representa a fauna angolana. Entre o seu acervo mais valioso está o esqueleto da Pacaça, de 1785, num trabalho feito pelos primeiros colecionadores dos museus. Conta com 4 biólogos e 10 investigadores sénior. O museu tem como principais visitantes estudantes de escolas primárias e de creches das periferias, com uma média variável.

c. Museu História Militar, antigo museu das Forças Armadas (1978), instalado na fortaleza de S. Miguel e construído entre os séculos XVII e XVIII. A sua coleção apresenta a arte militar e a História da ocupação e resistência, acolhe material bélico e outros objetos usados por angolanos na luta contra a repressão colonial, pelos movimentos nacionais de luta para a libertação de Angola e pelos colonialistas portugueses para subjugar o povo, uns de fabrico artesanal, russo, italiano, americano e britânico. Existem também esculturas de figuras históricas angolanas de Nzinga Mbamdi, que lutou contra a ocupação colonialista, e de outras figuras do período colonial, como Paulo Dias de Novais, Diogo Cão, Luís de Camões, Salvador Correia, entre outros. Estas peças encontravam-se em alguns largos em Luanda e foram guardadas no museu para proteção, porque estavam a ser vandalizadas.

d. Mais recentemente, foi criado o Museu da Moeda, cuja inauguração foi no dia 6 de maio de 2016. A finalidade da criação deste Museu é a coleção, no mesmo lugar, da verdadeira história

económico-social do país, contada através do processo evolutivo da moeda e/ou de outra forma/meio de troca. Os visitantes deste local procuram conhecer a história da moeda de Angola desde os tempos antigos até à atualidade, bem como ouvir a história da educação financeira - um novo programa que tem a ver com a cidadania financeira que abrange as finanças pessoais.

## **2.5. Museu, Narrativa E Exposição**

Em termos de estrutura, o museu tem uma exposição permanente dividida em cinco compartimentos, onde se procura desenvolver os diferentes temas mais abordados na história da escravatura e tráfico de escravos. Na primeira sala está patente a relação entre a Escravatura e a Religião; na segunda sala, é apresentada uma abordagem sobre a viagem ao longo do Atlântico; na terceira, retrata-se o estrato da escravatura doméstica, a primeira forma de escravatura que os africanos encontravam quando chegavam à Europa; no quarto compartimento apresenta-se uma abordagem sobre a escravatura na plantação e os instrumentos de repressão usados; finalmente, na quinta sala representa-se a resistência dos africanos e a colonização do ponto de vista cultural e armada. Assim, existe uma divisão das seguintes áreas, e de acordo com os respetivos subtemas:

- a. Escravatura: implementação do tráfico de escravos; captura e trânsito do interior para a costa;
- b. Religião: batismo; o tráfico de escravos em Angola;
- c. Embarque e Travessia do Atlântico;
- d. Tráfico de Escravos: a abolição do tráfico de escravos em Angola;
- e. História e a Cultura Africana nas Américas: cultura de Angola na Europa e nas Américas.

O museu conta com 60 peças expostas, recolhidas antes e depois da independência. “Esta instituição museológica através dos seus conteúdos que se integram na sua exposição permanente, o seu modelo expositivo, para corresponder às exigências técnicas e preceitos internacionais, dá a conhecer os temas que são o reflexo do drama dos africanos que partiram para o Novo Mundo e mostra igualmente a contribuição por estes prestada nos novos mundos que aí se fizeram. A história desse percurso, cuja reconstituição é feita através de documentos

e da iconografia da época que lhes corresponde, apoiada por uma bibliografia específica, compõe a exposição permanente que agora inauguramos, deixará seguramente em cada visitante uma mensagem que promova a paz e a concórdia no Mundo, para que se fixe nas gerações vindouras o princípio da igualdade entre os homens, para que nunca mais se repitam ações que violem os direitos e liberdades fundamentais dos Homens de hoje e amanhã” (Rosa Cruz e Silva, Ministra da Cultura).



Figura 78: Vitrine com Apresentação de Artefactos. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015.



Figura 79: Sala deExposição. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015.

A observação direta efetuada em outubro de 2015, a um sábado, constatou uma fraca adesão de visitantes, visto que apenas foram observados um casal e uma família de turistas estrangeiros. A pessoa responsável no local deu uma breve explicação do museu e forneceu um livro explicativo apenas sob pedido prévio. O trajeto entre Luanda e o museu, localizado nos arredores da cidade, é conturbado, sobretudo pelo tráfego existente, remetendo para um tempo de espera superior a 40 minutos. De qualquer forma, valoriza-se a apresentação do espaço, que é simples, claro, com painéis de texto e vitrines com objetos relevantes, numa fusão com o local, sem qualquer interferência ou uma leitura complexa, permitindo que o espaço e a sua história falem por si. A informação apresentada é factual e descritiva, sem inclusão de



narrativas pessoais. De salientar, na primeira área de exposição, a inclusão, e no meio do espaço, de uma escultura em madeira, representando um escravo no tronco, criando um sentimento de empatia e de choque em simultâneo. Certos artefactos, e de maiores dimensões, como um alambique do século XVIII usado na produção de bebidas alcoólicas consumidas durante a travessia do Atlântico e um banheiro do século XVIII, usado por Álvaro Matoso, encontram-se no seu exterior, o que obriga o visitante a deslocar-se e a imaginar todo o percurso dos escravos, desde a espera ao batismo, até ao embarque nos navios.

A observação direta teve lugar há quatro anos, o que pode influenciar a análise e o estado atual do museu, que naturalmente pode ter sofrido uma evolução positiva, sobretudo pela evolução política, maior estabilidade do país e o interesse crescente sobre a temática, entre outros fatores.

## **2.6. Ferramentas De Comunicação**

O ainda museu não desenvolveu uma estratégia de comunicação e uma divulgação formal e concreta, o que implica a ausência de um website e a divulgação em redes sociais, limitando a sua captação de interesse de possíveis visitantes nacionais e estrangeiros. De qualquer forma, existe um livro detalhado e pormenorizado sobre o equipamento, e respetiva história e exposição, enquanto retrato fidedigno da narrativa. Além disso, existem referências na Internet noutros websites institucionais sobre o museu, nomeadamente no Facebook do Ministério da Cultura Angolano (<https://www.facebook.com/mincult.gov.ao/>), vários websites turísticos e de instituições da cidade, nomeadamente empresas turísticas (<https://hotelcontinentalluanda.com/index.php/pt/experimente-angola/luanda-cultural/168-museum-of-slavery>) com propostas de visita e no TripAdvisor ([https://www.tripadvisor.com.br/Attraction\\_Review-g293763-d622646-Reviews-Museu\\_Nacional\\_da\\_Escravatura\\_Luanda\\_Luanda\\_Province.html](https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g293763-d622646-Reviews-Museu_Nacional_da_Escravatura_Luanda_Luanda_Province.html)), com críticas ao museu, as quais variam entre razoável (32%) e muito bom (23%).

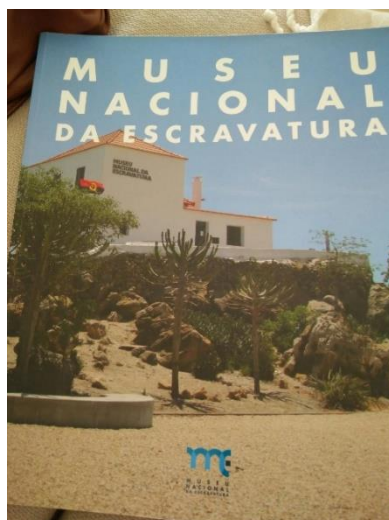


Figura 80: Livro de Apresentação do Museu.

## 2.7.Grelha De Análise

Quadro 23: Grelha de análise do Museu da Escravatura

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
<b>I. IDENTIFICAÇÃO</b>	<b>Nome do Museu/Entidade:</b> Museu da Escravatura
	<b>Local:</b> Luanda, Angola
	<b>Temática:</b> Escravatura
<b>II. ENQUADRAMENTO GERAL</b>	<p>Único exemplo de memória oficial da escravatura em Angola, o Museu localiza-se nos arredores de Luanda, no Morro da Cruz, numa capela da Casa Grande, datada do século XVII, onde os africanos eram obrigados a converterem-se ao catolicismo antes de embarcarem nos barcos negreiros em direção às colónias.</p> <p>Aberto a 7 de dezembro de 1977 através do Instituto Nacional do Património Cultural, integra a rede do Sistema Nacional de Museus, bem como o projeto internacional da UNESCO “A Rota dos Escravos”. Tem como missão “preservar a memória da escravatura e do Tráfico de Escravos em Angola, através da divulgação do seu acervo, da pesquisa e investigação histórica,</p>

	<p>para a produção de estudos sobre esta importante temática da História de Angola”.</p>
<p><b>III. PROJETO MUSEOLÓGICO</b></p>	<p><b><u>1. Tipo de Coleção/Exposição:</u></b> Exposição Permanente.</p> <p><b><u>2. Arquitetura e Espaço(s):</u></b></p> <p>A instalação possui cinco compartimentos, divididos em dois pisos (escravatura; religião; embarque e travessia do Atlântico; o tráfico de escravos; a história e cultura africana nas américas), que incluem a apresentação de artefactos originais. Além do espaço interior, é possível visitar o espaço exterior com algumas peças em exposição, sendo que a própria área representa o armazenamento de escravos e o seu embarque.</p> <p><b><u>2. Coleção/Exposição (Bina, 2010):</u></b></p> <p>a. <b>Ambientação:</b> produzida por elementos estáticos de vários tamanhos, volumes e estilos. Motivos decorativos diversos.</p> <p>b. <b>Cenografia:</b> Peças de diferentes originais, materiais e tamanhos. Espaços estreitos, mas uma boa disposição e aproveitamento da área disponível.</p> <p>c. <b>Sonorização:</b> Sem vídeos ou som ambiente.</p> <p><b>d. Percurso Expositivo:</b> Os responsáveis pela curadoria desta exposição optaram pela utilização de aparelhos e suportes de comunicação tradicionais, de painéis de texto e exposição de artefactos. O próprio local e a sua história contribuem, de uma forma inerente, para a ligação emocional com a narrativa e permite ao visitante imaginar o armazenamento, batismo e transporte de escravos.</p> <p><b><u>4. Guião Expositivo:</u></b></p>

A entrada do recinto do museu é uma área exterior abrangente, onde o visitante viaja no tempo, sendo-lhe possível imaginar o percurso dos escravos, a sua entrada na capela, o batismo e o embarque. O museu é um pequeno edifício restaurado, mas a disposição de objetos e vitrines aproveita corretamente o espaço disponível. Na primeira sala está patente a relação entre a Escravatura e a religião, na segunda sala apresenta-se uma abordagem sobre a viagem que se fazia ao longo do Atlântico e na terceira o estrato da escravatura doméstica, que é a primeira forma de escravatura que os africanos encontravam quando chegavam à Europa. No quarto compartimento fez-se uma abordagem sobre a escravatura na plantação e os instrumentos de repressão usados na escravatura e na quinta sala está representada a resistência que os africanos tiveram na escravatura e colonização, do ponto de vista cultural e armada.

**Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008):** Domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica sobre os itens apresentados na exposição.

**Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Comunicação, Curiosidade, Confiança.

**5. Encenação do Espaço:** Espaço Factual e Descritivo. Conjugação entre painéis de texto e vitrines de objetos, numa harmonização correta do espaço. Evidência de alguns objetos isolados, que permitem criar empatia e choque simultaneamente (exemplo: na primeira divisão, no meio da sala, a escultura de um escravo no tronco).

**6. Linguagem:** Narrativa histórica mais tradicional, associada à linearidade e explicação dos eventos.

**7. Tipos de Comunicação:** Comunicação Textual e Visual.

**8. Suportes:**

- a. Painéis de Texto

	<p>b. Imagens – Fotografias, Desenhos. c. Objetos e Artefactos</p> <p><b>9. Discurso:</b> Mensagem Informativa, Pedagógica e Social.</p> <p><b>10. Visitantes:</b> Participação Passiva. Experiência Educativa.</p> <p><b>Classificação do Tipo de Visitante - <i>Selinda Model of Visitor Learning</i> (Perry, 2012):</b> Visitante socialmente motivado; Visitante intelectualmente motivado.</p> <p><b>11. Comunicação Institucional:</b> Livro Explicativo Institucional.</p>
<p><b>IV. O DISPOSITIVO MUSEAL</b></p> <p><b>Estratégia e desenho do aparelho museal</b></p>	<p><b>1. Tipo de Narrativa:</b> Narrativa Dominante.</p> <p><b>a. Grande Narrativa</b> (Rowe, 2002) – geral sobre o período da História da Escravatura em Angola e as suas consequências.</p> <p><b>2. Tipo de Exposição: Exposição Discursiva</b> (Macalik, Fraser &amp; Mckinley, 2015) encoraja a negociação e o debate, polariza e politiza o espaço e convida à discussão. Distanciamento e observação reflexiva.</p> <p><b>3. Tipo de Mediação:</b> Mediação Cultural, Educativa e Discursiva, com o intuito de informar o visitante sobre o período histórico em causa e o evento ocorrido e contribuir para uma melhor compreensão da obra e espaço.</p> <p><b>4. Relação com o visitante:</b></p> <p><b>Tipo de Aprendizagem Incentivada:</b> Aprendizagem Informal e Cognitiva, que conduz a novas perceções e ideias.</p> <p><b>Avaliação da Interação do Público com os aparelhos de comunicação:</b> Interesse e Leitura atenta de vários painéis de texto. Interesse não só no espaço de exposição, mas no espaço envolvente, pois alguns artefactos estão expostos no exterior, e pela história inerente, incutindo a imaginação.</p> <p><b>Modo de Apreensão da Exposição</b> (Lord, 2001): Contemplação, Compreensão.</p>
<p><b>V. O MUSEU COMO MNEMOTÉCNICA E</b></p>	<p><b>1. <u>Produção de memória / Mediação entre memórias:</u></b> Apresenta a memória oficial, bem como a contextualização histórica.</p>

**MEDIUM DE  
EXPERIÊNCIA**

**2. Mediação entre memória e atualidade:** As consequências da escravatura no mundo integram a narrativa, apresentando as influências dos escravos no Brasil, na sua cultura e nas artes.

**3. Produção de experiência (atencional, semiótica, cultural e política):** contemplativa, de conhecimento, reflexiva.

**4. Finalidade:** Informativa, Pedagógica.

### III ESTUDO DE CASO

#### **National Museum Of African American History & Culture, Smithsonian, Washington D.C., EUA**

##### **3.1. Apresentação**

O museu abriu a 24 de setembro de 2016 e constitui o 19º museu do Smithsonian. Destina-se exclusivamente a explorar, documentar e expor a história afro-americana e o seu impacto na história americana e mundial. Já recebeu cerca de 4.5 milhões de visitantes, mais de 36.000 artefactos foram colecionados e aproximadamente 100.000 pessoas tornaram-se membros<sup>91</sup>. Segundo Lonnie G. Bunch III, diretor fundador, “o Museu irá contar a história americana através da lente da história afro-americana e a sua cultura”.

Esta ideia de museu remonta a 1929, quando o presidente Hoover apontou uma comissão de construção que o congresso recusou. Até que, e em 2003, com décadas de persistência por parte do congressista Mickey Leland e de John Lewis e com a autorização de construção por parte do antigo presidente George W. Bush, foi estabelecida pelo *Act of Congress*. Devido a doações filantrópicas (por exemplo de Oprah Winfrey, que doou 13 milhões de euros) e à vontade partidária, o museu nasceu com a marca “*A People’s journey, A nation’s story*”. Comemora os mais famosos e os mais desconhecidos, mas não é um museu apenas para os afro-americanos, mas para todos explorarem<sup>92</sup>. São quatro os pilares deste museu<sup>93</sup>: oportunidade para os interessados pela cultura afro-americana de explorar e descobrir a sua história; ajuda os americanos a constatar como as suas histórias e culturas são moldadas por influências globais; explora o que significa ser americano e os valores americanos, como a resiliência, otimismo e espiritualidade, que refletem a história e a cultura afro-americana; lugar

---

<sup>91</sup> National Museum of African American History & Culture. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.

<sup>92</sup> Flamer, K. (2017). *Smithsonian National Museum Of African American History & Culture Is Washington DC's Hottest Ticket*. Disponível em:

<https://www.forbes.com/sites/keithflamer/2017/11/24/smithsonian-national-museum-african-american-history-culture-is-washington-dc-hottest-ticket/#101173d92800>. Acesso em 1 de Dezembro de 2018.

<sup>93</sup> National Museum of African American History & Culture. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.

de colaboração que ultrapassa Washington, D.C., envolvendo novas audiências e parcerias com outros museus e instituições educativas.

Relativamente ao design do museu propriamente dito, é importante esclarecer que este foi premiado, em 2017, com o *Beazley Design of the Year Award* e representa, conjuntamente com a sua localização, o passado, o presente e o futuro da experiência dos afro-americanos de uma forma tangível e simbólica. A sua arquitetura segue a forma clássica greco-romana, designadamente no uso de uma base e de um eixo coberto por uma coroa. A coroa é inspirada nos três níveis de coroa usada na arte Yoruban da África Ocidental. A entrada principal tem raízes arquiteturais de África e da Diáspora Africana, especialmente da América do Sul e Caraíbas. O edifício é envolvido por uma malha de metal colorida, que presta homenagem ao trabalho de ferro feito pelos escravos no *Louisiana*, Carolina do Sul. Esta malha abre o edifício para a luz exterior, que pode ser modelada de acordo com a estação. A abertura à luz é simbólica num museu, que procura estimular a abertura de diálogo sobre raças e ajudar a promover a reconciliação e cura. A estrutura e o seu design prático e sustentável relembram os visitantes de que o museu é uma inspiração aberta a todos, especialmente como local de significado, memória, reflexão, riso e esperança<sup>94</sup>.

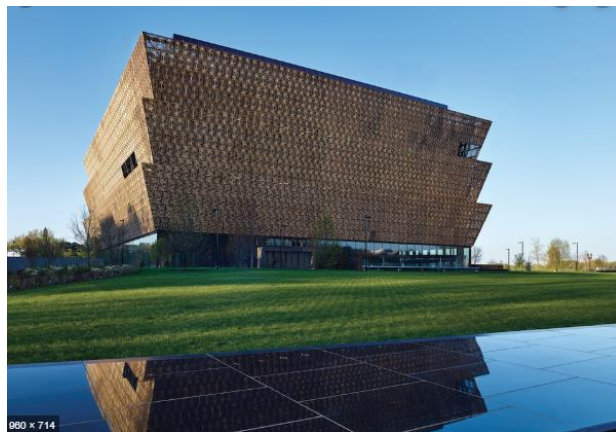


Figura 81: Museu. Fonte: <https://www.si.edu/newsdesk/factsheets/national-museum-african-american-history-and-culture>

---

<sup>94</sup>National Museum of African American History & Culture. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.



