

## Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora

*New Museology: The kickoffs of one yet innovative approach*

Alice Duarte\*

**Resumo:** A Nova Museologia é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos são ainda centrais para uma efetiva renovação de todos os museus do século XXI. Hoje, a clareza da expressão parece deficitária, até pela proliferação de outras designações: museologia crítica, museologia pós-moderna, sociomuseologia... A palavra “ecomuseu” foi criada por H. de Varine-Bohan para traduzir um conjunto de novas ideias desenvolvidas por G. H. Rivière. A Nova Museologia ganhava uma das suas palavras-chave, mas é fortemente redutor identificar o movimento da Nova Museologia, em exclusivo, com as dinâmicas do ecomuseu. Neste artigo, procuro clarificar os componentes centrais da Nova Museologia, defendendo que não é preciso inventar uma nova designação. Continuemos com “Nova Museologia”, já que nas suas linhas orientadoras se encontra suporte, quer para a renovação iniciada nos anos 60 do século XX, quer para a ainda faltante e ambicionada renovação do museu do século XXI.

Palavras-chave: Nova Museologia. Museologia teórica. Ecomuseu. Representação museal. Exposição..

**Abstract:** The New Museology is a movement of a wide theoretical and methodological range, whose position is still crucial for the effective renovation of all the museums of the 21<sup>st</sup> century. Today, the clarity of the term seems weak, and more so because of the proliferation of other designations: critical museology, postmodern museology, sociomuseology... The word “ecomuseum” was created by H. de Varine-Bohan to translate a set of new ideas developed by G. H. Rivière. New Museology gains one of its keywords, but it is very limitative to identify the movement of New Museology exclusively with the dynamics of the ecomuseum. In this article I intend to clarify the most important strands of the New Museology, claiming that there is no need to make up a new designation. We shall keep with “New Museology”, since its guidelines support either the renovation begun in the 1960s, or the yet much craved renovation of the 21<sup>st</sup> century museum.

Key-words: New Museology. Theoretical museology. Ecomuseum. Museum representation. Exhibition.

---

\* Doutora em Antropóloga das Sociedades Complexas. Universidade do Porto. [alice\\_duarte@hotmail.com](mailto:alice_duarte@hotmail.com)

## 1 Introdução

Em maio de 1968, um grupo de profissionais de museus organizava-se espontaneamente, em Paris, para contestar os museus, considerados “instituições burguesas”. Os estudantes chegam a reclamar a supressão de todos os museus e a dispersão das suas coleções por espaços da vida quotidiana. O seu *slogan* é: “La Jaconde au métro”<sup>1</sup>. Pela mesma altura, nos Estados Unidos da América, alguns artistas organizavam-se para rejeitar a arte e os museus. As novas linguagens e expressões artísticas demonstravam uma não-empatia pela instituição e recorriam à utilização de espaços alternativos, como grandes armazéns vazios, numa aproximação a um modelo de anti-museu. Em simultâneo, em diversos países europeus, os índices de visitantes dos museus caíam e tornava-se evidente que a instituição se tinha transformado em pouco mais do que um depósito lúgubre de objetos.

O contexto social de forte questionamento e mudança que marcou a década de 1960 não permitirá que o museu passe incólume por esse período. Mas, por outro lado, a inserção do museu nesses movimentos sociais e a exploração dinâmica das suas coleções exigia uma verdadeira metamorfose da instituição. A letargia dominante será removida através de duas linhas de renovação distintas: 1) o projeto e o ideal político de democratização cultural com a ajuda do museu, e 2) a eleição do museu e suas práticas como campo de reflexão teórica e epistemológica. Em ambas os casos será importante o contributo dos museus etnográficos e da antropologia. De cada uma dessas linhas de renovação resultarão, todavia, nos anos de 1980, conjuntos de desenvolvimentos que se constituirão como a vertente mais francófona e a vertente mais anglo-saxónica, respetivamente, da designada Nova Museologia. Neste texto, insisto na vantagem de reconhecer a Nova Museologia como um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujas raízes radicam nas duas linhas de rutura a que chamei vertente francófona e vertente anglo-saxónica, mas cujos desenvolvimentos posteriores aconselham a olhá-los como sobrepostos e compondo um único movimento renovador. Essas mudanças foram centrais para a renovação da instituição museológica no final do século XX, como o serão ainda no século XXI.