## 3.2. Contextualização Histórica

### a. Escravatura nos Estados Unidos da América – Resumo Histórico

Nos primeiros 250 anos da História Americana, proprietários de terra brancos predominantemente do Sul escravizaram mais de quatro milhões de africanos, o que definiu a paisagem social, económica e política durante aquele período. A escravatura foi tão crucial para o Sul que um jornal da *Georgia* escreveu “*negro slavery is the South and the South is negro slavery*” (Fausto, 1988).

Os primeiros escravos que atracaram em *Virginia* em 1619 tiveram como origem o porto de Luanda, Angola, uma colónia portuguesa naquele período histórico. Acredita-se que os escravos foram capturados numa guerra entre Portugal e o reino do Ndongo, tal como foi escrito por John Thornton em *The William and Mary Quarterly*, em 1998. O navio negreiro São João Batista carregou 350 cativos e avançou para uma rota até ao Brasil, quando foram intercetados por dois navios ingleses, que colocaram os angolanos a bordo. James Horn, da *Jamestown Rediscovery*, indica Robert Rich, um poderoso nobre, como proprietário dos navios<sup>95</sup>. A partir desse momento, os colonos europeus usaram os escravos africanos por serem mais baratos e por serem também uma fonte de trabalho abundante, utilizando-os nas plantações de tabaco, arroz e índigo de *Maryland* e a sul da *Virginia* até à *Georgia*.

Após a Revolução Americana, muitos colonos, sobretudo do Norte, onde a escravatura não era importante para a economia agrícola, simpatizaram com a opressão dos escravos, relembrando a opressão que sentiram por parte dos britânicos e decidiram exigir a abolição da escravatura. Entre 1774 e 1804, todos os estados do Norte aboliram a escravatura, que continuou ativa no Sul. Mas é necessário referir que a escravatura em si não era difundida no Norte, mas muitos homens de negócio eram ricos pela escravatura e pelos investimentos nas plantações do sul.

Apesar de o congresso americano ter proibido o tráfico de escravos africanos em 1808, o tráfico doméstico aumentou e a população de escravos nos EUA quase triplicou, sendo 1/3

---

<sup>95</sup> 400 years ago, enslaved Africans first arrived in Virginia. Disponível em:

<https://www.nationalgeographic.com/archaeology-and-history/magazine/2019/07-08/virginia-first-africans-transatlantic-slave-trade/>. Acesso em 1 de Julho de 2019.

da população do sul constituída por escravos africanos. Muitos deles viviam em grandes plantações ou em pequenas quintas, sujeitos às limitações dos seus donos, que queriam torná-los completamente dependentes ao restringir o seu comportamento e proibi-los de aprender a ler e a escrever. Uma hierarquia rígida entre escravos ajudou a mantê-los divididos e menos prováveis de organizar algo contra os seus mestres<sup>96</sup>.

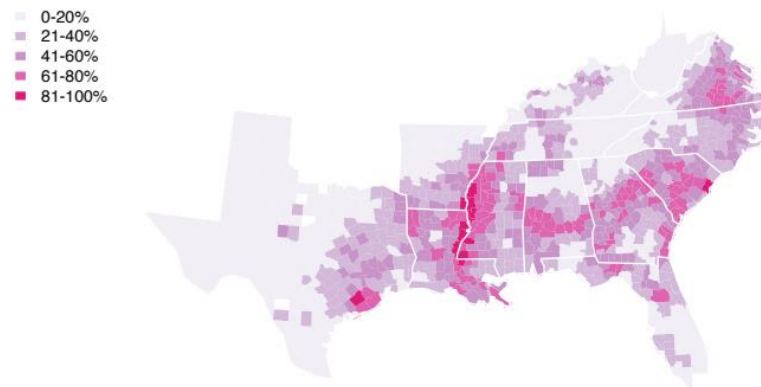


Figure 1: Estimated proportion slave in 1860 by county.

Figura 82: Estimativa da proporção de escravos em 1860

Fonte: The Political Legacy of American Slavery\* Avidit Acharya† Matthew Blackwell‡ Maya Sen§  
November 16, 2014

No Norte, o aumento da repressão sobre os negros do Sul só aumentou o movimento abolicionista. Entre 1830 e 1860, o movimento que aboliu a escravatura na América ganhou uma força superior, liderado por negros livres, como Frederick Douglass, e apoiantes brancos, como William Lloyd Garrison e Harriet Beecher. Muitos deles ajudaram os escravos a fugir das plantações do Sul para os estados do Norte ou para o Canadá, através de uma rede de casas seguras. Esta prática ficou conhecida como *Underground Railroad*, salvando entre 40.000 e 100.000 escravos. Com a eleição de Abraham Lincoln a presidente dos Estados Unidos, o Sul atingiu o seu ponto limite. Em três meses, sete dos estados do Sul uniram-se nos estados

---

<sup>96</sup> Slavery in America. Disponível em: <https://www.history.com/topics/black-history/slavery>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.

confederados da América e mais quatro juntaram-se no início da guerra civil. Apesar das visões antiesclavagistas de Lincoln estarem bem estabelecidas, a Guerra da União não era primeiramente abolir a escravidão, mas preservar os Estados Unidos como uma nação. A abolição tornou-se num objetivo posterior, devido a uma necessidade militar, aumentando um sentimento de anti-escravidão no Norte e emancipação de muitos afro-americanos que fugiram da escravidão à medida que as tropas da União entravam pelo Sul. Em 1862, Lincoln avançou com uma proclamação preliminar da emancipação e, em 1863, tornou oficial que “os escravos dentro de qualquer estado em rebelião, deveriam ser a partir do momento e para sempre livres”. Ao libertar cerca de 3 milhões de escravos nos estados rebeldes, a Proclamação da Emancipação impediu os Confederados da base da sua força de trabalho e colocou a opinião pública internacional do seu lado. Esta proclamação não terminou com a escravidão, apenas aconteceu com a 13ª Emenda, após o fim da guerra civil em 1865.

Após a abolição, o estatuto dos negros livres era precário, com desafios significativos durante o período de reconstrução. Com a 14ª Emenda, tinham o direito à cidadania e à proteção igual e, com a 15ª Emenda, os negros tinham o direito ao voto, mas era frequentemente ignorado e violado. Além do renascimento da supremacia branca com organizações racistas, como o Ku Klux Klan. Quase um século depois, a resistência ao racismo e a discriminação na América iria conduzir aos movimentos de direitos civis da década de 1960, que alcançaram grandes feitos políticos e sociais desde a reconstrução<sup>97</sup>.

Segundo Jean Kemple (ano), fontes contemporâneas de informação incluem narrativas de escravos, revistas e folhetos publicados por sociedades abolicionistas, relatos de viajantes, discursos políticos, sermões religiosos, artigos de jornais e obras de ficção. A escrita e a gravação das experiências de escravos remontam à última parte do século XVIII. Estes materiais fornecem uma rica fonte de recursos e informações sobre a vida dos escravos, o seu trabalho e relacionamento com os seus donos, as suas famílias e vidas nos bairros de escravos. Uma das mais importantes obras, e que é repetidamente recordada, é “A Narrativa Interessante da Vida de Olaudah Equiano” (Londres, 1789).

---

<sup>97</sup> Slavery in America. Disponível em: <https://www.history.com/topics/black-history/slavery>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.

### 3.3. Memória Coletiva

Como outros casos mundiais de períodos históricos conturbados, os Estados Unidos da América ainda enfrentam consequências sociais e culturais da escravatura, o seu difícil legado (nomeadamente racismo), a luta por um passado e uma narrativa relevante para a nação.

Há uma recusa notada dos americanos brancos em associar a sua posição privilegiada na sociedade a desigualdades históricas e uma incapacidade em se identificarem com o seu passado racial (Bacon, 2003: 174). A inocência é mantida através de uma relação controlada com factos históricos, que localiza a escravidão no Sul e, portanto, reduz o seu significado. De uma forma geral, a narrativa mais frequente centra-se no papel dos abolicionistas brancos que libertaram os escravos passivos de um mal maior, uma forma de absolver a culpa da maioria dos seus antepassados (Bacon, 2003). Esta ideia advém da Emancipação, quando a escravatura era considerada uma instituição benigna que cuidava dos escravos (Eyerman, 2001). Na sua praticidade, vários exemplos são evidenciados para demonstrar a efetividade desta narrativa, em museus, exposições, plantações e/ou cidades históricas como *Fredericksburg*, onde o processo de uma narrativa histórica dominante, que diminui e silencia a história dos escravos afro-americanos, é extremamente aparente. Eichstedt e Small descobriram que, quando visitavam as cento e vinte plantações de escravos no Sul, a escravidão não era mencionada, ou era pouco reconhecida (2002). Finalmente, quando havia planos para construir um museu da escravidão nacional na cidade de *Fredericksburg*, o consenso geral foi resumido num jornal local com "Ok, mas a escravidão não foi a principal história que aconteceu aqui" (Hanna, 2008). Esses exemplos indicam que, em lugares de valor histórico significativo para a formação dos EUA como nação, a história da escravidão é vista, na melhor das hipóteses, como uma nota lateral à história branca real que ocorreu ali.

Além disso, os negros são constantemente vistos como agentes passivos na narrativa. Alderman (2010) relembra que, no memorial Freedman em *Washington*, Lincoln está sobre um escravo sem camisa. Explorou também o processo político em *Savannah, Georgia*, aquando da criação de um memorial sobre os primeiros escravos, que se refletiu numa disputa dentro da comunidade afro-americana de quão gráfico o texto deveria ser, dependendo se eles viam a escravidão como um tópico doloroso para trazer à tona, ou uma memória social da qual eles haviam se mudado. A diferenciação entre essas duas posições depende do facto de o racismo ser considerado, ou não, como um problema na sociedade contemporânea dos EUA.

O movimento dos Direitos Civis tentou expandir uma unificação da memória coletiva, de modo que não fosse apenas um trauma cultural, mas também uma memória nacional em que cada indivíduo estava implicado na desigualdade racial. Mohatt estende o argumento para dizer que uma narrativa de vida coerente, e vinculando um sentido de identidade própria, ou de um passado da comunidade ao futuro, é crucial para o bem-estar psicológico (2014).

O país percorreu um longo caminho de lutas e confrontos raciais, com o culminar na década de 60 de movimentos de direitos civis, com figuras de destaque a liderar os principais discursos, tal como é o caso de Martin Luther King Jr., Malcom X, entre outros. A eleição de Barack Obama como presidente foi um novo ponto de viragem, com uma igualdade racial a ser alcançada, apesar de um “novo racismo” ter surgido, com estereótipos que apoiam os privilégios dos brancos (Anagnostopoulos, 2013).

Nos EUA, os descendentes de escravos e de donos de escravos desenvolveram diferentes interpretações do passado. Isto significa que múltiplas memórias que se desenvolveram são, e muitas vezes, contraditórias e difíceis de reconciliar na esfera pública. É evidente nos eventos da Carolina do Sul sobre o debate relativo ao monumento dedicado a John Calhoun, um apoiante branco da escravatura. Apesar de refletir um aspeto da história da comunidade branca, foi considerada racista pela comunidade negra. Muitos historiadores encorajam os americanos a enfrentar este período difícil. James Horton e Lois Horton (2009) encorajam o envolvimento com verdades difíceis e que as comunidades brancas devem enfrentar a realidade de que a escravatura era aceite de forma abrangente e que permitiu que as suas vítimas tivessem poucas oportunidades para funcionar e viver como seres humanos. O processo em direção à inclusão da história negra na história americana requer uma noção mais heterogénea da responsabilidade; redefinir as noções de culpa e de injustiça e os papéis dos espetadores, colaboradores e resistentes (Huggins, 2003).

### **3.4. Contexto Museológico**

#### **3.4.1. Enquadramento<sup>98</sup>**

- a. Os museus suportam mais de 726.000 empregos americanos (*Museums as Economic Engines*, Oxford Economics, 2017);

---

<sup>98</sup> “American Alliance of Museums - Museums Are Economic Engines”. Disponível em: [https://www.aam-us.org/programs/about-museums/museum-facts-data/#\\_edn1](https://www.aam-us.org/programs/about-museums/museum-facts-data/#_edn1). Acesso em 1 de Julho de 2019.

- b. Os museus contribuem com \$50 bilhões para a economia americana a cada ano (*Museums as Economic Engines*, Oxford Economics, 2017);
- c. 65% dos viajantes americanos, e por motivos de lazer, participam em atividades culturais ou patrimônio, como visitar museus (*Cultural and Heritage Traveler Report*, Mandala Research, 2013);
- d. 850 milhões de visitas por ano a museus americanos e milhões de visitas *online* por ano (*National Study on the Use of Libraries, Museums, and the Internet*, IMLS, 2008);
- e. Os museus gastam mais de \$2 bilhões por ano em atividades educativas (*Museum Financial Information Survey*, AAM, 2009);
- f. Os museus recebem aproximadamente 55 milhões de visitas por ano, e por parte de estudantes e de grupos de escolas (*Museum Financial Information Survey*, AAM, 2009);
- g. Desde 2014, centenas de museus facilitaram mais de 750.000 visitas a museus para americanos de classe baixa, através do programa *Museus para Todos*;
- h. 26% dos museus estão localizados nas áreas rurais e outros museus atingem estas comunidades com carrinhas, exposições portáteis ou recursos online;
- i. Os museus são considerados educacionais por 98% dos americanos, independentemente da idade ou da localização geográfica (*Museums and Public Opinion 2017*, AAM and Wilkening Consulting);
- j. Os museus protegem mais de um bilhão de objetos (*Heritage Health Index*, 2004).

A percentagem de visitas a museus entre adultos diminuiu desde 2000, de acordo com o *National Endowment for the Arts Survey of Public Participation in the Arts*. Em 2017, 24% dos adultos americanos visitaram um museu ou galeria, reportando para um aumento de quase 3% e comparativamente aos valores registados em 2012. Mesmo com esse aumento, o nível manteve-se abaixo da frequência reportada nas estatísticas de 1992 e 2002. Entre 1932 e 2012, o maior declínio a nível de visitas foi entre os jovens americanos, de cerca de 17%, enquanto a percentagem entre os americanos mais velhos subiu substancialmente<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Art Museum Attendance. Disponível em:

<https://www.humanitiesindicators.org/content/indicatordoc.aspx?i=102>. Acesso em 1 de Setembro de 2019:

### 3.4.2. Smithsonian<sup>100</sup>

James Smithson (1765-1829), um cientista britânico, escreveu no seu testamento, em 1826, que o seu sobrinho seria beneficiário e estipulou que, se ele morresse sem herdeiros, o estado americano herdaria o seu dinheiro para fundar, em Washington, e sob o nome de *Smithsonian Institution*, um estabelecimento para “o aumento e difusão do conhecimento entre os homens”. Atualmente, o *Smithsonian* é o maior museu do mundo, consistindo num complexo de educação e investigação, com 19 museus e galerias. A instituição é 62% financiada federalmente e o financiamento federal, para 2019, foi de cerca de 1 bilhão de dólares. Adicionalmente, recebe contribuições de fontes privadas e lucros da empresa, como revistas, catálogos, produtos, entretenimento, lojas, restaurantes e concessões.

Em 2018, os Museus e o *National Zoo* do *Smithsonian* tiveram aproximadamente 29 milhões de visitas com entrada livre e os museus mais visitados foram o *National Museum of Natural History* e o *National Air and Space Museum*, com 4.3. milhões e 5.6. milhões de visitantes, respetivamente.

O número total de objetos ronda os 155 milhões, tendo sido doados por indivíduos, colecionadores privados e agências federais, expedições, trocas entre museus e organizações ou compras.

### 3.4.3. Museus E Exibições De Escravatura

Nos Estados Unidos da América existem alguns exemplos de locais ou exposições inteiramente dedicados à escravatura ou sobre uma narrativa específica inserida nesta temática – *Lets We Forget Black Holocaust Museum of Slavery*, em Filadélfia; *National Underground Railroad Freedom Center*, em Cincinnati; *Whitney Plantation*, na Carolina do Sul. Mas não existe um museu completamente dedicado à escravatura, nem mesmo o museu em estudo neste projeto *Smithsonian's National Museum of African American History and Culture*, pois tem apenas uma galeria dedicada a esta temática “*Slavery and Freedom*”. Existem 35.000 museus

---

<sup>100</sup> Institution Facts. Disponível em: <https://www.si.edu/newsdesk/factsheets/smithsonian-institution-fact-sheet>. Acesso em 1 de Julho de 2018.

no país e nenhum se dedicou inteiramente e somente aos factos e experiências da escravatura na sua generalidade.

### 3.5. Exposição E Narrativa

A missão do museu é preservar a história e cultura dos afro-americanos com uma coleção que tem por base três pilares – História, Comunidade e Cultura.

A História da Comunidade Afro-Americana localiza-se nos três pisos subterrâneos, através de histórias de escravatura e liberdade, a segregação de Jim Crown, os movimentos dos direitos civis e a lutas e conquistas das manifestações de 1968 e a eleição de Barack Obama. Pretende demonstrar como a história afro-americana é também a história americana.

As outras áreas do museu focam-se na comunidade e cultura e permitem aos visitantes curiosos aprofundar diferentes tópicos: desporto, teatro, filmes, música, educação, religião e arte visual. A área “*Explore More*” contém uma biblioteca e atividades educacionais, *Robert F. Smith Family History Center*, e *Earl W. and Amanda Stafford Center for African American Média Arts* e múltiplas atividades interativas.

Através de todas as exposições, espaços interativos e áreas de reflexão e contemplação, o museu procura desenhar uma experiência que leve o visitante numa viagem de desafios e triunfos. Conta a história americana, incluindo pessoas e comunidades que foram ignoradas ou marginalizadas nos livros de História. É para todos os visitantes de todas as idades, raças, etnias e nacionalidades<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> National Museums of African American History and Culture. Disponível em: <http://presentations.thebestinheritage.com/2018/national-museum-of-african-american-history-and-culture>. Acesso em 1 de Junho de 2018.



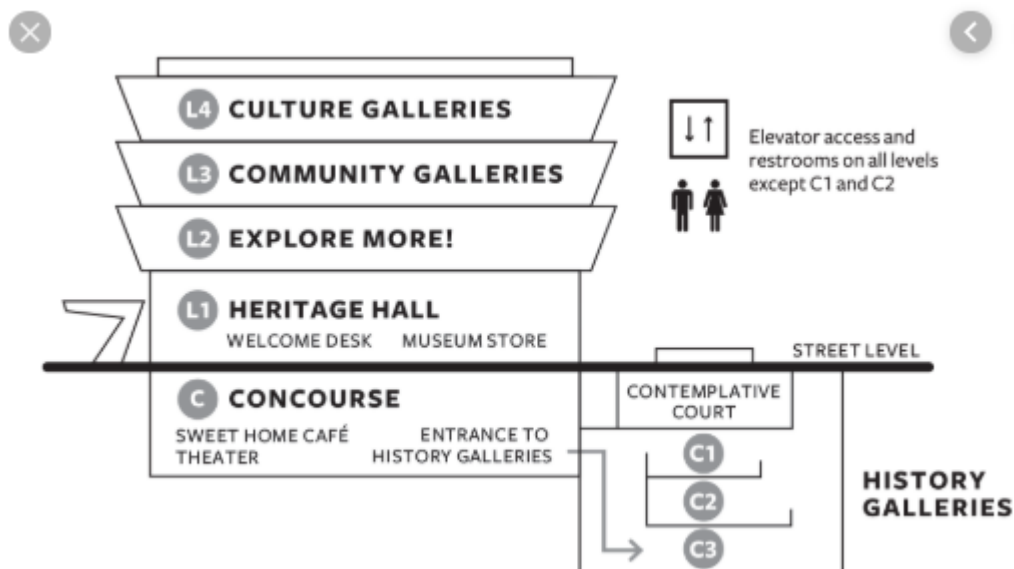


Figura 83: Diferentes áreas do museu. Fonte: Mapas: [https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc\\_floor\\_maps\\_dec2016.pdf](https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_floor_maps_dec2016.pdf)

Exibições Principais<sup>102</sup>:

1. *A century in the making* - Esta exposição explora a jornada para a realização do projeto do museu e fornece uma visão geral da luta do século e as suas realizações principais;
2. *A Changing America: 1968 and Beyond* - Explora a vida negra contemporânea através de histórias sobre as experiências sociais, económicas, políticas e culturais dos afro-americanos. Desde a morte de Martin Luther King Jr. até à segunda eleição de Barack Obama, a cobertura é ampla. Gráficos em grande escala e artefactos originais levam os visitantes do *Black Arts Movement* ao Hip Hop, aos *Black Panthers* a “*Yes We Can*” e *Black is Beautiful* a *#BlackLivesMatter*. Esta exposição também considera os desafios enfrentados pelos afro-americanos - desafios combinados com experiências de classe, género e imigração - como continuam a lutar pela equidade racial e justiça social na contemporaneidade;

<sup>102</sup> National Museum of African American History & Culture. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.



Figura 84: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 12. 2017.

3. ***Defending Freedom, Defining Freedom*** - Esta exposição explora os anos após o fim da Reconstrução para demonstrar como a nação lutou para definir o estatuto dos afro-americanos. Este período representa uma era crítica para os Estados Unidos e para os afro-americanos. Capta os principais aspetos dessa luta e ilustra como os afro-americanos não apenas sobreviveram aos desafios apresentados, mas criaram um papel importante para si próprios. Também analisa como a nação foi alterada, e como consequência dessas lutas, e emergiu delas em sincronia com os seus valores de liberdade, igualdade e democracia;



Figura 85: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 12. 2017.

4. ***Double Victory*** - retrata o serviço militar dos afro-americanos, desde a Revolução Americana até à atual Guerra ao Terror. Estabelece um entendimento de que a experiência militar afro-americana molda oportunidades para a comunidade e moldou profundamente a nação;



Figura 86: Sala de Exposição. Fonte: <https://nmaahc.si.edu/>

5. ***Making a Way Out of No Way*** - Nesta exposição, histórias temáticas mostram como os afro-americanos criaram possibilidades e oportunidades e explora temas de agência, criatividade e resiliência, nomeadamente através de histórias pessoais que desafiaram a opressão racial e a discriminação;



Figura 87: Sala de Exposição. Fonte: <https://nmaahc.si.edu/>

6. ***Power of Place*** - Um sentido de lugar moldou profundamente a história e a cultura afro-americana. Uma variedade multifacetada de comunidades e de identidades afro-

americanas mudou e estabeleceu-se em todos os cantos do país, influenciando, por sua vez, as regiões ao seu redor. A sua evolução revela um conjunto de histórias tão diversas quanto a própria paisagem. Nesta área, os visitantes exploram histórias de lugares e da consequente experiência afro-americana. Na exposição, os visitantes aprendem que o lugar é sobre geografia - mas também sobre memória e imaginação;



Figura 88: Sala de Exposição. Fonte: <https://nmaahc.si.edu/>

7. ***Slavery and Freedom*** - Esta exposição explora a complexa história da escravidão e da liberdade. A exposição começa no século XV em África e na Europa e estende-se até à fundação dos Estados Unidos e conclui com a transformação da nação durante a Guerra Civil e Reconstrução. Através de objetos (xaile de Harriet Tubman, a Bíblia de Nat Turner, os pequenos grilhões feitos para crianças ou uma cabana de escravos) e relatos na primeira pessoa, os visitantes encontram contribuições afro-americanas gratuitas e escravizadas para a construção da América e exploram os legados económicos e políticos da construção da escravidão moderna. A exposição enfatiza que a escravidão americana e a liberdade americana são uma história compartilhada e que as ações de homens e mulheres comuns, exigindo liberdade, transformaram a nação;



Figura 89: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 12. 2017.



Figura 90: Sala de Exposição. Fonte: <https://nmaahc.si.edu/>

8. ***Sports*** - retrata a história de atletas afro-americanos no desporto nacional e as suas lutas no campo e fora dele;
9. ***Taking the stage*** - explora a história dos afro-americanos no teatro, cinema e televisão para celebrar as suas realizações criativas, demonstrar o seu impacto cultural e as suas lutas pela liberdade artística e igual representação;

10. ***Visual Art and the American Experience*** - Ilustra o papel crítico desempenhado pelos artistas americanos de origem africana na formação da história da arte americana. A exposição contém vários modos de produção de arte, incluindo pintura, escultura, trabalho(s) em papel, instalações de arte, fotografia e meios de comunicação digital. Os visitantes podem contextualizar cada obra de arte através de plataformas multimédia (incluindo um vídeo de introdução, vários quiosques de *iPad*, aplicativos para *download* e o website do NMAAHC);
11. ***EXPLORE MORE...*** - é um espaço educacional interativo e multifacetado dedicado a ajudar os visitantes a ligarem-se com a história e a cultura afro-americanas para expandirem perspetivas e conhecimento. Localizado no segundo andar do museu, o espaço é projetado para complementar e expandir os temas e tópicos apresentados nas galerias de exposições permanentes nos andares de História, Comunidade e Cultura, através do uso combinado de tecnologia multimédia, exposições e coleções, performances ao vivo e atividades práticas. No coração do *Explore More!* surge o *Target Learning Center*, uma galeria interativa com salas de aula adjacentes. Experiências interativas na galeria incluem: *The Arc*, uma parede digital preenchida com objetos e histórias das coleções do museu; procura pelo São José sobre o naufrágio de um navio negreiro do século XVIII descoberto e documentado; *Siga o Livro Verde*: um guia de viagem para afro-americanos publicado por Victor H. Green, da década de 1930 a 1960; *Step Show*, sobre a forma de dança cultural de pisar e praticar os seus movimentos com os membros da companhia de dança profissional *Step Afrika!*; *Google 3D Interactive*: explora modelos 3D virtuais de artefactos do museu para descobrir pistas sobre a sua história e importância.



Figura 91: Sala de Exposição. Fonte: <https://nmaahc.si.edu/>

### 3.6. Observação Direta

A observação direta efetuada propositadamente para este trabalho decorreu em dezembro de 2017. Cinco andares de exposição, que requerem uma visita de um ou mais dias, dado o volume de informação apresentado. Uma Experiência imersiva do século XXI, com a utilização não só dos aparelhos de comunicação tradicionais, mas uma forte aposta na tecnologia de última geração, de forma a ser simultaneamente apelativo e informativo para combater o desconhecimento histórico de muitos americanos sobre a história afro-americana.

Espaços abrangentes que permitem não só a inclusão de objetos e estruturas maiores, mas também a integração de visitantes sem qualquer dificuldade de deambulação pelo espaço. A visualização da exposição é fácil numa panóplia de narrativas individuais e coletivas, não só sobre os Estados Unidos da América, mas inclui um enquadramento histórico sobre África e a Europa. Os visitantes estavam envolvidos profundamente no museu, olhando atentamente para objetos específicos e pertenciam, na sua maioria, à comunidade afro-americana.

Os objetos mais pequenos, por vezes, tinham o maior impacto: a primeira edição de *Olaudah Equiano*, que demonstra uma atitude lutadora contra a sua condição; a lata artesanal de Joseph Trammel para proteger os seus documentos de liberdade; as contas que Elizabeth Freeman deu à filha do seu advogado quando estava a ser processada pela sua liberdade em Massachusetts no final do século XVIII. Outra secção apresenta uma justaposição entre o racismo e o poder crescente da comunidade afro-americana, de modo a mostrar as lutas dos

afro-americanos sem ignorar as suas realizações (William Walker, 2017). Não podem ser deixadas de fora, mas não podem dominar a narrativa.

Philip Kennicott (2016), crítico premiado com um Pulitzer do *Washington Post*, considera que o museu oferece uma experiência de museu de última geração, repleta de exposições multimídia, objetos de grandes dimensões e muita fotografia, filme e som gravado. Mas não é um museu fácil de navegar, e a história que narra geralmente parece desconectada e episódica. Tem uma narrativa factual, que deve contar uma história que abrange cerca de 600 anos de deslocamento brutal, escravização cruel e desapontamento frequente ao longo da longa marcha para a liberdade. Mas também é um memorial à resiliência dos afro-americanos e da cultura que eles criaram. O tom, por todo o museu, reflete uma mistura inconstante de tristeza e celebração. Mas cobrir mais de meio milénio de história enquanto celebra também o rico legado das contribuições culturais afro-americanas é muito para se realizar, mesmo num prédio de 400.000 pés quadrados. Os visitantes vão encontrar um edifício denso e repleto de informações. Para ver todo o museu, há que ter um ritmo acelerado. As paredes estão cobertas com centenas, talvez milhares, de painéis de texto curtos. A estética é de densidade, sobreposição e colagem, como se os designers quisessem hipnotizar, ao invés de esclarecer e ensinar.

À medida que se sobe pelas galerias, e a narrativa depende mais de imagens em movimento, há a ilusão de que a história ganhou vida, através de testemunhos de pessoas reais. Grandes telas que exibem filmes dedicados à Reconstrução ou ao movimento de direitos civis dos estudantes; uma torre de guarda da Prisão de Angola em *Louisiana* ou um carro da *Southern Railway* da segregação são visualmente dramáticos. Mesmo para aqueles que pensam conhecer as linhas gerais da narrativa, há factos poderosos e estimulantes: a vida média de um escravo enviado para uma antiga plantação de açúcar colonial era de apenas sete anos. Os escravos eram “temperados” na chegada para aclimatar as condições severas de um novo clima e trabalho brutal. Quando os ingleses proscreram a escravidão, pagaram US \$ 2,4 biliões em indemnizações, não para aqueles que foram escravizados, mas para os proprietários que foram despossuídos de bens móveis humanos. Esses factos do cartão *flash* são equilibrados por um dos temas centrais e mais reconfortantes do museu, que a cultura é persistente, as pessoas sobreviveram, construíram conexões e criaram uma rica diáspora de novos significados.

Esta mensagem é verdadeira num sentido limitado e estrategicamente útil. Ao longo da primeira metade do século XX, eruditos racistas e egoístas minimizaram a sobrevivência da herança africana entre os escravos e descreveram a escravidão como uma aniquilação genocida



da cultura - o que significava que os afro-americanos, em certo sentido, não tinham cultura nem história. Estudiosos posteriores contestaram isso, e este museu é um fruto desse argumento. Há, de facto, uma história robusta, rica e fascinante, e poderosos segmentos conectam a experiência afro-americana aos primeiros dias de sua chegada aqui, e o seu passado na África.

Essa narrativa de sobrevivência e florescimento cultural é um contraponto essencial aos factos dolorosos do passado, mas ameaça tornar-se genérica, como um motivo de “final feliz”. Num filme dedicado à experiência negra nas forças armadas, o narrador explica que, após um serviço heroico na Primeira Guerra Mundial, muitos afro-americanos retornaram a um país assolado por distúrbios raciais. Mas, estamos tranquilos, apesar dessa adversidade, “afro-americanos continuaram a construir bairros vibrantes”.

### 3.7.Ferramentas De Comunicação

#### Website Institucional



Figura 92: Website Institucional. Fonte: <https://nmaahc.si.edu/>

#### FICHA DE ANÁLISE DO WEBSITE<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Martijn van Welie\*/\*\* (martijn.van.welie@satama.com) Bob Klaasse\* \* ) (2004) Vrije Universiteit Amsterdam Faculty of Sciences Department of Computer Science <http://www.welie.com/papers/IR-IMSE-001-museum-sites.pdf>

Quadro 24: Ficha de análise do website do museu

<b>ENDEREÇO:</b> <a href="https://nmaahc.si.edu/">https://nmaahc.si.edu/</a>
<b>DATA DE CONSULTA:</b> 01-01-2019
<b>FUNCIONALIDADES:</b>
- <i>User Experience</i> : Informação; Aprendizagem; Procura de Informação; Interatividade com o Público.
- <b>Facilidade de Navegação (Alta/Média/Baixa):</b> Alta
- <b>Intuitivo (Sim/Não):</b> Sim
- <b>Linguagem Compreensível (Sim/Não):</b> Sim
- <b>Uso de imagens e conteúdo audiovisual (Adequado/Insuficiente):</b> Adequado
- <b>Necessidade de registo de utilizador (Sim/Não):</b> Não
- <b>Possibilidade de eleição de idioma (Sim/Não):</b> Não
<b>HOME PAGE:</b> <i>Scrolling Menu/Bar Menu</i>
<b>ELEMENTOS DE LIGAÇÃO QUE POSSUI:</b> Redes Sociais (Facebook; Twitter; Instagram, Snapchat).
<b>ARQUITETURA DE INFORMAÇÃO:</b>
- <b>Conteúdo/ Estrutura:</b> <i>Visit, Explore, Learn, Connect, Events, About.</i>
- <b>E-Commerce:</b> Newsletter.
- <b>Público ao qual se destina:</b> Público em Geral; Público que pretende visitar o museu físico; Investigadores; Educadores.
- <b>Menu:</b> Bar Menu
- <b>Procura:</b> Sim
- <b>Design/Utilização de Cores:</b> Cinzento, Branco, Preto.
<b>OBSERVAÇÕES:</b> Apresentação de Museu. Introdução ao Museu. Aprofundamento de Informação.

## Redes Sociais

### Facebook



Figura 93: Página da Rede Social Facebook.

## Twitter



Figura 94: Página da Rede Social Twitter.

## Instagram

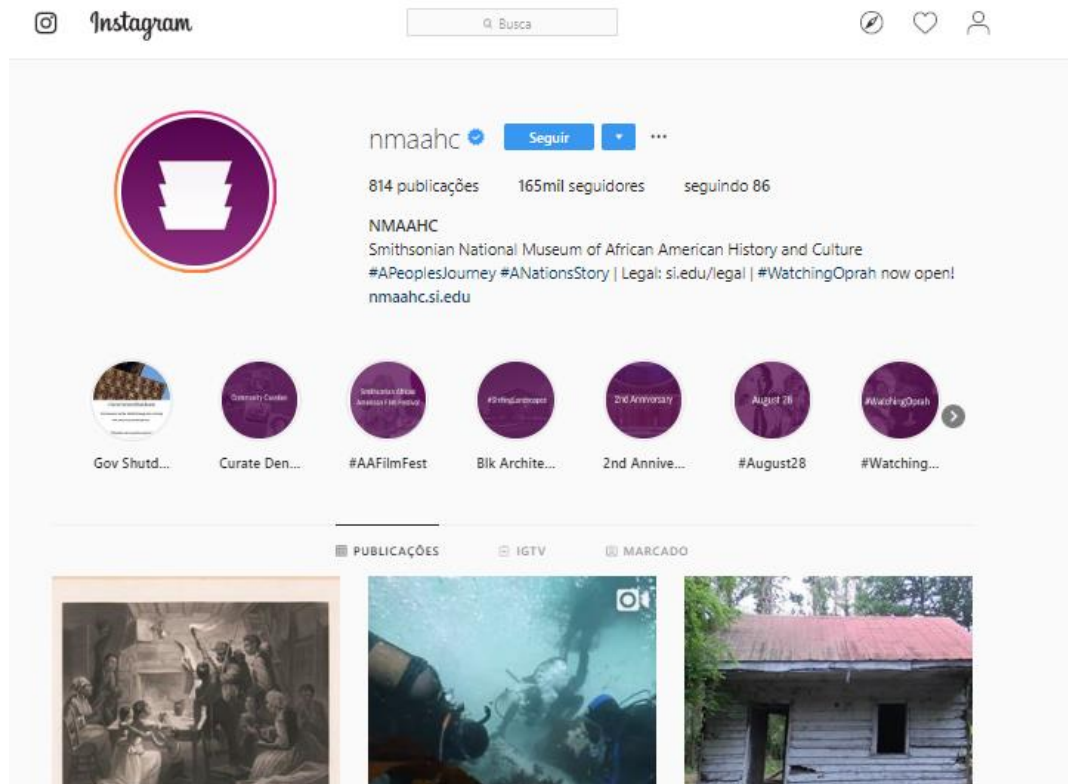


Figura 95: Página da Rede Social Instagram.