---

<sup>1</sup> “A Jaconde/Gioconda ao metropolitano”. Este movimento estudantil fazia eco de declarações proferidas por alguns diretores de “Casas de Cultura” francesas que, depois de uma reunião conjunta, afirmavam a sua recusa pelo “público”, declarando que em exclusivo reconheciam interesse pelo “não-público”, i.e., aqueles que tradicionalmente não frequentavam os museus.

## 2 O Museu e o Desenvolvimento Comunitário

A temática da democratização cultural (ou “educação popular”) surge especialmente relevante em França<sup>2</sup>. Da apreciação crítica de que, até aí, o museu tinha sido um instrumento ao serviço das elites sociais e intelectuais, é entendido que a continuação da sua existência deve passar pela sua transformação em instituição ao serviço de todos e utilizada por todos. O museu pode e deve ser um instrumento privilegiado de educação permanente e um centro cultural acessível a todos. Em função de tais posicionamentos, é defendido um conjunto de reformulações que, de forma mais ou menos lenta, será adotado dentro e fora do território francês.

No interior desta linha de renovação, é incontornável a personagem de George Henri Rivière (1897-1985) e as suas teorias museológicas defendidas e aplicadas no Musée National des Arts et Traditions Populaires<sup>3</sup>, em Paris. A possibilidade do museu cumprir as novas funções que lhe são atribuídas passa, entre outras coisas, pela introdução de alguma experimentação museográfica orientada pela intenção de fazer chegar a mensagem do museu ao maior número possível de pessoas<sup>4</sup>. Nas palavras de G. H. Rivière, “[...] o sucesso de um museu não se mede pelo número de visitantes que recebe, mas pelo número de visitantes aos quais ensinou alguma coisa. Não se mede pelo número de objetos que mostra, mas pelo número de objetos que puderam ser percebidos pelos visitantes no seu ambiente humano” (apud SCHLUMBERGER, 1989, p. 7). O seu trabalho pioneiro traduz-se, nomeadamente na recusa do mero deleite visual de observação de objetos isolados e na procura de um itinerário expositivo ou linguagem museográfica. Esta concretiza-se através de diversas técnicas entre as quais sobressai a reconstituição realista de cenários, as “unidades ecológicas”, que recriam um determinado contexto social aí inserindo e fazendo reviver os objetos em exposição<sup>5</sup>. A reconstituição de processos operatórios completos para ilustrar um determinado processo de produção material é outra possibilidade. Ao nível das vitrinas, o uso sistemático do fio de *nylon*, através do qual os artefactos eram mantidos em posição realista de uso, permitiu a Rivière o título de “o mágico das vitrinas” (GORGUS, 2003). E pode ainda ser referido o recurso a vários complementos

<sup>2</sup> As suas raízes ideológicas podem ser encontradas nas posições programáticas da Front Populaire – coligação de esquerda que chegou ao poder na década de 1930, em França.

<sup>3</sup> I.e., Museu Nacional das Artes e Tradições Populares.

<sup>4</sup> Ainda que menos vezes referidos, são igualmente merecedores do rótulo de pioneiros Duncan F. A. Cameron (1968), da Art Gallery of Ontario (Canadá) e Jean Gabus que, dirigindo o Musée d' Ethnographie de Neuchâtel (Museu de Etnografia de Neuchâtel) (Suíça), se mostrava especialmente empenhado na realização de exposições temporárias, procurando dar corpo ao que designava como “museu dinâmico” e “museu espectáculo”.

<sup>5</sup> Algo muito semelhante era iniciado em 1970, em Londres, no Museum of Mankind (Museu da Humanidade, departamento etnográfico do British Museum, existente até 1994), com as chamadas “exposições contextuais”, que se socorriam de cenografias elaboradas para recriar os contextos sociais em que os objetos etnográficos tinham sido usados.

expositivos como textos explicativos adaptados a diferentes públicos, suportes gráficos e audiovisuais ou a permissão de tocar alguns dos objetos expostos.

A outros níveis, a percepção do museu como instrumento educativo e auxiliar na maior consciencialização dos cidadãos traduz-se igualmente na defesa de outras inovações. De forma abrangente, é defendida a abertura do museu ao exterior, podendo isso significar, quer a divulgação da instituição fora de portas e em lugares tão inabituais como feiras, quer a realização de conferências ou concertos nas instalações do museu. O intuito da proximidade às populações e a preocupação com o acesso destas à instituição sustentam igualmente a criação dos primeiros serviços educativos para públicos escolares e dos serviços de ação cultural destinados a públicos mais vastos, bem assim como a criação, em 1971, do primeiro *musée bus*<sup>6</sup>, no Musée Savoisien de Chambéry.