## Snapchat

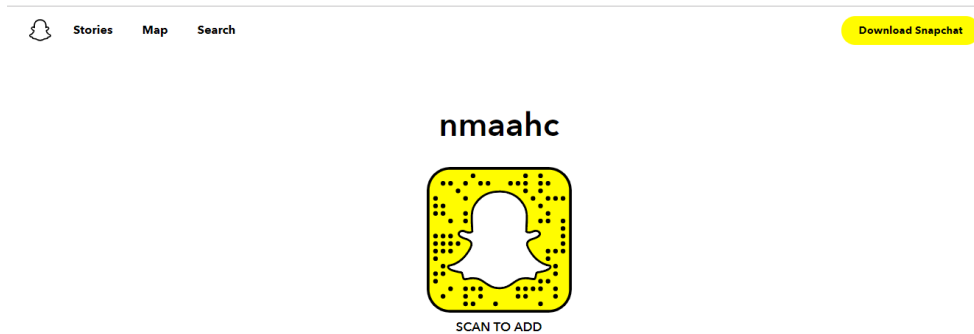


Figura 96: Página da Rede Social Snapchat.

## Youtube



Figura 97: Página da página do Youtube.

## Aplicação Móvel

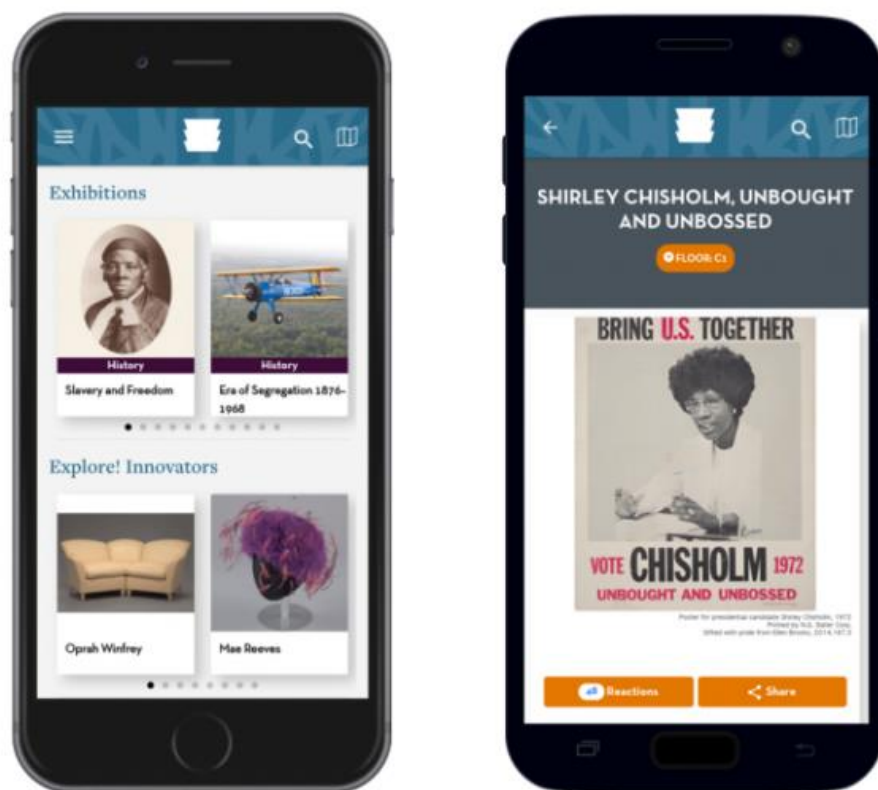


Figura 98: Aplicação Móvel do Museu.

## Publicações

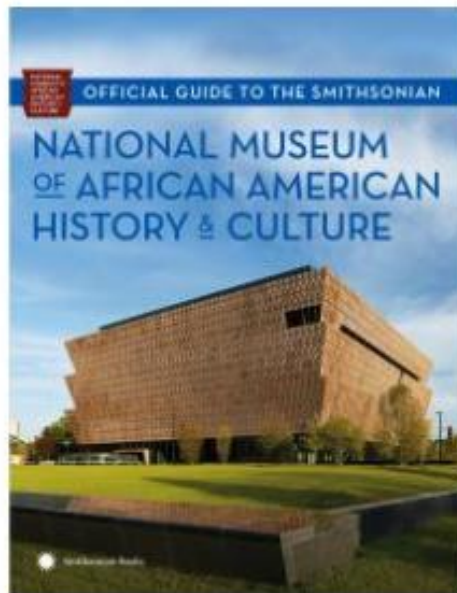


Figura 99: Guia Oficial do Museu.

Durante o primeiro ano de funcionamento, o museu recebeu quase três milhões de visitantes, ou seja, quase 7.000 pessoas por dia, visitantes nacionais e internacionais. Mais de 1.100 visitantes internacionais eram de países como o Canadá, China, Irlanda, Reino Unido, entre outros. Segundo a investigação do próprio museu, alguns elementos do público visitaram um museu pela primeira vez e cidadãos sénior visitaram com os seus netos, numa ponte entre a vivência de uma geração com a expectativa de outra. A grande maioria dos adolescentes demonstrou o seu entusiasmo nas redes sociais<sup>104</sup>. A estadia dos visitantes no museu é de uma média de seis horas aos fins de semanas, comparativamente aos 75 minutos a duas horas para a maioria dos museus. O website recebeu 4.5. milhões de visitantes e 10.000 utilizadores ativos diariamente.

---

<sup>104</sup> National Museum of African American History & Culture. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.

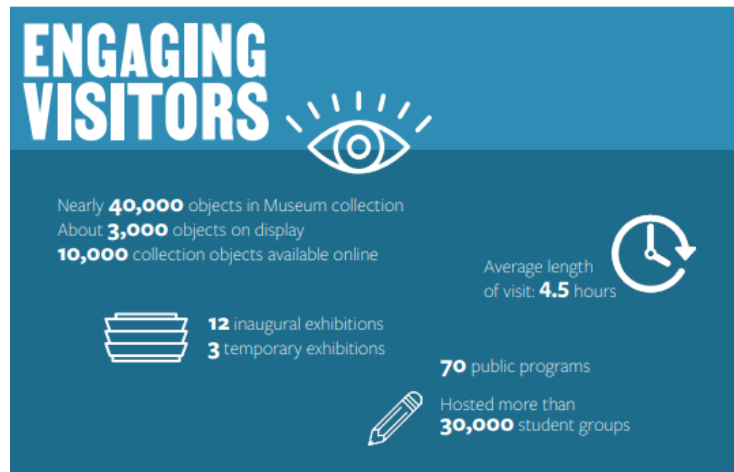


Figura 100: Estatísticas sobre o Museu. Fonte: [https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc\\_opening\\_year\\_annual\\_report\\_2017\\_0.pdf](https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf)

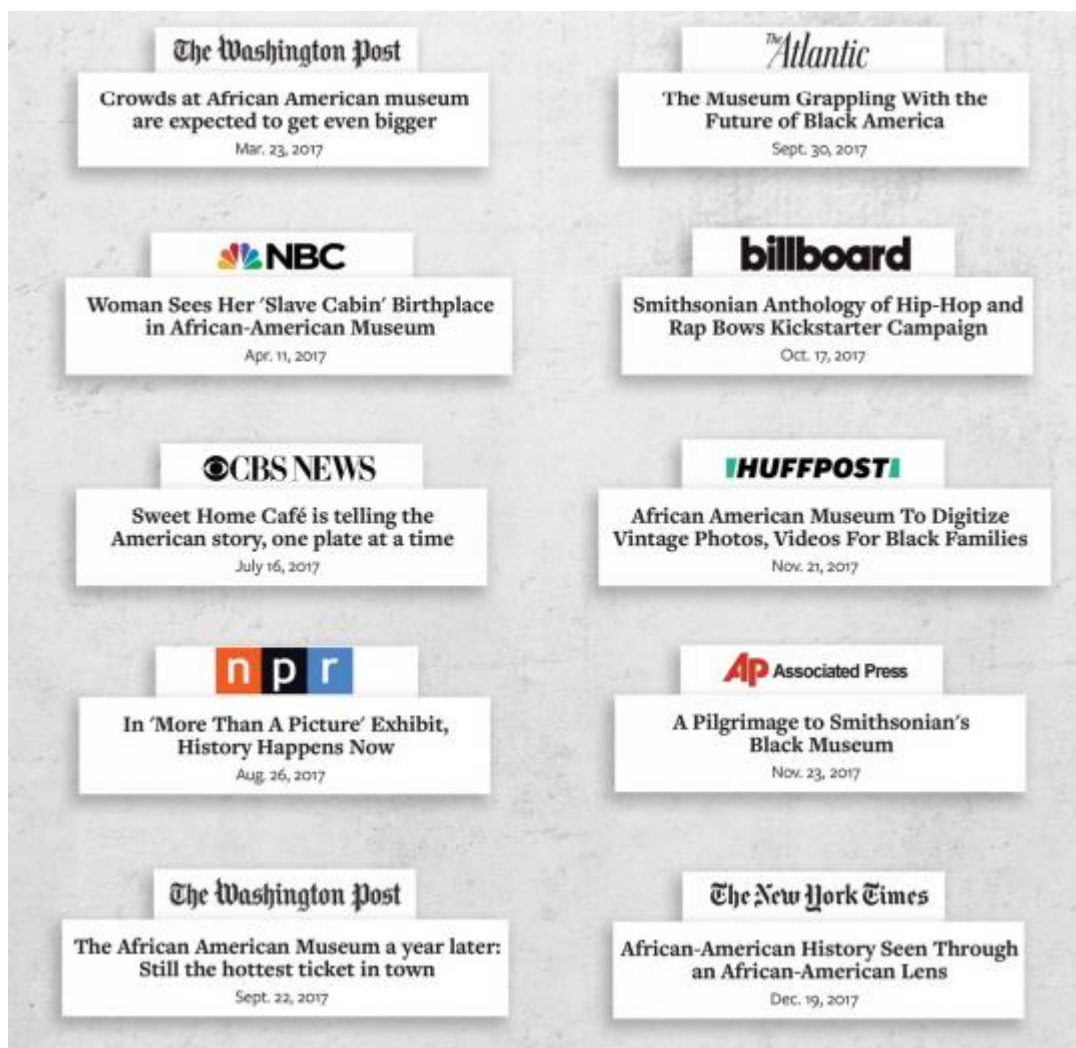


Figura 101: Notícias sobre o Museu. Fonte: [https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc\\_opening\\_year\\_annual\\_report\\_2017\\_0.pdf](https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf)

Em 2017, surgiu um número extremamente elevado de impressões de mídia sobre as exposições do museu, programas públicos, centros de estudo e iniciativas educacionais estendidos para novas audiências *online* pelo mundo. Editoriais de opinião no *New York Times* e/ou *Washington Post* ajudaram a promover a investigação científica e o contexto histórico, expandindo os discursos. O departamento educativo teve vários *workshops*, os quais foram frequentados por professores que pretendiam envolver os seus estudantes no diálogo sobre raça e cultura. “*Let’s Talk*” oferece recursos digitais para facilitar as trocas positivas. Discussões de livros, filmes, concertos, leitura e dança capturam a atenção das audiências de todas as idades; publicação de livros; o programa familiar “manhã no museu” com crianças com problemas cognitivos ou sensoriais.



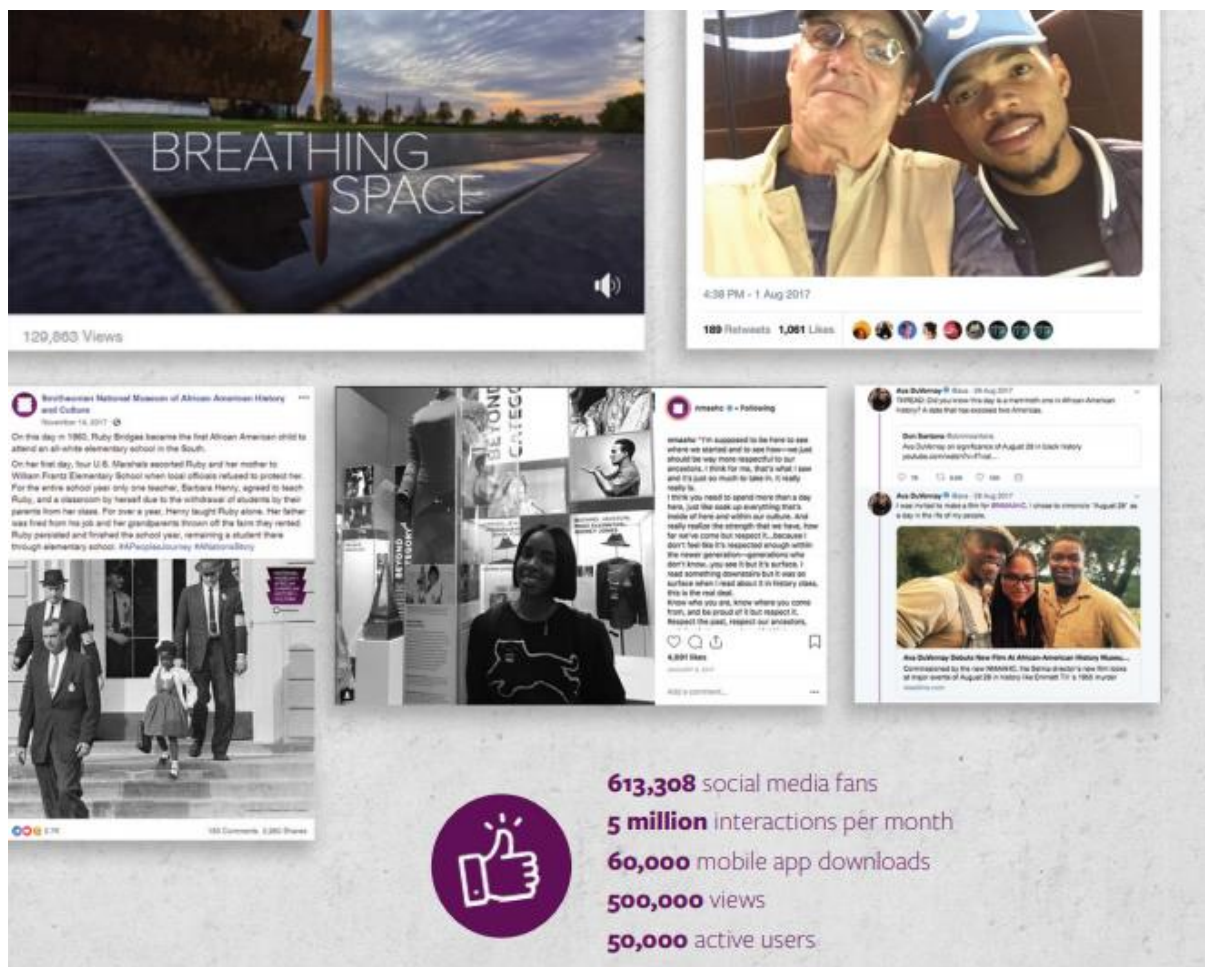


Figura 102: Estatísticas sobre o Museu. Fonte: [https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc\\_opening\\_year\\_annual\\_report\\_2017\\_0.pdf](https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf)

Graças ao uso criativo do uso de mídia e tecnologia, o museu recebeu, em 2017, o *Gold Muse Award* na categoria *interactive kiosk* da *American Alliance of Museums*. O website foi também premiado, dando aos 3.4 milhões de utilizadores acesso à coleção do museu e aos mais de 10.000 objetos digitalizados e histórias colecionadas. Mais de 60.000 utilizadores fizeram o *download* da aplicação “*Mobile Stories*”, considerada como a *Best App for Teaching & Learning* pela *American Association of School Librarians*. Uma média de cinco milhões de pessoas interagiram com o Facebook, Instagram, Twitter e Snapchat. A iniciativa do museu sobre história oral durante o ano de 2017 foi bastante popular, utilizando três câmaras de

reflexão na *History Galleries*. Mais de 39.000 visitantes gravaram testemunhos, descrevendo as suas reflexões pessoais sobre as exposições no museu.

### 3.8.Grelha De Análise

Quadro 25: Grelha de análise do Smithsonian National Museum of African American- History & Culture

TÓPICOS DE ANÁLISE	INDICADORES
I. IDENTIFICAÇÃO	<b><u>Nome do Museu/Entidade:</u></b> <i>Smithsonian National Museum of African American History &amp; Culture</i>
	<b><u>Local:</u></b> Washington, EUA
	<b><u>Temática:</u></b> História e Cultura Afro-Americana
II. ENQUADRAMENTO GERAL	<p>O museu abriu a 24 de setembro de 2016 e constitui o 19º museu do <i>Smithsonian</i>. Destina-se exclusivamente a explorar, documentar e expor a história afro-americana e o seu impacto na história americana e mundial. Durante o primeiro ano de funcionamento, teve quase três milhões de visitantes, ou seja, quase 7.000 pessoas por dia. Vieram de todo o país e de todo o mundo.</p> <p>Esta ideia de museu remonta a 1929, quando o presidente Hoover apontou uma comissão de construção que o congresso recusou. Até que, em 2003, com décadas de persistência do congressista Mickey Leland e John Lewis e a autorização de construção pelo antigo presidente George W. Bush, foi estabelecida pelo <i>Act of Congress</i>. Apoiado por doações filantrópicas (por exemplo de Oprah Winfrey que doou 13 milhões de euros) e a vontade partidária, o museu nasceu com a marca “<i>A People’s journey, A nation’s story</i>”.</p>

<p><b>III. PROJETO MUSEOLÓGICO</b></p>	<p><b><u>1. Tipo de Coleção/Exposição:</u></b> Exposição Permanente e Exposições Temporárias.</p> <p><b><u>2. Arquitetura e Espaço(s):</u></b> Cinco Andares de Exposição, que apresentam conjuntamente o passado, o presente e o futuro da experiência dos afro-americanos de uma forma tangível e simbólica. A sua arquitetura segue a forma clássica greco-romana, no uso de uma base e de um eixo coberto por uma coroa. A coroa é inspirada nos três níveis de coroa usada na arte Yoruban da África Ocidental. A entrada principal tem raízes arquiteturas de África e da Diáspora Africana, especialmente da América do Sul e Caraíbas. O edifício é envolvido numa malha de metal colorida, que presta homenagem ao trabalho de ferro feito pelos escravos no <i>Louisiana</i>, Carolina do Sul. Esta malha abre o edifício para a luz exterior, que pode ser modelada de acordo com a estação. A abertura à luz é simbólica num museu que procura estimular a abertura de diálogo sobre raças e ajudar a promover a reconciliação e cura.</p> <p><b><u>2. Coleção/Exposição (Bina, 2010):</u></b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>a. <b>Ambientação:</b> Diferentes tipos de ambiente mediante a temática proposta.</li> <li>b. <b>Cenografia:</b> Espaços largos e abrangentes.</li> <li>c. <b>Sonorização:</b> Ambiente envolvente, com sons, vozes e vídeos correlacionados com o tema da exposição.</li> <li>d. <b>Percurso Expositivo:</b> Os responsáveis pela curadoria desta exposição optaram pela utilização de diversos aparelhos e suportes de comunicação, que permitem a interatividade com o visitante, de modo a impulsionar uma aprendizagem e um envolvimento emocional.</li> </ol>

**4. Guião Expositivo:** A narrativa centra-se na história e cultura afro-americana e demonstra a sua importância na narrativa maior dos Estados Unidos da América.

a. *History Galleries* – nos pisos subterrâneos do museu, que relatam a história dos africanos, desde o tráfico transatlântico de escravos até à sua liberdade.

b. *Culture Galleries*

c. *Community Galleries*

d. *Explore More!*

**Técnicas de Exposição para a comunicação de significado - Abordagem *Head, Hands and Heart* (Orr, 1992; Sipos, Battisti & Grimm, 2008):** Domínio cognitivo (*Head*) com a reflexão crítica; com o domínio afetivo (*Heart*), com o conhecimento relacional e a ligação emocional e o domínio psico-motor (*Hands*) com o envolvimento profundo com os itens apresentados na exposição (ex.: painéis interativos; *history galleries* com testemunhos de 39.000 visitantes com as suas reflexões pessoais sobre as exposições no museu).

**Motivações a que a Exposição responde para se tornar atrativa para o visitante – *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Comunicação, Curiosidade, Confiança, Desafio.

**5. Encenação do Espaço:** Linguagem audiovisual; polifonia de vozes e narrativas; abundância de dados e interatividade permanente.

**6. Linguagem:** Primazia da linguagem artística sobre a narrativa histórica mais tradicional, associada à linearidade e explicação dos eventos, que permite a interpelação moral e

emocional ao visitante através do design, arte e comunicação (Brugaletta, 2016).

**7. Tipo de Comunicação:** Comunicação Textual, Visual, Auditiva, Audiovisual, Tátil.

**8. Suportes:**

- a. Painéis de Texto
- b. Painéis Interativos
- c. Painéis ou Stands Temáticos
- d. Dispositivos Móveis
- e. Som e Audiovisual: Imagens – Fotografias, Desenhos; Vídeos.
- f. Testemunhos
- g. Objetos e Artefactos
- h. Modelos 3D
- i. *Touch-screen interactive stations*
- j. *Tablet-based interactive stations*

**9. Discurso:** Mensagem Informativa, Pedagógica e Social.

**5. Visitantes:** aproximadamente três milhões de visitantes no primeiro ano de funcionamento.

Participação Passiva e Ativa. Experiência Educativa.

**Classificação do Tipo de Visitante - *Selinda Model of Visitor Learning* (Perry, 2012):** Visitante socialmente motivado; Visitante intelectualmente motivado e Visitante emocionalmente motivado.

**10. Comunicação Institucional:** Website; Redes Sociais (Instagram; Twitter, Facebook, Instagram, Snapchat) Youtube; Aplicação Móvel.

## ANÁLISE DE RESULTADOS

O tráfico transatlântico de escravos foi um longo e complexo processo de séculos, afetando continentes, países, comunidades e culturas. Dada a sua amplitude e brutalidade, as consequências foram inúmeras, influenciando gerações inteiras, descendentes de escravos perpetradores da escravatura. Consequências sociais, culturais, políticas e económicas constituem um legado doloroso, que pesa sobre os indivíduos e comunidades de origem africana em geral sob a forma de fenómenos de racismo persistente e de dificuldade de ascensão social e sobretudo, sobre aquelas comunidades cuja história tem uma relação mais direta com a escravatura, como a afro-americana ou a de Liverpool. Mas como diz Henry Louis Gates Jr., ignorar a história da escravatura e a construção histórica da noção de “raça” não liberta os cidadãos. O passado não pode ser ignorado, pelo contrário deve ser investigado, documentado, representado e criticado. Nesse sentido, os museus surgem como instituições com responsabilidades epistémicas e pedagógicas que apresentam e discutem o passado e que podem ser agentes transformadores de mentalidades.

Após a investigação sobre três museus em três continentes diferentes, algumas ideias sobressaem, nomeadamente a dominância de uma narrativa em todos os estudos de caso sem a possibilidade de contra narrativas. Este facto poderá advir dos efeitos avassaladores da escravatura, ainda sensíveis nos dias de hoje, do trauma que afetam o discurso ou a sua ausência. Romper a consonância de narrativas exige a ultrapassagem do trauma, geração a geração, o surgimento de outras vozes da história e a constituição de um espaço discursivo e crítico. É neste processo que a ambição da construção e/ou reconhecimento de locais de memória se torna fundamental. As culturas dominantes frequentemente silenciam e diminuem o valor de outras narrativas culturais (Foucault, 2003). O discurso de uma comunidade predominantemente branca apresenta uma tendência que abrange todos os países analisados. Esse discurso evidencia a história da abolição da escravatura como uma espécie de redenção, evitando transformar em memória coletiva o seu passado de escravatura e os crimes nele cometidos contra a humanidade. O Reino Unido é um exemplo claro, dado que utilizou o seu papel de vigilante internacional contra o tráfico de escravos para evitar uma efetiva consciencialização e apresentação do seu passado, cujas marcas são contudo bem visíveis nas ruas de *Liverpool*, em edifícios e em espaços públicos. Além disso, no discurso histórico os escravos surgem geralmente como figuras passivas (e não dominadas) da história, que só ultrapassaram a sua condição graças à ação de abolicionistas brancos, ignorando as suas lutas

e tentativas de emancipação ao longo da história. Por isso, as narrativas das comunidades negra e branca são muitas vezes dissonantes, tornando-se essa dissonância especialmente visível em torno dos empreendimentos de construção de museus, exposições e memoriais.

Outra constatação neste projeto é a existência de apenas alguns exemplos de museus no mundo inteiramente dedicados à escravatura. A construção de museus e memoriais depende do país, respetiva cultura e até do poder económico. Na Península Ibérica, como citado na primeira parte deste projeto, Portugal e Espanha apresentam uma escassez de memoriais e museus, apesar do seu papel extremamente importante no tráfico de escravos. Nos Estados Unidos da América, a necessidade das lutas políticas contra o racismo e os vestígios da escravatura até um momento muito tardio, torna difícil a assumpção e os consensos em torno da apresentação desta memória. Em 1995, por exemplo, a *Library of Congress* apresentou a exposição *Back of the Big House: The Cultural Landscape of the Plantation*, negada pelos próprios funcionários negros da biblioteca e a exposição foi removida cinco horas depois da instalação<sup>105</sup>. Os próprios países africanos não têm museus efetivos e memoriais que lhes permitam apropriar-se coletivamente de um passado que influenciou tão duramente a sua História e os exemplos existentes não têm coleções consistentes e abrangentes. No caso angolano aqui estudado, muitos locais de memória no país são desconhecidos, e apesar dos esforços do museu de escravatura, a narrativa ignora o envolvimento do próprio país no tráfico transatlântico, apresentando uma narrativa dominante sobre o outro no qual recai toda a responsabilidade. A frágil condição económica da maior parte dos países africanos, e uma instável situação política, podem ser responsáveis também por uma falta de reconhecimento da sua história, colocando outras prioridades na agenda.

Apesar de todas estas formulações possíveis, foi visível, ao longo do desenvolvimento deste projeto que se iniciou em 2014/2015, uma evolução significativa na abertura de museus, exposições e memoriais e um maior interesse pela discussão destes assuntos na agenda pública. Em Portugal, assistiu-se a exposições tais como “Racismo e Cidadania” no Padrão dos Descobrimentos e o anúncio de um memorial da escravatura, o primeiro do género no país. No Reino Unido, as comemorações do abolicionismo britânico permitiram a abertura de exposições permanentes nas três cidades responsáveis pelo tráfico de escravos (Bristol, Liverpool, Londres) e uma evolução na narrativa, onde são agora evidenciadas as lutas dos

---

<sup>105</sup> Journal of Museum Education. Volume 23, No3, pp.4-6, 1998.

escravos pela sua emancipação. A inauguração, em 2016 e nos Estados Unidos do museu em análise neste projeto, foi um ponto de viragem e evolução na narrativa afro-americana, com o reconhecimento mais claro da importância da comunidade de origem africana para a construção da própria história da nação americana.

Quanto às características das opções museológicas destes empreendimentos, os aparelhos de comunicação tradicionais ainda são os mais utilizados, (painéis de texto, objetos e artefactos, testemunhos reais), não se avançando mais decididamente no sentido de uma estratégia interpretativa e de um exame crítico da história. Numa temática difícil como esta, que pretende mudar mentalidades, a mera exposição de objetos, e a evitação geral de um envolvimento emocional, pode tornar o visitante mais informado, mas menos consciente. O museu de Liverpool e o museu de Washington são os dois exemplos que inseriram algumas inovações e novas formas de apresentar a informação, adotando uma forma mais impactante e apelativa para o visitante e apelando ao envolvimento emocional. Estabelecem uma interação entre aparelhos de comunicação convencionais e aparelhos mais interativos e mobilizadores, nomeadamente baseados na criação de experiências. A instalação no interior de um navio negreiro, apesar de gráfica, choca o visitante e, ao mesmo tempo, obriga a uma reflexão profunda sobre o tema. A instalação vídeo no seu interior proporciona uma recriação evocativa de experiências de sofrimento extremo destinada a desestabilizar os visitantes (Silke Arnold-de Simine, 2012), provocando um abalo que exige empatia e que pode incentivar a uma maior responsabilidade social.

Concluindo, os museus entraram, pois, num tempo de reflexão e de transformação importantes acerca da sua condição e papel nas sociedades atuais. Objetos reais e exposições significativas precisam de uma participação e de dar um contributo efetivo nas comunidades em que se inserem, à sua cultura (Waltl, 2006). e de uma relação também cada vez mais efetiva e participativa com os públicos. Museus bem-sucedidos tendem por isso hoje a ser proativos ao planear as suas estratégias de desenvolvimento e incluir um trabalho coletivo com uma visão partilhada e objetivos comuns (Waltl, 2006). A auscultação da comunidade pode por exemplo traduzir-se pela inserção de perspetivas diferentes sobre a mesma história. A título de exemplo, o *San Diego Museum of Man* apresentou os pertences dos nativos americanos em vitrines. Mas em 2012, a abordagem modificou-se e expandiu-se para novas perspetivas para além do grupo dominante, a dos ex-colonos brancos, o que obrigou a uma parceria com a *Kumeyaay Nation*, de nativos americanos, permitindo-lhes ter um papel na curadoria da sua própria história. O



*International Slavery Museum* de Liverpool seguiu este caminho e consultou parceiros e grupos da comunidade para lidar com tópicos sensíveis. Surge como um espaço político, que instiga à discussão e debate. Wayne Modest (2019) defende museus mais inclusivos e intervenientes no debate, aprofundando a sua dimensão crítica: “A História tem de ser contada de uma maneira menos simplista em que os heróis também possam ser vilões”.

Para esta evolução, contribui também um quadro geral de transformação das condições de retenção e transmissão da experiência, de constituição de memória e de acesso aos arquivos, em suma, uma transformação radical das tecnologias da informação e da comunicação que sempre determinaram de forma decisiva todos estes aspetos da cultura humana. Estas condições são hoje ditadas pelas tecnologias e redes digitais, introduzindo enormes transformações no plano das infraestruturas do conhecimento, da sua produção e partilha, e também no plano das dinâmicas sociais e culturais, permitindo uma expressão e participação muito mais significativa de comunidades e indivíduos, com grande impacto social, político e económico. Este quadro, que vamos designando como “sociedade da informação” ou “sociedade do conhecimento” (McLuhan, 1962) e “sociedade em rede” (Castels, 2012), estão no centro dos fenómenos da globalização, da pressão multicultural das sociedades contemporâneas, e de uma alteração muito significativa da economia cultural. A consciência destas transformações e da pertença dos museus, enquanto dispositivos e tecnologias da memória, ao plano mais lato dos processos e das tecnologias da comunicação tem trazido uma parte importante do discurso da museologia e do património para um horizonte cada vez mais próximo da problemática da comunicação, aproximação sensível em grande parte da bibliografia referida nesta dissertação. Este entrosamento constitui por sua vez uma base importante para a problemática específica das histórias contestadas, uma vez que ela é predominantemente resumida ao problema do como “comunicar” heranças cuja condição é justamente a desse difícil acesso à representação e partilha. O que pretendemos tornar claro, é que a própria constituição desses passados traumáticos em memória e a sua consciencialização como património a comunicar é influenciado, não apenas pelo processo histórico geral, mas também pelas tecnologias de retenção e partilha da experiência.

## CONCLUSÃO E RECOMENDAÇÕES

O projeto acima apresentado teve como objetivo analisar as práticas comunicacionais, de mediação, retenção e partilha de experiência e significado de memórias traumáticas em museus.

Pensar o contributo que os estudos da comunicação podem dar à compreensão da memória e da sua partilha como património, no caso de experiências históricas entendidas como traumáticas, experiências cuja constituição em memória é pois, em si mesmo, um processo complexo e difícil, justificando-se por isso mobilizar a ideia de memórias difíceis e mais propriamente o conceito de memórias traumáticas usado pela Psicologia para o tratamento do trauma e experiências que lhe são próximas. A mobilização deste conceito para a compreensão da memória da escravatura e do seu tratamento patrimonial apoiou-se ainda no surgimento recente de um conjunto de novos conceitos de museologia, que nos parecem ter justamente raiz nesta problemática e nesta noção, transferindo-as de um plano individual e coletivo, para um plano cultural do património: “heranças difícil”, “histórias contestadas”. A perspetiva comunicacional foi aqui a de sublinhar que o processo de produção da memória coletiva é já em si mesmo um fenómeno social, assente num processo cultural de retenção e de partilha da experiência, nomeadamente apoiado por mediações técnicas. O contributo das disciplinas da comunicação na tarefa museológica, não se situa, portanto, apenas ajuzante, mas também a montante do tratamento patrimonial, sendo particularmente interessante pensar este contributo no caso da Herança Difícil, “Difficult Heritage”. Tratou-se, portanto, não apenas de pensar o contributo que os estudos e práticas da comunicação podem trazer à comunicação de um património difícil de comunicar, constituindo-se numa dimensão complementar, como já são, dos estudos e práticas museológicas. Trata-se também, ou sobretudo, de pensar que papel de que modo pode, a perspetiva comunicacional ajudar a compreender o que é propriamente difícil ou obstaculizado na constituição das “memórias difíceis”, isto é, a sua própria constituição em herança e em experiência partilhada, a apropriação dessa experiência como uma experiência dotada de sentido, como parte portanto da própria experiência cultural, dado lugar em que ocorre, no limite do humano. Deste ponto de vista, a investigação do conceito de memórias difíceis no âmbito dos estudos do património, é também um contributo para as próprias ciências da comunicação, oferecendo-lhe um campo limite, ou em negativo, do fenómeno da comunicação, com um recorte claramente social, que ela encontrava sobretudo no domínio mais específico da esfera individual e da psicologia, através da noção de trauma.

Na sua forma mais específica, este contributo pretende ser também, naturalmente, um contributo para a comunicação museológica, i.e., para as tarefas mais específicas da museologia que se podem entender como tarefas comunicacionais, mas que nos parecem beneficiar da compreensão deste entrosamento mais fundamental entre memória, comunicação e património, com mais razão ainda no caso das “memórias difíceis”

Com esse intuito, a estratégia seguiu duas vertentes. Por um lado, a seleção de estudos de caso de diferentes características e enquadramentos, com o objetivo de examinar as semelhanças de situações díspares. Assim se justifica a escolha de museus sobre o Holocausto, Apartheid, conflito armado e o ataque da bomba atômica, espalhados pelos quatro cantos do mundo, influenciados pela cultura, política e sociedade do país onde se inserem. Por outro lado, selecionou-se museus de uma temática específica, neste caso, sobre a escravatura, pela preponderância deste evento histórico no tempo e no espaço, na sociedade africana, europeia e americana com consequências de séculos ainda tão visíveis, desde influências culturais e gastronómicas até conflitos sociais e políticos, como problemas de discriminação ou situações de risco ainda tão visíveis, como os últimos confrontos de *Charlottesville*, nos Estados Unidos, em 2017 que resultaram em um morto e vários feridos.

Esta panóplia tão diversificada de estudos de caso e conceitos teóricos, que estiveram na sua base, permitiu entender que em contextos diferentes é sempre possível encontrar estratégias de atuação semelhante, independentemente do país, da cultura ou do tipo de memória traumática onde se inserem.

Analisando este conjunto como um todo e a título de exemplo, vários museus de memórias traumáticas abriram ao público pouco tempo depois do término do evento histórico como o campo de concentração de Auschwitz que abriu as suas portas logo após a II Guerra Mundial em 1947 e *Robben Island* um ano depois da saída dos últimos prisioneiros, em 1997. Existe ainda um caso diferente, da inauguração do museu ainda no decorrer do conflito como é o caso do *Museo Casa de la Memoria*, na Colômbia, tornando este último um caso muito interessante de análise, pelo desafio acrescido de comunicação. Curiosamente, os museus de escravatura abriram muitos anos depois da abolição da escravatura, o *International Slavery Museum*, apenas em 2007 e o Museu de Escravatura de Angola em 1997. Além da diminuta presença de museus deste género no mundo, apesar da influência deste evento histórico na contemporaneidade.

Esta diferença de datas de abertura não corresponde à ideia de Jay Winter (2018) de que a história do trauma é só contada na terceira geração, talvez 70 anos depois do evento. A gestão do silêncio como o espaço onde ninguém fala o que toda a gente sabe, varia mediante as necessidades da sociedade, o nível do trauma infligido e a necessidade da resolução como cura. Deve haver sim um espaço temporal mínimo, mas não demasiado longo que conduza a cicatrizes permanentes na sociedade, como é o caso da escravatura, aqui em análise. Se o museu e a sua comunicação surgem com um papel ativo na sociedade, deverá surgir como ferramenta de superação do trauma e não apenas como espelho do mesmo.

A escolha da estratégia e aparelhos de comunicação foi bastante similar, independentemente da temática, apostando numa abordagem tradicional - os painéis de texto, as vitrines, a forma como os objetos são apresentados, o website institucional. Apenas os museus mais recentes como o *Museo Casa de la Memoria*, na Colômbia, o *International Slavery Museum*, no Reino Unido ou o *National Museum of African American History & Culture*, nos Estados Unidos da América, tendem a aumentar a interação com o visitante e a permitir-lhes um papel mais ativo na sua narrativa.