Importa compreender que o conjunto de inovações museológicas referido alcança alguma difusão na década de 1970, mas não, de modo nenhum, a sua generalizada aplicação. A renovação tende a aparecer com alguma recorrência em exposições temporárias, mas, nas permanentes, os materiais museográficos tendem a manter-se não renovados. E mesmo esta adesão parcial surge bastante variável segundo as áreas disciplinares: menos efetiva entre os historiadores de arte e mais regular entre os antropólogos. A este propósito deve ficar assinalado o contributo que os museus etnográficos e a antropologia deram para a sustentação das renovações propostas. Por um lado, os museus etnográficos corporizam em si mesmo uma ampliação da noção de objeto de museu, já que os artefactos com que lidam são objetos quotidianos de toda a espécie que não cabem na categoria tradicional de “obra de arte”. Por outro lado, o entendimento dos objetos etnográficos como destituídos de valor intrínseco, já que o seu significado só pode ser compreendido pelo respectivo enquadramento sociocultural em que são produzidos e/ou utilizados, reforça a necessidade da sua contextualização e, portanto, de os situar no interior de um discurso expositivo. Num tempo ainda longínquo relativamente ao atual paradigma patrimonial que proclama a indissolução das suas dimensões material e imaterial, a antropologia fazia ressaltar de modo claro a impossibilidade de ser de outro modo.

Na década de 1970, a manutenção do ideal de democratização cultural e a simultânea constatação da insuficiente aplicação das necessárias renovações museológicas para alcançar tal objetivo, conduzem ao questionar se a instituição existente será capaz de cumprir as novas finalidades que lhe são atribuídas: a de ser

---

<sup>6</sup> “museu ônibus”.

um instrumento de aprendizagem e animação sociocultural permanente, em articulação estreita com as pessoas. É desse questionamento que emergirá a proposta inovadora de outros tipos de museu – o ecomuseu e/ou o museu de comunidade. Na nova tipologia, “a inovação decisiva tem que ver com a lógica comunitária do projeto, definida pela territorialidade do campo de intervenção e pela participação da população” (POULOT, 2008, p.178). Reconhecendo a importância das dimensões sociais e políticas do museu, defende-se a promoção de um “museu integral” (VARINE-BOHAN, 1976) que leve em consideração a totalidade dos problemas da comunidade que o abriga, desempenhando ele mesmo um papel *pivot* como instrumento de uma animação participativa e de um desenvolvimento sustentado.

O termo “ecomuseu” foi cunhado em 1971, pelo então Director do ICOM, Hugues de Varine-Bohan, no contexto da IX Conferência Geral de Museus do ICOM – realizada em Grenoble (França) e dedicada à discussão das funções do museu ao serviço do ser humano. A sua ideia e modelo de “museu integral” ganha consistência em 1972, no decorrer da Mesa Redonda de Santiago do Chile (realizada por iniciativa da Unesco para debater o papel do museu na América Latina), em simultâneo com a tomada de consciência dos profissionais presentes de que desconhecem as respetivas comunidades onde trabalham e os museus existem. Contudo, o conjunto de práticas que virão a ser referidas como museologia: “ativa”, “popular” “participativa”, “comunitária”, “experimental” “antropológica”, e outras similares, encontra novamente os seus antecedentes na década de 1960.

Em setembro de 1966, realizaram-se em França as famosas Jornadas de Lurs-en-Provence com a finalidade de discutir a constituição dos Parques Naturais enquanto estruturas capazes de promover a defesa do património cultural e natural<sup>7</sup>. Nesse contexto de debate, G. H. Rivière aparece defendendo que os Parques deveriam incluir “recintos explorados museograficamente”, onde se localizariam construções deslocadas dos seus ambientes originais, segundo o modelo do museu de *plein air* escandinavo. Os Parques acabam por ser criados em 1967, surgindo neles inseridas as chamadas “casas de parque” que devem ser entendidas como os antecessores imediatos do ecomuseu. O Parque Natural fornece ao ecomuseu uma oportunidade decisiva de desenvolvimento na medida em que no seu seio é facilitada a ligação entre o desenvolvimento sustentado, a animação sociocultural e as referências identitárias.

<sup>7</sup> Journées Nationales d'Études sur Les Parcs Naturels Régionaux (Jornadas Nacionais de Estudo sobre os Parques Naturais Regionais) realizadas de 25 a 30 setembro de 1966.