Mas a conclusão é simples, a forma como estas instituições devem enfrentar estas questões sensíveis não deverá ser sob métodos tradicionais de exposição. Já que esses métodos foram desenhados quando os museus etnográficos europeus nasceram no século XIX (Alexander, 2017). Museus bem-sucedidos têm de ser proativos ao planear as suas estratégias de desenvolvimento de audiências, a longo prazo, procurando mudar o comportamento humano (Waltl, 2006), através do trabalho colaborativo em direção a uma visão partilhada e objetivos comuns e da ênfase numa estratégia mista entre racional e emocional.

Neste seguimento, a própria narrativa e a gestão do museu são muitas vezes decididas por interesses sociais, culturais, políticos e económicos, o que pode influenciar as decisões da mensagem a transmitir aos visitantes e a estrutura da exposição. “A memória é política e determinada por padrões sociais, culturais e religiosos” e isto é claramente visível nas questões que envolvem a escravatura (Ana Lúcia Araújo, 2010).

A comunicação de Histórias Contestadas do setor museológico deverá focar-se em valores concretos, isentos e conscientes do seu papel ativo na sociedade, apresentando diferentes perspetivas, dando espaço a vozes distintas da mesma história, não se centrando na narrativa dominante. Como visto nos vários estudos de caso, nomeadamente dos museus de escravatura, anos e décadas passaram, mas ainda é notória a dificuldade de alterar a narrativa

dominante. É a razão pela qual existe ainda uma luta do passado considerado relevante para a nação, luta essa que pode ser vista em debates de reparação e na criação de memoriais e museus.

É necessário então museus mais inclusivos e intervenientes no espaço público, com o objetivo não de direcionar os visitantes para um só ponto de vista, mas indicar-lhes a melhor forma para perceber diferentes pontos de vista e construir a sua própria opinião sobre os eventos apresentados. Uma das funções da estratégia comunicacional é a de lidar com a complexa tarefa de ligar o significado das mensagens que desenvolve com a apreensão que a audiência consegue ter delas. Para isso têm de supor o que a audiência sabe e não sabe. “Num nível substancial, a capacidade de comunicar efetivamente depende da correção desses pressupostos.” (Kraus & Fussell, 2004).

Nesse sentido, a tarefa de selecionar mensagens apresentadas à audiência não é fácil. Por um lado, a comunicação guia-se pelos princípios da interpretação do património do ICOMOS *Charter on the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites (2008)* “A interpretação e a apresentação devem ser baseadas em evidência reunida através de métodos científicos e académicos assim como tradições culturais (...) “interpretação significativa inclui necessariamente reflexão em hipóteses históricas alternativas, tradições locais e histórias”. Mas estes princípios interpretativos não são os únicos fatores para selecionar mensagens a apresentar à audiência, e como ficou dito anteriormente, temos de tomar em conta que ideologia organizacional, interesses políticos e económicos também têm um papel decisivo neste processo.

Uma das técnicas que pode ter um papel-chave nessa mudança é a inclusão de grupos diretamente envolvidos na memória traumática na construção da exposição e estratégia de comunicação, como utilizado pelo *International Slavery Museum*, sobretudo relativamente à sua sala interativa sobre a *Middle Passage* e as dificuldades sofridas pelos escravos durante a viagem. Segundo Lucy Johnson, responsável pela exposição neste museu considera que estas exposições de memórias traumáticas devem ser conscientes da sua audiência e olhar para a interpretação de assuntos difíceis de forma sensível e responsável. A consulta e envolvimento de parceiros e grupos na comunidade é realmente importante.

Outro aspeto a ter em conta, é a necessidade de uma apresentação visível na exposição das consequências atuais do trauma ou a continuação do mesmo, como a escravatura moderna, a continuação do conflito armado na Colômbia ou a consciencialização dos perigos da bomba

atômica. É possível vislumbrar tentativas deste gênero nos vários museus analisados, mas deverá ser futuramente um ponto assente, visível e consciente de todos eles.

Assim e para responder às questões inicialmente formuladas na metodologia, segue-se uma proposta de modelo de comunicação para museus de memórias traumáticas, que devem seguir três fases primordiais, com objetivos específicos:

### **ESTRATÉGIA CCT - CAPTAÇÃO, CONSCIENCIALIZAÇÃO E TRANSMISSÃO**

1ª fase: Captação da atenção - Contextualização de fatos, através da apresentação de informação histórica, social, cultural e política, numa abordagem racional/emotiva, com a inclusão de aparelhos de comunicação tradicionais (painéis de texto, vídeo, objetos e artefactos). Esta fase deverá ser acompanhada não só pela equipa do museu, mas em parceria concreta com os envolvidos na memória traumática, de forma a garantir a apresentação de todas as vozes da mesma história.

2ª fase: ConsciencIALIZAÇÃO, através da interação e envolvimento, proporcionando nomeadamente contextos interativos que permitam um trabalho colaborativo e mais emocional, de modo a criar um sentimento empático no visitante, que o conduza à um processo de consciencIALIZAÇÃO e, eventualmente, a um contributo cívico.

As emoções são uma importante parte da interpretação do património (Uzzel & Ballantyne, 1998), influenciam as experiências dos visitantes, a atenção seletiva de informação, a criação de identidades coletivas, o desenvolvimento de padrões de comportamento desejados. Além disso, permitem aos visitantes explorar o passado e tornar a história mais significativa para as suas vidas e experiência pessoal (Bagnall, 2003). O desenvolvimento de emoções positivas num local de património é importante para contextualizar as respostas comportamentais e cognitivas. A reação cognitiva dos visitantes que se espera, não é apenas a mera memorização de informação, mas a compreensão do local e dos fatos e histórias mais importantes, de forma a alcançarem as suas próprias conclusões.

Com esse intuito, poderá valorizar mais as imagens e os conteúdos audiovisuais do que os textos, cuja presença na comunicação corrente, nomeadamente nas redes digitais, não tem

parado de crescer. “A imagem em movimento tornou-se omnipresente em museus que lidam com histórias traumáticas, violentas e difíceis (...) Se os museus desejam incentivar a responsabilidade social devem confiar em tais tecnologias” (Arnol-de- Simine, 2012).

Também o conceito de voz deve ser privilegiado, pois não só oferece uma riqueza na interpretação de outros artefactos museológicos, mas é em si próprio um artefacto que deve ser conservado e interpretado (Holt, 2012). O lugar da voz na cultura é agora mais amplamente reconhecido, ocupando um lugar importante, nas coleções dos museus, onde se tornou essencial na interação com os públicos. Há uma parte da história humana que depende da oralidade e que não pode ser encontrada através de objetos ou textos: a voz traduz questões de identidade, memória, linguagem, género e cria discurso de maneiras específicas (Holt, 2012).

A aposta deve ser também sobre as novas formas de representação, percepção e de inteligibilidade, precisamente moldadas por uma tecnologia do observador, mais subjetiva e à qual se sobrepõe a toda a percepção imediata do mundo. A emergência das novas tecnologias de comunicação, apresentam novas oportunidades e espaços para a formação de memórias coletivas. Um exemplo óbvio desta utilização foi a criação do filme a 3 dimensões financiado pelas Nações Unidas com o título “Clouds over Sidra”, que cria a sensação de estar num campo de refugiados na Jordânia, lar de mais de 80.000 refugiados, na sua maioria crianças. A missão da *UN Millennium Campaign* é “trazer a experiência de comunidades vulneráveis diretamente aos líderes e decisores políticos, com o objetivo de criar empatia e compreensão”. Samantha Power, representante dos Estados Unidos da América nas Nações Unidas é visualizada num documentário, a experimentar este aparelho e aconselhá-lo aos restantes representantes da assembleia. Pesquisas neurocientíficas sobre a ação dos neurónios-espelho sugerem que existem sim resultados. De facto, o neurologista V.S. Ramachandran descreve esse fenómeno como "uma simulação de realidade virtual da sua mente, o seu cérebro", explicando que esse processo é essencialmente o de "construir uma teoria da sua mente - da sua intenção - que é importante para todos os tipos de interação social". Inconscientemente copiando as ações ou respostas físicas de outra pessoa a um estímulo (interno ou externo)<sup>106</sup>.

3ª fase: Transmissão de conhecimento do visitante para a sociedade como porta-voz de uma causa ou tema, obrigando o museu a organizar atividades e eventos de modo a garantir

---

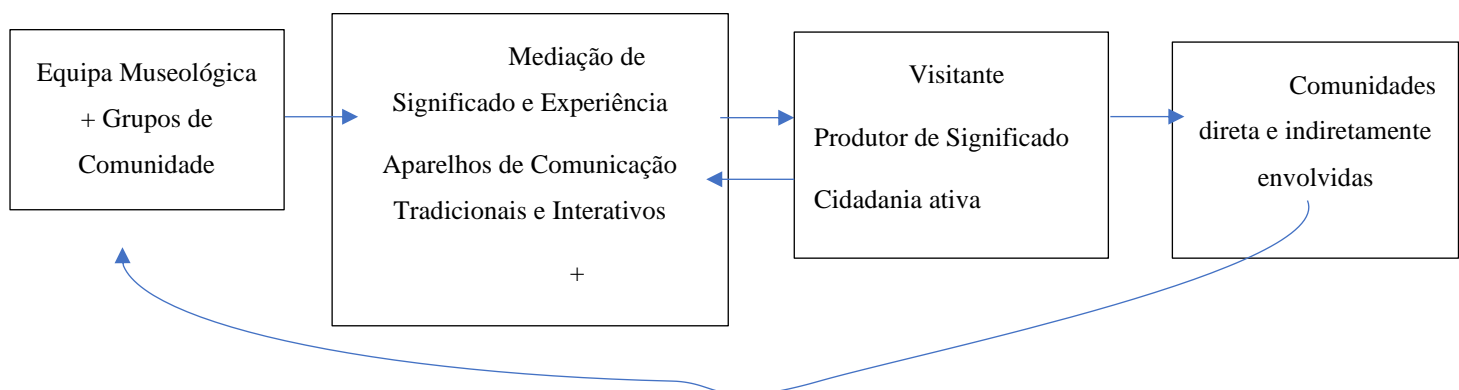
106 Using Virtual Reality To Shine A Light On Real World Problems. Disponível em: <https://www.wbur.org/cognoscenti/2015/12/02/clouds-over-sidra-julie-wittes-schlack>. Acesso em 17 de Setembro de 2019.

esse compromisso do visitante para consigo próprio e com a sociedade na tentativa de resolução de temas ainda existentes.

Assim e seguindo, o conceito de Herança Difícil (*Difficult Heritage*) de Sharon Macdonald resumiríamos do seguinte modo, a proposta da noção de *Memórias Difíceis* para a área das ciências da comunicação: *partilha de significado de memórias traumáticas através de práticas de representação, mediação e comunicação, com vista a uma apreensão consciente e efetiva para públicos direta e indiretamente envolvidos, com o objetivo da aceitação, consciencialização, mudança de mentalidades e prática visível nas questões sociais atuais, consequências diretas da memória traumática em causa.*

Além disso e com base no modelo comunicacional de Eileen Hooper-Greenhill (1994) e o modelo de comunicação cultural de Davallon (2010) anteriormente apresentados, sugere-se uma nova atualização para uma maior adaptação aos dias de hoje e à urgência desta temática para a consciencialização de temas tão atuais como a escravatura moderna. Um modelo centrado no processo de partilha e transmissão de significado entre três agentes primordiais – o Museu, os Aparelhos de Comunicação e o Visitante.

Os aparelhos de comunicação são a base desta transmissão, enquanto tecnologias de exteriorização da memória que provocam simultaneamente processos de interiorização, dado o seu impacto na produção do conhecimento (Stiegler, 2010), permitindo a constituição da nossa experiência em património material e imaterial. São essenciais enquanto estruturas materiais, que introduzem mudanças na cultura (McLuhan, 1964; Kittler, 1993), moldam o meio em que vivemos e a consciência que temos dele, são assim “meios que determinam a nossa situação” (Kittler, 1992). E neste conjunto incluem-se os aparelhos tanto analógicos como digitais, sublinhando-se as virtualidades interessantes que os novos média comportam para as formas de arquivamento, representação e apropriação da experiência e a memória coletivas.





Em suma, a representação e a comunicação surgem como ferramentas chave para um processo de cura complexo, individual e coletivo, transmitindo uma imagem do passado que não é necessariamente o seu registo histórico, mas serve as necessidades do grupo, enquanto retrato do mesmo, para lidar com o passado da forma mais construtiva possível, prevenir situações e resolver traumas profundos.

A comunicação correta e efetiva é fundamental para a aceitação da memória traumática. Veja-se o caso atualmente tão falado do dito Museu de Salazar (2019), intenção da autarquia de Santa Comba Dão, em Portugal. A polémica gerada em torno do tema, resultou apenas de uma estratégia de comunicação desconexa e pouco efetiva. Leonel Gouveia, autarca de Santa Comba Dão, afirmou que a autarquia que lidera “jamais teve intenção de promover a criação do denominado Museu Salazar”. O autarca justificou o esclarecimento “em nome da verdade” e consciente das notícias, “muitas delas descontextualizadas”, que davam como certa a criação, em Santa Comba Dão, de um museu dedicado a António de Oliveira Salazar, contrapondo que a intenção do município é criar um Centro Interpretativo do Estado Novo, em parceria com outras entidades regionais<sup>107</sup>. Mas a falta de estratégia e a indicação do nome como Museu Salazar demoliu qualquer hipótese de aceitação de um museu sério, que pudesse narrar pela primeira vez em território português o Estado Novo e as suas implicações.

O museu não é de fato solução para os problemas sociais, nomeadamente de discriminação social ou resolução de traumas. “Se acreditarmos que um museu é uma solução dos problemas de racismo é um bom conto de fadas, pois não irá terminar com as pessoas expostas apenas à luz da verdade.”<sup>108</sup> (Andrews, 2019). Mas é sim um apoio fulcral nesse caminho, através da educação e informação consciente da sociedade. Mas para isso é necessário alterar a comunicação de museus de Histórias Contestadas, cujo modelo tradicional não se adequa. Há que alterar pressupostos, técnicas de exposição, práticas de mediação e significação, numa maior responsabilização do museu e dos visitantes.

---

107 Câmara de Santa Comba Dão diz que centro interpretativo do Estado Novo não é museu Salazar. Disponível em: <https://observador.pt/2019/08/24/camara-de-santa-comba-dao-diz-que-centro-interpretativo-do-estado-novo-nao-e-museu-salazar/>. Acesso em 17 de Setembro de 2019.

108 A new slavery museum will have no impact on racism in Britain. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/aug/13/museum-slavery-not-solve-problem-racism-britain>. Acesso em 17 de Setembro de 2019.

## REFERÊNCIAS

### 1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acharya, A., Blackwell, M. & Sen, M. (2016). «The Political Legacy of American Slavery». In: *Journal of Politics*. 78 (3): 621-641.
- Adams, Donald (1983). *Museum Public Relations*. American Association for State and Local History, Nashville (USA).
- Alexander et al. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkely: University of California Press.
- Alexander, J. C. (2001). *Sociologia Cultural: formas de classificação en las sociedades complejas*. Barcelona: Anthropos.
- Alexander, J. C. (2004). «Toward a Theory of Cultural Trauma». In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Alexander, J. C. (2017). *The Drama of Social Life*. Cambridge: Polity.
- Alexander, J. C. e Philip, S. (2002). «The strong program in cultural theory: elements of a structural hermeneutics». In: Turner, Jonathan H. (Ed.). *Handbook of sociological theory*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, pp. 135-150.
- Alexander, J.C. (2012). *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Araújo, A. (2019). *Memória Pública da Escravidão e reparações: um debate internacional com uma história longa e atual*. In: Programa de Doutorado de Patrimónios e do programa de doutoramento de "Pós-Colonialismos e Cidadania Global". Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Araújo, A. (ed.) (2012). *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*. New York: Routledge.
- Araújo, A. (ed.) (2014). *Shadows of the Slave Past: Memory, Heritage and Slavery*. New York: Routledge.
- Ashworth, G.J. and Graham, B. (eds) (2005). *Senses of Place: Senses of Time*. Aldershot: Ashgate.
- Assman, J. (1992). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Assman, J. (2008). «Communicative and Cultural Memory». In: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: New York, p. 109-118.
- Baddeley, A. D., & Hitch, G. (1974). «Working memory». In: G.H. Bower (Ed.), *The psychology of learning and motivation: Advances in research and theory* (Vol. 8, pp. 47-89). New York: Academic Press.
- Bal, M. (1999). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, NH : Dartmouth College: University Press of New England.
- Bartoszewski, W. T. (1990). *The Convent at Auschwitz*. London: Bowerdean Press.
- Benjamin, W. (1994). «O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov». In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221.

- Benjamin, W. (2018). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. L&PM Editores.
- Bergson, H. (1911). *Creative Evolution*. New York: The Modern Library.
- Bina, E. (2010). “Museus: Espaços de Comunicação, Interação e Mediação Cultural”, Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Vol. 2, pp. 75-86.
- BOSI, E. (1979). *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Tao.
- Bourdieu, P. (1986). «The forms of capital». In: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport, CT: Greenwood: 241–58.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. São Paulo: Difel, 1989.
- Caldeira, A. (2013). *Escravos e Traficantes no Império Português*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Caldeira, A. (2017). *Escravos em Portugal. Das origens ao século XIX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Cândido, M. & Schenck, M. (2015). «Uncomfortable Pasts: Talking about Slavery in Angola.» In *African Heritage and Memories of Slavery in Brazil and the South Atlantic World*, ed. Ana Lúcia Araújo. Amherst: Cambria Press. 213-252.
- Carignan, M. (2012). *Why are there so many diverse Holocaust Museums? A Journey through the Holocaust Museums of Five Nations*. (Tese de Doutoramento). State University of New York.
- Carillo, E., Kadobayashi, R., Kaminski, J., Rodriguez Echavarria, K., & Arnold, D. (2010). ICT in Japanese museums: a strategic and contextual survey. In *VAST 2010 - 11th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage* (pp. 95-99).
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore, MD, US: Johns Hopkins University Press.
- Catalani, A. and Ackroyd, T. (2013) *Inheriting slavery: making sense of a difficult heritage*. *Journal of Heritage Tourism*, 8 (4). p. 337.
- Charlesworth, A. (1994). «Contesting Places of Memory: the case of Auschwitz.» In: *Environment and Planning D: Society and Space 1994*, volume 12, pages 579-593.
- Cruz, M. T. (2015). “Mediação e Património: Cultura e Mnemotécnicas”, in *Revista do Património*, Nr.3 Lisboa: DGPC, pp. 6-13, ISSN 2182-9330.
- Dann G.M.S, Seaton A.V. (2001). *Slavery, contested heritage and thanatourism*. New York: Haworth Hospitality Press.
- Davallon, J. (1986). «Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição». In: Benchetrit, S. F.; Bezerra, R. Z.; Magalhães, A. M. (org.). *Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. 17-34
- De Jong, Joop. (2002). “Public Mental Health, Traumatic Stress and Human Rights Violations in Low-Income Countries.” In Joop de Jong (ed.) *Trauma, War, and Violence: Public Mental Health in Socio-Cultural Context*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers.
- Déotte, J. (1993). *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: Coll. Philosophie en commun.
- Durkheim, E. (1961). *Moral Education: a Study in the Theory and application of the sociology of education*. New York: Free Press of Glencoe.
- Eliot, T.S. (1948). *Note towards The Definition of Culture*. London: Faber & Faber.