Pela mesma altura, a prática também emergente, nomeadamente nas grandes cidades, de alguns dos museus existentes procederem à criação de antenas dispersas pelos bairros periféricos, prefigura a mesma ideia do “musée éclaté” de que falava Varine-Bohan (1973) como o protótipo do ecomuseu<sup>8</sup>, i.e., um museu pluridisciplinar e deslocalizado que se espraia entre diferentes locais dispersos de exposição. Os exemplos, ainda hoje emblemáticos, do movimento pioneiro de aproximação à comunidade em grandes centros urbanos são o Anacostia Neighbourhood Museum (1967), localizado em Washington D.C. e extensão da Smithsonian Institution, e a Casa del Museo (1968), situada na cidade do México e ligada ao Museo Nacional de Antropología.

Entretanto, o Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot/Montceau-les-Mines (França), cuja constituição é oficializada em abril de 1974, torna-se um marco referencial pelo que significou de ultrapassagem da ligação do projeto ecomuseológico ao mundo dos Parques e de efetiva aproximação ao ideal do “museu integral” formulado na Mesa Redonda de Santiago (UNESCO, 1972)<sup>9</sup>. A “aventura do Creusot” foi significativa desde logo porque se tratava de uma comunidade urbana fortemente marcada por actividades industriais, onde foi concretizado o primeiro exercício de arqueologia industrial<sup>10</sup>. A experiência foi igualmente pioneira pela forma como conseguiu articular a proteção do património material e imaterial, a adesão emotiva dos seus habitantes e a criação artística, materializando uma abordagem da “cultura” no seu sentido antropológico mais efetivo. Muito rapidamente, é possível referir: em 1972, é definido o objetivo de criar um Musée de l’Homme et de l’Industrie<sup>11</sup> do Le Creusot, cuja concepção e animação seria assegurada por um Centro de Artes Plásticas local, criado em 1970<sup>12</sup>. Da evolução desse projeto e consequente constituição de uma Associação local, em 1974 é criado o Ecomuseu da Comunidade Urbana do Le Creusot/Montceau-les-Mines, cuja organização procura ligar organicamente a memória, a formação, a gestão colaborativa e a criação artística e industrial.

Durante a década de 1970, o ecomuseu difunde-se dentro e fora do território francês, englobando uma grande diversidade de fórmulas. Em termos de organização é, contudo, recorrente o modelo de administração instituído no Le Creusot/Montceau-

<sup>8</sup> . “museu disperso”, com diversos polos ou antenas.

<sup>9</sup> Kenneth Hudson (1987), na sua obra *Museums of Influence*, elege o Ecomuseu do Le Creusot/Montceau-les-Mines como um dos 37 museus de 13 países que influenciaram a museologia contemporânea.

<sup>10</sup> Entre as cidades de Le Creusot e de Montceau-les-Mines é possível referir como tendo peso significativo: as indústrias de metalurgia, de extração de carvão, de produção de cerâmica e de vidro.

<sup>11</sup> Museu do Homem e da Indústria.

<sup>12</sup> Centre de Recherche, d’Animation et de Création en Arts Plastiques (CRACAP) (Centro de Pesquisa, de Animação e de Criação de Artes Plásticas), do qual G. H. Rivière é um dos fundadores.

les-Mines e composto por três comitês: de gestores, de usuários e de investigadores, cujo desejável equilíbrio tende a não ser alcançado. Ao longo da década de 1980 o polimorfismo continuará crescente, mas os chamados ecomuseus de terceira geração tenderão a reforçar a filosofia participativa da instituição, insistindo na sua dimensão social (HUBERT, 1989).

### 3 O Museu como Objeto de Estudo e Reflexão

A outra linha de renovação da instituição museológica feita sentir a partir do fim da década de 1960 concretiza-se através da eleição do museu e suas práticas como campo de reflexão teórica e epistemológica. Estes desenvolvimentos cruzam-se, em primeiro lugar, com a emergência de uma nova postura epistemológica a que genericamente é lícito chamar “pós-estruturalista” ou “pós-moderna”. Se o Iluminismo do século XVIII conduziu à afirmação de uma epistemologia positivista que proclamava o carácter absoluto do conhecimento, a sua aplicabilidade universal e a certeza da sua obtenção pelo cumprimento escrupuloso do método científico, a emergência das críticas a esta concepção do conhecimento faz surgir a problemática da crítica representacional. A certeza e a confiança, antes depositadas na superioridade do pensamento racional, são agora trocadas pela percepção de que o conhecimento é sempre e inevitavelmente uma construção histórica e social. A epistemologia emergente deixa de conceber o conhecimento como absolutamente objetivo e desinteressado, passando a insistir na necessidade de lhe descortinar as implicações políticas e de poder, bem como a correspondente relatividade e limitações. Ao produzirem conhecimento, as diferentes áreas disciplinares produzem, em simultâneo, representações sobre a realidade que precisam ser desmontadas e questionadas. As *representações* construídas não são inócuas, antes, pelo contrário, suportam e comunicam significados que ajudam, ou não, a reproduzir desigualdades e o *status quo*.