- Eyerman, R (1994). *Between Culture and Politics : Intellectuals in Modern Society*. Cambridge. Polity, 1994
- Eyerman, R. (2001). *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleming, D. (2005). Liverpool: European Capital of the Transatlantic Slave Trade, paper given at the annual conference of International Association of City Museums, Amsterdam, 3 November 2005.
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet*. Édition établie par François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros, Paris: Seuil/Gallimard, 2001.
- Freud, S. (1917 [1915]). *Luto e melancolia*. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. v. 14. Rio de Janeiro: imago Editora.
- Freud, S. (1999 [1920]). *Beyond the Pleasure Principle*. Volume XVIII. London: The Hogarth Press
- Gilbert, M. (1986). *The Holocaust*. London: Collins.
- Gokcigdem, E. M. (2016). *Fostering Empathy Through Museums*. London: Rowman & Littlefield Publishers
- Gómez, J. & Machado, D. (2017). «Registro Identitario de la memoria: políticas de la memoria e identidad nacional» In: *Rev. colomb. soc.*, Volumen 40, Número 1 Supl, p. 149-172.
- Gumbrecht, H. U. & Pfeiffer, K. L. (ed.) (1994). *Materialities of Communication. Writing Science*. Stanford University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hartman, S. (2008). *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. Farrar Straus Giroux.
- Hirsch, M. (1997). *Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1991). *Museum and Gallery Education*. Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Museums and their Visitors*. London/New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1995). *Museum, média, message*. London/New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1999). «Communication in theory and practice»: In: *The Education Role of the Museum*. London/New York: Routledge, pg. 28.
- Hooper-Greenhill, E. (ed.) (1999). *The Education Role of the Museum*. London/New York: Routledge.
- Ivanovici, M. & Saayman, M. (2013). South Africa Calling Cultural Tourists. In: *African Journal for Physical, Health, Education, Recreation and Dance*. Supplement 2 (September). pp. 138-154.
- Izquierdo, I. (2002). *Memória*. Porto Alegre: ArtMed.
- Joseph C. Miller. (1988). *Way of Death: Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730–1830*. University of Wisconsin Press.

- Kittler, Friedrich (1997). *Literature, Média, Information Systems*. G+B Arts International.
- Kotler, N. G. e Kotler, P. (1998). *Museum Strategy and Marketing: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. Jossey-Bass.
- Lacan, J. (1964/1988). O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Levy, Daniel & Znaider, S. (2001). *The Holocaust and Memory in the Global Age (Politics History & Social Chan)*: Temple University Press.
- Macdonald, S. (2006). *Companion to Museum Studies*. Malden, USA; Oxford, Uk; Victoria, Canada: Basil Blackwell,Ltd, 2006.
- Macdonald, S. J. (2008). *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London: Routledge.
- Macdonald, S. J. (2009). «Reassembling Nuremberg, Reassembling Heritage». In *Journal of Cultural Economy – Assembling Culture*. Volume 2, 2009
- Macdonald, Sharon (2009). «Unsettling Memories: Intervention and Controversy Over Difficult Public Heritage». In *Heritage and Identity: Engagement and demission in the contemporary world*. London, New York: Routledge, 2009
- Maria Teresa Cruz (2018) «Média, Dispositivo, Apparatus». em: *Tecnologias Culturais e Artes dos Média*, Lisboa.
- Mateos Rusillo, Santos (2008), “Hacia una comunicación global del patrimonio cultural”, in Mateos Rusillo, Santos, *La Comunicación Global del Patrimonio Cultural*, Trea, Gijón, 2008, pp. 19-50.
- McLuhan, Marshall (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press (1962)
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Média – the extensions of man*. Cambridge, Mass.: MIT Press (1964).
- Mindell, A. (1995). *Metaskills: The Spiritual Art of Therapy*. Tempe, AZ: New Falcon Publications.
- Mindell, A. (1995). *Sitting in the Fire: Large Group Transformation using Conflict and Diversity* (1st ed.). Portland, Or.: Lao Tse Press.
- Moody, Jessica (2014). *The Memory of Slavery in Liverpool in Public Discourse from the Nineteenth Century to the Present Day*. York University. Tese de Doutoramento.
- Nietzsche, F. (2013). *On the Genealogy of Morality*. New York: Cambridge University Press.
- Nora, P. (1989). «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». In: *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. pp. 7-2.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. In: *Memory and Counter-Memory*. pp. 7-24
- Nora, P. (1993). «Entre história e memória: a problemática dos lugares». In: *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28.
- Patterson (1967). *Slave Voyages: The Transatlantic Trade in Enslaved Africans*. Paris: Unesco.
- Pergher, G., & Stein, L. (2003). «Compreendendo o esquecimento: teorias clássicas e seus fundamentos experimentais.» *Psicologia USP*, 2003, Vol. 14, No .1, 129-155
- Quintais, L. (2000). «Memória e Trauma numa unidade psiquiátrica». In: *Análise Social*, vol. XXXIV (151-152), 2000. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

- Quivy, R. & Campenhoudt, L. V. (2003). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Portugal: Gradiva.
- Richardson, David (1998). *The British Empire and the Atlantic Slave Trade, 1660-1807*. In: *The Oxford History of the British Empire, Volume II - The Eighteenth Century*, edited by P.J.Marshall, 440-464; 441.
- Ricoeur, P. (2003). «Memory, History Oblivion» a paper presented at the conference “Haunted Memories ? History in Europe after Authoritarianism” Central European University, Budapest.
- Ríos, J. (2017) *Breve historia del conflicto armado en Colombia*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Rodowick, N. (2001). *Reading the Figural or Philosophy after the New Média*. Duke University Press.
- Scheiner, T. (2003). «Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos». In: *Semiosfera – Revista de Comunicação e Cultura*, Rio de Janeiro v. 4-5,
- Schmieder, U. (2018). «Sites of Memory of Atlantic Slavery in European Towns with an Excursus on the Caribbean». In: *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* Vol. 15, No. 1, abril-setiembre, 2018.
- Seaton, A. V. & Lennon, J. (2004). «Moral Panics, Ulterior Motives and Alterior Desires: Thanatourism in the Early 21st Century». In *New Horizons in Tourism: Strange Experiences and Stranger Practices*, T. V. Singh, ed., pp. 63–82. Wallingford: CABI.
- Seaton, A V (1996), «Guided by the Dark: from thanatopsis to thanatourism». In: *International Journal of Heritage Studies*, 2 (4): 234-244.
- Shay, J. (1994). *Achilles in Vietnam: Combat trauma and the undoing of character*. New York, NY, US: Atheneum Publishers/Macmillan Publishing Co.
- Siegert, B. (2015). *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors and other articulations of the real*. Fordham University Press.
- Siegert, B. (2018).«Após os média: a textilidade das técnicas culturais» em *Tecnologias Culturais e Artes dos Média*, Lisboa.
- Silke Arnold-de Simine (2012). «The Moving Image. Empathy and Projection in the International Slavery Museum, Liverpool». In: *Journal of Educational Média, Memory and Society*, v. 4-2.
- Silva, D. B. D. (2010). «The Supply Of Slaves From Luanda, 1768-1806: Records Of Anselmo Da Fonseca Coutinho». In: *African Economic History* Vol. 38 (2010), pp. 53-76.
- Silverman, 2015; Karp & Lavine, 1991; Golding & Modest, 2013)
- Simondon, G. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989 [1958]
- Snowball, J. (2015). *Towards the Development of a framework for cultural statistics for South Africa*. South African Cultural Observatory.
- Somasundaram, D. (2010). «Collective trauma in the Vanni—A qualitative inquiry into the mental health of the internally displaced due to the civil war in Sri Lanka». In: *International Journal of Mental Health Systems*, 4, Article ID 22.
- Somasundaram, D. (2014). «Addressing collective trauma: Conceptualisations and interventions». *Intervention*, 12, 43-60.
- Sperling, G. (1960). *The information available in brief visual presentations*. Psychological Monographs: General and Applied, 74(11, Whole No. 498). Pp. 1-29.

- Sternberg, R.J. (2000). *Psicologia Cognitiva*. Porto Alegre: ArtMed.
- Stiegler, B. (1996). *La Technique et le temps, 2 - La Désorientation*. Paris: Galilée.
- Stiegler, B. (1998). *Technics and Time, 1: the fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford California.
- Stiegler, B. (2010). *For a new Critique of political economy*. London: Polity.
- Sylla, B. (2015). “Trauma coletivo – notas sobre um conceito disperso”, in Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa & Vítor Moura (orgs.), *Conflito e Trauma*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 461-476.
- Thomas, Sarah (2013). «Violence and memory: slavery in the museum». In: Rycroft, Daniel J., (ed.) *World art and the legacies of colonial violence*. Farnham, U.K. : Ashgate. pp. 113-132.
- Thornton, J. (1992). *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400–1680*. New York: Cambridge University Press. 1992.
- Tulving, E. (1985). «Memory and consciousness». In: *Canadian Psychology/Psychologie canadienne*, 26(1), 1-12.
- Tumarkin M. (2005). *Traumascapes. The power and fate of places transformed by tragedy*. Melbourne University Press, Victoria.
- Tunbridge, J. E. and Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant Heritage: the management of the past as a resource in conflict*. New York : John Wiley.
- Williams, P. (2007). *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford and New York: Berg Publishers.
- Williams, P. (2011). «Memorial Museums and the Objectification of Suffering». In: *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the twenty-first century museum*. London: New York: Routledge.
- Williams, R. (1958). «Culture is ordinary». In: *Raymond Williams on Culture and Society: Essential Writings*. Washington D.C.: Sage.
- Williams, R. (1969). *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press.
- Young J. E. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. London: Yale University Press.

## 2. REFERÊNCIAS ELECTRÓNICAS

- A history of Apartheid in South Africa. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/article/history-apartheid-south-africa>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- American Alliance of Museums – Museums are economic Engines.  
Disponível em: [https://www.aam-us.org/programs/about-museums/museum-facts-data/#\\_edn1](https://www.aam-us.org/programs/about-museums/museum-facts-data/#_edn1). Acesso em 1 de Agosto de 2019.
- Andrews, Kehinde (2019). A new slavery museum will have no impact on racism in Britain. *Público*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/aug/13/museum-slavery-not-solve-problem-racism-britain>. Acesso em 17 de Setembro de 2019
- Angola: Museus – o baluarte da história de Angola.(2017). *Angop*. Disponível em: [https://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/noticias/lazer-e-cultura/2017/4/20/Angola-Museus-](https://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2017/4/20/Angola-Museus-)

baluarte-historia-Angola,2cb171c5-a893-4001-9856-426c58989341.html. Acesso em 1 de Junho 2019.

- Art Museum Attendance. Disponível em: <https://www.humanitiesindicators.org/content/indicatordoc.aspx?i=102>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Auschwitz: a short history of the largest mass murder site in human history. (2015) *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2015/jan/27/auschwitz-short-history-liberation-concentration-camp-holocaust>. Acesso a 1 de Junho de 2019.
- Auschwitz. Disponível em: <https://www.history.com/topics/world-war-ii/auschwitz> Acesso em 1 de Janeiro de 2019
- Britain and the slave trade. *National Archives*. Disponível em: <http://www.nationalarchives.gov.uk/slavery/pdf/britain-and-the-trade.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Building the first slavery museum in America (2015). *New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/03/01/magazine/building-the-first-slave-museum-in-america.html>. Acesso em 1 de Agosto de 2016.
- Caims, P. (2018). Museums are dangerous places: How Te Papa is challenging colonialist history. *The Spinoff*. Disponível em: <https://thespinoff.co.nz/atea/23-10-2018/museums-are-dangerous-places-challenging-history/?fbclid=IwAR1JHysBpLCUrEb0mpN6d8i29UsgY0wrwOXCyt22oM5zC0P9R-H6e6m3k8g>. Acesso em 1 de Janeiro de 2019.
- Câmara de Santa Comba Dão diz que centro interpretativo do Estado Novo não é museu Salazar (2019) *Público*. Disponível em: <https://observador.pt/2019/08/24/camara-de-santa-comba-dao-diz-que-centro-interpretativo-do-estado-novo-nao-e-museu-salazar/>. Acesso a 17 de Setembro de 2019.
- Conflicto en Colombia: antecedentes históricos y actores. Disponível em: [https://www.cidob.org/es/publicaciones/documentacion/dossiers/dossier\\_proceso\\_de\\_paz\\_en\\_colombia/dossier\\_proceso\\_de\\_paz\\_en\\_colombia/conflicto\\_en\\_colombia\\_antecedentes\\_historicos\\_y\\_actores](https://www.cidob.org/es/publicaciones/documentacion/dossiers/dossier_proceso_de_paz_en_colombia/dossier_proceso_de_paz_en_colombia/conflicto_en_colombia_antecedentes_historicos_y_actores). Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Conveying Memories of the A-Bomb Experience: Preserving Our Heritage for Future Generations. Disponível em: <http://presentations.thebestinheritage.com/2018/hiroshima-peace-memorial-museum>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Diagnóstico del Sector museal de Medellín. Disponível em: <https://patrimoniomedellin.gov.co/wp-content/uploads/2018/08/Diagnostico-Museos-2017.pdf>. Acesso em 1 de Janeiro de 2019.
- Economic Impact of Museums in England. Arts Council. Disponível em: [https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Economic\\_Impact\\_of\\_Museums\\_in\\_England\\_report.pdf](https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Economic_Impact_of_Museums_in_England_report.pdf). Acesso em 1 de Agosto de 2019.
- Estudos de Público de Museus na Ibero-América (2015). Disponível em: <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2015/06/14850-1.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Formas Contemporâneas de Escravatura. Disponível em: [http://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/documentos/pdf/ficha\\_informativa\\_14\\_formas\\_escravatura.pdf](http://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/documentos/pdf/ficha_informativa_14_formas_escravatura.pdf). Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Global Slavery Index (2018). Disponível em: [https://cdn.globalslaveryindex.org/2018-content/uploads/2018/07/19065624/2\\_Essays.pdf](https://cdn.globalslaveryindex.org/2018-content/uploads/2018/07/19065624/2_Essays.pdf). Acesso em 1 de Fevereiro de 2019.
- Global Estimates of Modern Slavery. Disponível em: [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/publication/wcms\\_575479.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/publication/wcms_575479.pdf). Acesso em 1 de Junho de 2019.



- Henriques, J. G. (2016). Angola, o grande produtor de escravos. *Público*. Disponível em: <https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/-angola-o-grande-produtor-de-escravos-1729882>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.
- Hiroshima Peace Memorial Museum. Disponível em: <http://hpmmuseum.jp/?lang=eng>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Hiroshima museum unveils new items of A-bomb victims  
Disponível em: <https://english.kyodonews.net/news/2019/04/7144260940fc-hiroshima-museum-unveils-new-items-of-a-bomb-victims.html>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- History of the Memorial. Disponível em: <http://auschwitz.org/en/museum/history-of-the-memorial/>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Integrated Conservation Management Plan 2013-2018. Disponível em: <http://www.robben-island.org.za/files/publications/Integrated%20conservation%20management%20plan%202/3%20Visitor%20Managment%20Plan%20DRAFT%2016jan13.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- International Council of Museums (ICOM). Disponível em: <https://icom.museum/en/>. Acesso em 3 de julho de 2017.
- International Slavery Museum.  
Disponível em: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/events/>. Acesso em 1 de Março de 2015.
- Kühner, A. (2002). *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September*. Berlin: Berghoff Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung. Disponível em: <http://www.berghoffoundation.org/fileadmin/redaktion/Publications/Papers/Reports/br9d.pdf>. Acesso em 6 de Dezembro de 2019.
- Legacies of slavery: a resource book for managers of sites and itineraries of memory; 2018. Disponível em: [https://healingthewoundsofslavery.org/wp-content/uploads/2018/10/Legacies\\_of\\_Slavery\\_A-Resource-Book-for-Managers-of-Sites-and-Itineraries-of-Memory.pdf](https://healingthewoundsofslavery.org/wp-content/uploads/2018/10/Legacies_of_Slavery_A-Resource-Book-for-Managers-of-Sites-and-Itineraries-of-Memory.pdf). Acesso em 1 de Janeiro de 2019.
- Life in plantations. Disponível em: [http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/americas/plantation\\_life.aspx](http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/americas/plantation_life.aspx) Acesso em 24 de Novembro de 2017.
- Memorial da Escravatura e do Tráfico Negro Cacheu, Guiné-Bissau Julho 2016. Disponível em: [http://casacomum.org/cc/img/destaques/2016/112/Catalogo\\_Memorial\\_Escravatura.pdf](http://casacomum.org/cc/img/destaques/2016/112/Catalogo_Memorial_Escravatura.pdf). Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. Disponível em: <http://auschwitz.org/en/>. Acesso em 1 de Junho de 2016.
- Museo Casa de la Memoria.  
Disponível em: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/> Acesso em 1 de Junho de 2017.
- Museo Casa de la Memoria / Juan David Botero. Disponível em: <https://www.archdaily.co/co/772535/museo-casa-de-la-memoria-juan-david-botero>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.
- Museums of the People, by the People, for the People. Disponível em: <http://museum-id.com/museums-people-people-people-richard-benjamin/>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.
- Museums and contested histories: Saying the unspeakable in museums. Disponível em: <http://imd.icom.museum/past-editions/2017-museums-and-contested-histories-saying-the-unspeakable-in-museums/> Acesso em 3 de Julho de 2018.