Dada esta nova postura epistemológica pós-estruturalista, marcada por grande reflexividade e sensibilidade acerca da natureza parcial do conhecimento e das suas implicações políticas, o museu vê os seus próprios fundamentos e concepções tornarem-se alvos de análise e questionamento. A instituição museológica, ela própria, emerge como pertinente objeto de estudo para diversas áreas disciplinares, já que as “velhas” narrativas por si veiculadas – representações sobre as culturas, a ciência, a arte, o povo, a nação, o império, a classe, a raça – deixam de ser tidas como “certas” ou “verdadeiras”, passando a ser entendidas como merecedoras de escrutínio crítico e reavaliação. A crítica representacional atinge o próprio conceito de museu e os

estudos museológicos<sup>13</sup>. Traduzindo a introdução de novas abordagens no interior da temática museológica, é instaurado a discussão sobre a natureza da instituição, sobre o caráter e significado das suas coleções, das suas modalidades de representação cultural, da sua identidade institucional, até da sua missão e do seu lugar na sociedade.

Ainda antes de referir outros fatores igualmente intervenientes nesta linha de renovação museológica, importa compreender que a nova atenção crítica dispensada ao museu o faz emergir como lugar central numa discussão cujo âmbito é bastante mais alargado. O museu torna-se um *locus* particular onde são discutidas e combatidas algumas das grandes questões teóricas e epistemológicas da contemporaneidade. Em resultado dos novos níveis de reflexão e interesse suscitados, os profissionais do museu são confrontados – embora nem sempre entrem em diálogo – com abordagens de outras áreas disciplinares, sendo obrigados a constatar que os estudiosos do museu já não são apenas eles próprios, mas também um conjunto bastante alargado de académicos. Por outro lado, a insistência no facto da instituição museológica e os significados dos seus conteúdos serem contextuais e contingentes – e não fixos – conduz à tomada de consciência da necessidade de fazer incluir nos discursos museológicos outras “vozes”, até agora ausentes. Ou seja, vai crescendo a consciencialização da necessidade de alargar o espaço representacional do museu.

Esta segunda vertente renovadora da museologia – centrada no estudo crítico do museu e suas práticas representacionais – cruza-se igualmente com a introdução de perspetivas teóricas, nomeadamente antropológicas, no estudo da instituição social que é o museu. No âmbito desta dinâmica devem ser novamente realçados os contributos da antropologia que, a partir dos anos de 1970, se manifestam através quer da renovação dos estudos de cultura material, quer da emergência do que se pode chamar uma museologia antropológica (KAPLAN, 1994). Talvez precise ser lembrado que a antropologia é a única das ciências sociais a ter tido relações estreitas com a instituição museológica desde a sua instituição, no século XIX. Posteriormente, nos anos de 1920, essas relações sofrem uma rutura bastante radical relacionada com a adoção dos posicionamentos conceptuais e metodológicos estruturo-funcionalistas, bem assim como com a criação dos departamentos de antropologia na universidade. Essa dissociação entre antropologia e museus será, contudo, ultrapassada a partir dos

---

<sup>13</sup> É sob influência desta mesma postura epistemológica pós-estruturalista que, segundo alguns autores, os estudos na área dos museus devem preferir a designação de “museum studies” em substituição do termo “museologia”, já que através dessa opção é o próprio carácter plural das abordagens que surge explicitado (MACDONALD, 2006).



anos de 1970 (DUARTE, 1997). Tal reaproximação e correlativo ressurgimento de uma museologia antropológica surgem estreitamente relacionadas à afirmação da abordagem interpretativa na antropologia e correspondente percepção dos fenômenos sociais como processos de construção de significados, na linha da proposta de Clifford Geertz [1973].

Para dar conta desta nova postura interpretativa, e, nomeadamente, dos efeitos de reorientação por ela desencadeados nas múltiplas áreas dos estudos culturais, alguns autores (MILNER; BROWITT, 2002; MASON, 2006; ANICO, 2006) utilizam a expressão “teoria cultural contemporânea”, como se a “cultura” de que falam fosse um constructo completamente novo. Contudo, os contornos do que seja essa “teoria cultural” surgem muito pouco compreensíveis se não for reconhecida a filiação antropológica da noção de “cultura” utilizada, nem a sua ligação à abordagem interpretativa. Assim sendo, fundamental é clarificar de que modo a perspectiva interpretativa, feita sentir na antropologia a partir dos anos de 1970, ajudou a corroborar o sentido da renovação museológica descrita. Com a perspectiva interpretativa, as culturas surgem entendidas como as “teias de significado” que os próprios seres sociais tecem e a que estão amarrados, e a análise cultural como a “procura do significado” (GEERTZ, 1989, p. 4). A interpretação antropológica procura construir uma leitura do que acontece através da análise do discurso social que se manifesta, tanto por palavras, como por ações. Deve ser destacada, quer a natureza semiótica do conceito de cultura formulado, quer a relevância atribuída à consideração dos processos de produção e comunicação de significados. Estes são entendidos como ocorrendo em diferentes situações e espaços através de diversas práticas e comportamentos, concretizados por múltiplos agentes. Inclusive os resultados analíticos produzidos no interior das várias áreas disciplinares são interpretações de que interessa descortinar as implicações sociais e políticas.

A importância acrescida que passa a ser conferida aos processos de construção de significados reforça a percepção do museu como objeto de estudo privilegiado. O museu é uma instituição social que produz sistemas de significados e os comunica publicamente. Por outro lado, as construções de valor e os discursos narrativos concretizados no museu não têm nada de intemporais ou absolutos. São atribuições de significados que, por envolverem a possibilidade de significados alternativos, acarretam sempre a existência de lutas de poder. Considerado a esta luz, o museu é redescoberto pela antropologia como *locus* de pesquisa e reflexão (DUARTE, 1998). Aceitar que a produção de interpretações e o reconhecimento de

significados dependem do contexto considerado repercute-se de forma direta no entendimento de que o objeto de museu e a sua exposição não têm significados intrínsecos. Pelo contrário, esses significados são dependentes do respetivo contexto de exibição e interpretação. Dito de outro modo, a viragem interpretativa na antropologia reforça o reconhecimento de que o objeto de museu é polissémico e de que nenhuma exposição é neutra. As atividades do museu e, em especial, as relacionadas com o ordenamento dos seus objetos em exposição tornam-se merecedoras de atenção, sustentando uma abordagem textual da instituição museológica. O museu é um espaço discursivo, cujas estratégias e narrativas expositivas merecem análise atenta por forma a descortinar, quer os significados construídos e comunicados, quer as suas implicações ideológicas, políticas e éticas.

#### **4 A “Nova Museologia” ou a Chegada de uma Museologia Teórica**

Os dois pontos anteriores deste artigo procuraram tornar manifesta – ainda assim, com razoável exaustividade – a multiplicidade de aspetos relativamente aos quais, a partir de certa altura, a instituição museológica passa a estar sob escrutínio. Antes de 1960, podemos falar de uma museologia tradicional (ou “moderna”) que se tinha desenvolvido em estreita articulação com a formação do Estado-nação moderno e impérios coloniais europeus e com a correspondente educação dos seus cidadãos (BENNETT, 1995), mas da qual estava ausente todo o auto-questionamento ou auto-crítica sobre os fundamentos e o papel social e político do museu. Os anos de 1960/70 abrigam uma transformação radical dessa situação pela multiplicação das áreas que profissionais e académicos começam a considerar necessitadas e/ou merecedoras de debate e renovação. Importa compreender que é em resultado desse movimento que, nos anos de 1980, se falará em Nova Museologia, uma designação elaborada para exatamente traduzir a viragem teórica e reflexiva concretizada – ou tida como ainda necessário promover – na museologia contemporânea.

Compreendendo, portanto, que as dinâmicas e vertentes de renovação museológica, antes enunciadas, constituem o centro das preocupações da Nova Museologia, é possível atender agora de modo mais aprofundado aos seus contornos. Como já terá ficado claro pelo salientado no artigo até ao momento, é fundamental que a designação “Nova Museologia” seja entendida como abrangendo, quer os desenvolvimentos da vertente francófona, quer os da vertente anglo-saxónica, que não são opostos, mas, antes, complementares.

Começando pela história da construção da designação, não há como fugir nem à referência da Declaração do Quebec, em 1984, e da criação do Mouvement Internationale pour la Nouvelle Museologie (MINOM)<sup>14</sup>, em 1985, nem à publicação do livro *The New Museology*, editado por Peter Vergo, em 1989. O documento internacional conhecido como a Declaração do Quebec tem como subtítulo “princípios de base de uma nova museologia” e foi produzido no contexto do I Atelier Internacional Ecomuseu/Nova Museologia. Este, dedicado a G. H. Rivière e realizado em estreita ligação com o Ecomusée de Haute Beauce, no Quebec (Canadá), reunia a parte dos membros do ICOFOM<sup>15</sup> que defendiam o reconhecimento internacional e a promoção de novas formas museais e que tinham, portanto, discordado da tomada de posição da XIII Conferência Geral do ICOM – realizada em Londres, em julho de 1983 – na qual tinha sido formalmente rejeitado o reconhecimento de todas as práticas que não se enquadrassem no quadro museológico instituído.

A Declaração do Quebec começa por estabelecer relação entre o movimento da nova museologia e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, destacando a importância da afirmação da função social do museu. Prossegue depois com a sistematização dos princípios do movimento, afirmando a necessidade de ampliar as tradicionais atribuições do museu e de integrar as populações nas suas ações, especificando também que a nova museologia abrange a “ecomuseologia, a museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa”. Em termos de resoluções, o documento termina convidando a comunidade internacional a reconhecer o movimento e a aceitar todas as novas tipologias existentes de museu, apelando à criação de estruturas internacionais permanentes que possam assegurar o seu desenvolvimento. A proposta feita de criação de um Comité Internacional “Ecomuseus/Museus Comunitários” nunca se concretizará, mas a da criação de uma Federação Internacional da Nova Museologia será efetivada através do MINOM, cuja constituição se concretiza em 1985, em Lisboa, durante a realização do II Atelier Internacional. Nesse encontro é igualmente reconhecido o conjunto de posições subscritas na Declaração do Quebec, não restando dúvidas quanto ao seu papel de documento fundador do MINOM, a nova instituição filiada ao ICOM.

A propósito da afirmação desta vertente do movimento da Nova Museologia, devem ser retidos alguns aspetos. Por um lado, convém notar a abrangência da renovação defendida, explicitada no claro reconhecimento de várias novas formas museais que não apenas o ecomuseu. A museologia ativa que se defende é

<sup>14</sup> Movimento Internacional para a Nova Museologia.

<sup>15</sup> Comité Internacional de Museologia do ICOM (International Council of Museums)

claramente um movimento museológico múltiplo que abrange, não só o ecomuseu, mas também o museu de comunidade, o museu de vizinhança, o museu local. Por outro lado, a prioridade atribuída à participação e desenvolvimento integrado das populações exige da parte dos profissionais a adoção de um renovado aparato conceptual que os auxilie a concretizar a mudança de um museu centrado nas suas coleções para outro, centrado nas suas funções sociais. A ampliação dos instrumentos conceptuais e o recurso a mecanismos como a interdisciplinaridade ou novos métodos de gestão e comunicação são a outra face das experiências inovadoras defendidas e da nova exigência do museu como instituição implicada na vida das populações.

Quanto ao outro marco incontornável na construção da designação Nova Museologia – a publicação do livro coletivo *The New Museology*, editado pelo historiador de arte Peter Vergo, em 1989 – ele comporta outras especificidades. Pode-se dizer que a emergência da obra foi motivada por idêntica apreciação quanto à necessidade de renovar o quadro museológico instituído, o que nas palavras do seu editor é expresso de modo bastante corrosivo:

contemplando a história e o desenvolvimento da profissão museológica [...] a comparação que irresistivelmente salta à mente é com o celacanto, essa extraordinária criatura cujo cérebro, no curso do seu desenvolvimento de embrião a adulto, diminui em relação ao seu tamanho, de modo que no final ocupa apenas uma fração do espaço disponível para ele (VERGO, 1989, p. 3).

Para lá desse ponto central coincidente, há, porém, algumas diferenças a assinalar. Desde logo, trata-se apenas de uma publicação composta por nove capítulos, uma introdução e respetiva bibliografia selecionada, cujos autores em termos profissionais aparecem equitativamente divididos entre a instituição museológica e a universidade. Embora se possa, portanto, dizer que também traduz a existência de um movimento coletivo, a produção do livro não é motivada pelo objetivo de ver as análises feitas ou as posições tomadas serem reconhecidas por um organismo internacional com papel regulador na área da museologia. Essa dimensão institucional e internacional está aqui ausente, sendo, aliás, expressamente referido na *Introdução* que o âmbito do volume se restringe ao espaço do Reino Unido, com pontuais incursões aos contextos australiano e norte-americano. A outra diferença substancial liga-se ao facto das reflexões estarem voltadas, não para as funções sociais do museu e seu potencial transformador do meio circundante, mas para as “escolhas” que, sem apelo, o museu tem de fazer para adquirir e publicamente apresentar as suas coleções. Os impactos produzidos pelo museu concretizam-se também dentro da própria instituição, através das suas exposições e das opções que lhes estão subjacentes. Esta é a problemática central das considerações produzidas [no livro](#) sob a designação de Nova Museologia.

Depois de declarar que todo o ato de coleta tem uma dimensão política, ideológica ou estética impossível de exagerar, e de frisar que “cada justaposição ou arranjo de um objeto ou obra de arte, [...] no contexto de uma exposição temporária ou exibição de museu, significa colocar uma certa construção sobre a história” (VERGO, 1989, p. 2), este autor define a “nova” museologia como um “estado generalizado de insatisfação” com a “velha”. E especifica: “o que está errado com a «velha» museologia é que ela é demasiado sobre *métodos* de museu, e demasiado pouco sobre os propósitos dos museus” (VERGO, 1989, p. 3)<sup>16</sup>. É feita uma crítica severa ao facto de até ao presente os profissionais do museu não terem reconhecido a sua área disciplinar como disciplina teórica e inserida no quadro das ciências sociais, daí resultando uma ostensiva ausência de atenção sobre tópicos absolutamente relevantes.

Por trás de todas as opções ligadas à atividade expositiva do museu – seleção dos objetos, das legendas, dos painéis informativos, do catálogo, das decisões de comunicação – há um discurso ou “subtextos” que transmitem concepções, desejos, ambições, posicionamentos veiculados por todas as pessoas intervenientes no processo e que têm implicações intelectuais, políticas, sociais, educativas. Essas “considerações, em vez de, digamos, a administração dos museus, os seus métodos e técnicas de conservação, o seu bem-estar financeiro, o seu sucesso ou negligência aos olhos do público, são o assunto da nova museologia” (VERGO, 1989, p. 3). Orientados e subscrevendo as posições defendidas na *Introdução* do livro, todos os seus capítulos – ainda que de modos muito diversos – se debruçam sobre processos de criação de exposições. Todos os capítulos desmontam a construção dos “textos” e “contextos” usados para comunicar significados e todos demonstram que os objetos exibidos não detêm valor intrínseco.

Considerando esclarecidas quais as linhas de força dominantes em cada uma das vertentes francófona e anglo-saxónica da Nova Museologia, quero fazer notar como, para lá das diferenças, as suas preocupações se sobrepõem e/ou complementam. Começando pelo destaque conferido à dimensão social e política do museu, só numa abordagem demasiada imediata seríamos tentados a considerar este tópico como exclusivo da vertente francófona. Numa análise menos precipitada teremos de reconhecer que a questão é central também para a anglo-saxónica. Na primeira ganha relevo a dimensão do desenvolvimento sustentado, da animação sociocultural e da participação das populações, mas a preocupação da segunda com o

---

<sup>16</sup> As designações “nova” e “velha” utilizadas aqui, bem como as aspas e o itálico assinalados na citação, são de Vergo.

alargamento do espaço representacional do museu e com a desconstrução dos seus discursos expositivos, defendendo o aumento das “vozes” lá representadas, culminará na abordagem de questões sociais e políticas muito idênticas<sup>17</sup>. Ainda que de várias maneiras, é sempre a sensibilidade acerca do papel do museu como instrumento de transformação social que ganha relevo.

O mesmo se pode dizer a propósito da atenção dispensada à experimentação museográfica. Orientada pela intenção de democratizar o acesso ao museu ou pela intenção de desconstruir os discursos da ideologia dominante lá representada, em qualquer dos casos são ensaiadas inovações assentes no reconhecimento de que o significado dos objetos não lhes é intrínseco, o que se traduz quer no seu menor uso em termos exclusivamente estéticos, quer na ampliação da própria noção de objeto museológico que passa a incluir objetos mais quotidianos, cuja manipulação pode inclusive ser incentivada.

Considerando globalmente as vertentes francófona e anglo-saxónica da Nova Museologia, as suas diferenças revelam-se sobretudo ao nível das respetivas fontes teóricas de apoio, já que na primeira surge mais relevante a presença dos profissionais de museu e a sua ligação aos respetivos organismos internacionais, enquanto na segunda é mais preponderante o peso de académicos e a sua ligação à instituição universitária.

## 5 