- Museu Nacional de Escravatura recebeu mais de 30 mil visitantes (2017). *O País*. Disponível em: <https://opais.co.ao/index.php/2017/12/28/museu-nacional-de-escravatura-recebeu-mais-de-30-mil-visitantes/>. Acesso em 1 de Dezembro de 2018.
- Museus: Dizer o Indizível para quê? Disponível em: <https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/7494>. Acesso em 3 de Julho de 2018.
- Museus promovem turismo. *Jornal de Angola*. Disponível em: [http://jornaldeangola.sapo.ao/entrevista/museus\\_promovem\\_turismo](http://jornaldeangola.sapo.ao/entrevista/museus_promovem_turismo). Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Museus e Histórias Controversas: Dizer o Indizível em Museus. *Boletim ICOM Portugal*. Série III, 9, Junho. 2017. Disponível em: [http://arquivo.icom-portugal.org/boletim\\_icom,156,lista.aspx](http://arquivo.icom-portugal.org/boletim_icom,156,lista.aspx). Acesso a 1 de Junho de 2019.
- National Museum of African American History & Culture. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/>. Acesso em 1 de Agosto de 2018.
- Norway to restage 1914 'human zoo' that exhibited Africans as inmates. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2014/apr/29/norway-human-zoo-africans-as-inmates>. Acesso em 1 de Agosto de 2015.
- Olaudah Equiano - life on board. Disponível em: [http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/middle\\_passage/olaudah\\_equiano.aspx](http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/slavery/middle_passage/olaudah_equiano.aspx). Acesso em 24 de Novembro de 2017.
- Renovated Hiroshima A-bomb museum building opens with new exhibits. Disponível em: <https://japantoday.com/category/national/renovated-hiroshima-a-bomb-museum-building-opens-with-new-exhibits/>. Acesso em 1 de Janeiro de 2019
- Reparar uma narrativa de séculos sobre a escravatura. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/reparar-uma-narrativa-de-seculos-sobre-a-escravatura>. Acesso em 1 de Setembro de 2019.
- Robben Island. Disponível em: <http://www.robben-island.org.za>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- Robben Island Museum welcomes increase in visitors. Disponível em: <https://www.iol.co.za/capetimes/news/robben-island-museum-welcomes-increase-in-visitors-17236080>. Acesso em 1 de Janeiro de 2019.
- Schlack, Julie (2015). Using Virtual Reality To Shine A Light On Real World Problems. *Wbur*. Disponível em: <https://www.wbur.org/cognoscenti/2015/12/02/clouds-over-sidra-julie-wittes-schlack>. Acesso em 17 de Setembro de 2019.
- Seymour, B. (2012). History, Identities and futures. The past, present and future meaning of place. University of Sydney. Disponível em: <http://www.phansw.org.au/wp-content/uploads/2013/08/Brett-Seymour2012.pdf>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.
- Slavery Abolition Act 1833. Disponível em: <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/campaignforabolition/abolitionbackground/slaverytimeline/timeline.html> . Acesso em 24 de Novembro de 2017.
- Slavery in America. Disponível em: <https://www.history.com/topics/black-history/slavery>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.
- Slavery is Abolished. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.org/thisday/dec18/slavery-abolished/>. Acesso em 24 de Novembro de 2017.
- Telling the Full American Story. Disponível em: <http://presentations.thebestinheritage.com/2018/national-museum-of-african-american-history-and-culture>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

- The Human Faces of Modern Slavery. Disponível em: <https://www.ohchr.org/Documents/Issues/Slavery/UNVTCFS/UNSlaveryFund.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.
- The Trans-Atlantic Slave Trade Database. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>. Acesso em 1 de Maio de 2019.
- The Atomic Bombs of Hiroshima and Nagasaki. Disponível em: [https://www.abomb1.org/hiroshim/hiro\\_med.pdf](https://www.abomb1.org/hiroshim/hiro_med.pdf). Acesso em 1 de Janeiro de 2019.
- The Smithsonian Institution Fact Sheet. Disponível em: <https://www.si.edu/newsdesk/factsheets/smithsonian-institution-fact-sheet>. Acesso em 1 de Agosto de 2019.
- United Nations Education, Scientific and Cultural Organization, 'Robben Island'. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/916>. Acesso em 1 de Junho de 2018.
- Welie, M. & Klaasse, B. (2004). Evaluating Museum Websites using Design Patterns. Disponível em: <http://www.welie.com/papers/IR-IMSE-001-museum-sites.pdf>. Acesso em 1 de Junho de 2019.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Conceptual model for psychosocial and mental health interventions. Fonte: De Jong, Joop. (2002) .....	22
Figura 2: Modelo da influência da como a narrativa pública do trauma histórico influencia a saúde individual/comunitária Fonte: Mohatt, Thompson, Thai, Tebes (2014)....	25
Figura 3: Museum as a Communication System. Fonte: Cameron, Duncan (1968)....	56
Figura 4: Modelo de Comunicação. Fonte: Miles, R. (1989). .....	57
Figura 5: Modelo Comunicacional. Fonte: Hooper-Greenhill, E. (1994).....	58
Figura 6: Modelo Comunicativo Holístico. Fonte: Eilean Hooper-Greenhill (1999)..	59
Figura 7: Modelo de Comunicação Cultural. Fonte: DAVALLON, Jean (2010). .....	60
Figura 8: Transporte de produtos agrícolas da América para a Europa, produtos manufaturados da Europa para África e escravos de África para a América. Fonte: <i>Slave Route Project</i> (Copyright © UNESCO.) .....	74
Figura 9: Dados Estatísticos da Escravatura Moderna (2016). Fonte: Organização Internacional de Trabalho. ....	81
Figura 10: Escravatura no Mundo. Fontes: Walk Free Foundation; Global Slavery Index, 2016. ....	82
Figura 11: Sapato em Exposição. Fonte: Inês Morais. 09.2018.....	120
Figura 12: Entrada da Exposição. Vagão de Comboio de Transporte. Fonte: Inês Morais 09.2018 .....	121
Figura 13: Salas de Exposição. Fonte: Jesus Varillas. Cortesia Musealia.....	122
Figura 14: Artefactos e Documentos. Fonte: Jesus Varillas. Cortesia Musealia. ....	122
Figura 15: Website Institucional. Fonte: <a href="https://mjhnyc.org/discover-the-exhibition/about-the-exhibition/">https://mjhnyc.org/discover-the-exhibition/about-the-exhibition/</a> .....	123
Figura 16: Logótipo. ....	124
Figura 17: Página da Rede Social Facebook.....	124

Figura 18: Página da Rede Social Twitter. ....	125
Figura 19: Página da Rede Social Instagram. ....	125
Figura 20: Livro de Explicação da Exposição. ....	126
Figura 21: Espaço Exterior da Prisão de Robben Island. Fonte: The Guardian (2017) .....	131
Figura 23: Espaço Exterior da Prisão de Robben Island. Fonte: Post-Gazette (2015) .....	134
Figura 24: Estrutura do Museu de Robben Island.....	137
Figura 25: Barco de Transporte para a ilha de <i>Robben Island</i> . Fonte: Inês Morais. 09.2014.....	138
Figura 26: Guia e Antigo Prisioneiro. Fonte: Inês Morais.09.2014.....	138
Figura 27: Cela de Nelson Mandela. Fonte: Inês Morais.09.2014.....	139
Figura 28: Informação no interior de uma cela. Fonte: Inês Morais.09.2014.....	139
Figura 29: Website Institucional. Fonte: <a href="http://www.robben-island.org.za/">http://www.robben-island.org.za/</a> .....	145
Figura 30: Aplicação. Fonte: GooglePlay.....	147
Figura 31: Aplicação do Museu.....	147
Figura 32: Página da Rede Social do Museu. ....	148
Figura 33: Logótipo. ....	148
Figura 34: <i>Hiroshima Peace Memorial Museum</i> . Fonte: Inês Morais 04.2015.....	155
Figura 36: <i>Hiroshima Peace Memorial Genbaku Dome</i> . Fonte: Inês Morais. 04.2015 .....	156
Figura 37: Mensagem do <i>Hiroshima Peace Memorial Museum</i> . Fonte: <a href="http://hpmmuseum.jp/?lang=eng">http://hpmmuseum.jp/?lang=eng</a> .....	157
Figura 38: Edifício do Museu. <a href="http://hpmmuseum.jp/?lang=eng">http://hpmmuseum.jp/?lang=eng</a> .....	165
Figura 39: Estrutura do <i>Hiroshima Peace Memorial Museum</i> - Estrutura. Fonte: <a href="http://hpmmuseum.jp/?lang=eng">http://hpmmuseum.jp/?lang=eng</a> .....	165
Figura 40: Sala de Exposição. Fonte: <a href="http://hpmmuseum.jp/?lang=eng">http://hpmmuseum.jp/?lang=eng</a> .....	167

Figura 41: Diorama da cidade com uma bola vermelha a indicar onde a bomba caiu. Fonte: Inês Morais.04.2015. ....	168
Figura 42: Artefacto. Fonte: CNN. ....	168
Figura 43: Website do Hiroshima Peace Memorial Museum Fonte: <a href="http://hpmmuseum.jp/?lang=eng">http://hpmmuseum.jp/?lang=eng</a> .....	169
Figura 44: Flyer Institucional.Fonte: <a href="http://hpmmuseum.jp/?lang=eng">http://hpmmuseum.jp/?lang=eng</a> .....	170
Figura 45: Museo Casa de la Memoria. Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín.....	177
Figura 48: <i>Museo Casa de la Memoria</i> . Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín. <a href="https://www.archdaily.com.br/br/773399/museu-casa-de-la-memoria-juan-david-botero">https://www.archdaily.com.br/br/773399/museu-casa-de-la-memoria-juan-david-botero</a> ...	188
Figura 49: Museo Casa de la Memoria. Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín.....	189
Figura 50: Espaços Interiores. Fonte: Fotografia: Isaac Ramírez Marín. ....	192
Figura 51: Quadro: Processo de Paz com as FARC. Fonte: <a href="https://medellinliving.com/museo-casa-de-la-memoria/">https://medellinliving.com/museo-casa-de-la-memoria/</a> .....	192
Figura 52: Caixas de vidro dedicadas a cada ator envolvido no conflito armado – mulheres, ativistas de direitos humanos, etc. Fonte: <a href="https://medellinliving.com/museo-casa-de-la-memoria/">https://medellinliving.com/museo-casa-de-la-memoria/</a> .....	193
Figura 53: “Gramáticas del conflicto y la paz” Fonte: Website Institucional. ....	194
Figura 54: “Medellín es 70, 80, 90” Fonte: Website Institucional.....	194
Figura 55: Website do Museo Casa de la Memoria. Fonte: <a href="https://www.museocasadelamemoria.gov.co/">https://www.museocasadelamemoria.gov.co/</a> .....	195
Figura 56: Página de Facebook Museo Casa de la Memoria. Fonte: <a href="https://www.museocasadelamemoria.gov.com/">https://www.museocasadelamemoria.gov.com/</a> .....	197
Figura 57: Página de Twitter Museo Casa de la Memoria <a href="https://twitter.com/Casadelamemoria">https://twitter.com/Casadelamemoria</a> .....	197
Figura 58: Página de Youtube Museo Casa de la Memoria.....	198
Figura 59: Página de Instagram Casa de la Memoria <a href="https://www.instagram.com/museocasadelamemoria.med/">https://www.instagram.com/museocasadelamemoria.med/</a> .....	198
Figura 60: Logótipo. ....	199

Figura 61: Aplicação Móvel.....	199
Figura 62: Página SoundCloud do Museo Casa de la Memoria. ....	199
Figura 63: Capa da Informação de Gestão de 2016/2017 .....	200
Figura 64: Balanço das visitas ao museu entre 2014-2017 .....	200
Figura 65: Número de seguidores nas redes sociais.....	201
Figura 66: Edifício. Fonte: Inês Morais. 2015. ....	224
Figura 67: Imagem da cidade antiga. Fonte: <a href="http://www.cumberlandscarrow.com/liverpool.htm">http://www.cumberlandscarrow.com/liverpool.htm</a> .....	227
Figura 68: Busto de um <i>blackamoor</i> num edifício público. Fonte: <a href="https://septisphere.wordpress.com/2017/12/18/images-of-black-folks-in-england-1600s-and-1700s/#more-10796">https://septisphere.wordpress.com/2017/12/18/images-of-black-folks-in-england-1600s-and-1700s/#more-10796</a> .....	229
Figura 70: Secções do International Slavery Museum Fonte: <a href="https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/">https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/</a> .....	235
Figura 71: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 2015.....	236
Figura 72: Secções do International Slavery Museum. Fonte: Inês Morais. 2015 ....	236
Figura 73: Secções do International Slavery Museum. Fonte: Inês Morais. 2015 ....	238
Figura 74: Secções do International Slavery Museum. Fonte: Inês Morais. 2015 ....	240
Figura 75: Logótipo. ....	242
Figura 76: Website Institucional Fonte: <a href="https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/">https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/</a> .....	243
Figura 77: Página da Rede Social Facebook do International Slavery Museum .....	244
Figura 78: Página da Rede Social Twitter do International Slavery Museum.....	245
Figura 79: Página do Tripadvisor sobre o International Slavery Museum .....	245
Figura 80: Página do Youtube do International Slavery Museum.....	246
Figura 81: Museu de Escravatura de Luanda. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015. .....	253
Figura 82: Vitrine com Apresentação de Artefactos. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015.....	254

Figura 83: Vitrine com Apresentação de Artefactos. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015.....	263
Figura 84: Sala deExposição. Angola. Fonte: Inês Morais. 09.2015.....	263
Figura 85: Livro de Apresentação do Museu. ....	265
Figura 86: Museu. Fonte: <a href="https://www.si.edu/newsdesk/factsheets/national-museum-african-american-history-and-culture">https://www.si.edu/newsdesk/factsheets/national-museum-african-american-history-and-culture</a> .....	271
Figura 87: Estimativa da proporção de escravos em 1860.....	273
Figura 88: Diferentes áreas do museu. Fonte: Mapas: <a href="https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_floor_maps_dec2016.pdf">https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_floor_maps_dec2016.pdf</a> .....	280
Figura 89: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 12. 2017.....	281
Figura 90: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 12. 2017.....	281
Figura 91: Sala de Exposição. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/">https://nmaahc.si.edu/</a> .....	282
Figura 92: Sala de Exposição. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/">https://nmaahc.si.edu/</a> .....	282
Figura 93: Sala de Exposição. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/">https://nmaahc.si.edu/</a> .....	283
Figura 94: Sala de Exposição. Fonte: Inês Morais. 12. 2017.....	284
Figura 95: Sala de Exposição. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/">https://nmaahc.si.edu/</a> .....	284
Figura 96: Sala de Exposição. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/">https://nmaahc.si.edu/</a> .....	286
Figura 97: Website Institucional. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/">https://nmaahc.si.edu/</a> .....	288
Figura 98: Página da Rede Social Facebook.....	290
Figura 99: Página da Rede Social Twitter. ....	290
Figura 100: Página da Rede Social Instagram. ....	291
Figura 101: Página da Rede Social Snapchat.....	291
Figura 102: Página da página do Youtube. ....	292
Figura 103: Aplicação Móvel do Museu.....	292
Figura 104: Guia Oficial do Museu. ....	293



Figura 105: Estatísticas sobre o Museu. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf">https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf</a> .....	294
---	-----

Figura 106: Notícias sobre o Museu. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf">https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf</a> .....	295
---	-----

Figura 107: Estatísticas sobre o Museu. Fonte: <a href="https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf">https://nmaahc.si.edu/sites/default/files/downloads/nmaahc_opening_year_annual_report_2017_0.pdf</a> .....	296
---	-----

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: Grelha de análise do presente estudo .....	98
Quadro 2: Museus de Histórias Contestadas seleccionadas para o estudo em causa. .	109
Quadro 3: Visão geral dos Museus de Histórias Contestadas.....	109
Quadro 4: Auschwitz - Chegadas e partidas .....	112
Quadro 5: Ficha de Análise do Website.....	123
Quadro 6: Grelha de Análise do Centro de Exposição Arte Canal (Madrid) / Memorial e Museu Auschwitz-Birkenau (Polónia) .....	126
Quadro 7: Estratégias, objetivos e tarefas a desenvolver a nível de marketing e de Relações Públicas.....	143
Quadro 8: Estratégias, objetivos e tarefas a desenvolver a nível da diversidade de opções das tours e da narrativa de Robben Island. Fonte: Visitor Management Plan (2013-2018) .....	144
Quadro 9: Ficha de Análise do Website do Museu de Robben Island.....	146
Quadro 10: Grelha de Análise do Museu de Robben Island.....	148
Quadro 11: Estimativa das vítimas de Hiroshima Fonte: The Manhattan Engineer District, 1946.....	158

Quadro 12: Causas de morte das vítimas de Hiroshima. Fonte: The Manhattan Engineer District, 1946. ....	158
Quadro 13: Ficha de análise do Website do Hiroshima Peace Memorial Museum...	169
Quadro 14: Grelha de Análise do Hiroshima Peace Memorial Museum.....	171
Quadro 15: Ficha de análise do website do Museo Casa de la Memoria.....	195
Quadro 16: Grelha de análise do Museo Casa de la Memoria.....	205
Quadro 17: Museus de Escravatura – Estudo de caso específico .....	221
Quadro 18: Visão geral dos Museus de Escravatura – Estudo de caso específico ....	221
Quadro 19: Outros exemplos em análise .....	222
Quadro 20: Impacto económico dos Museus em Inglaterra (Arts Council , 2013) ...	232
Quadro 21: Ficha de análise do website do International Slavery Museum .....	243
Quadro 22: Grelha de análise do International Slavery Museum .....	246
Quadro 23: Grelha de análise do Museu da Escravatura .....	265
Quadro 24: Ficha de análise do website do museu .....	289
Quadro 25: Grelha de análise do Smithsonian National Museum of African American- History & Culture .....	297

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Grafico 1: Impacto das ICC no PIB da África do Sul em 2013/2014. Fonte: DAC Mapping Study (2014, p. 65). ....	131
Grafico 2: Número de visitantes do Peace Memorial Museum. Fonte: <a href="http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=90482">http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=90482</a> .....	155
Grafico 3: Quantidade de museus que identificou cada população como cativa e fidelizada.....	186
Grafico 4: Programas e projetos ativos dos Museus de Medellín.....	187
Grafico 5: Estatísticas representativas dos visitantes de museus na Inglaterra.....	233

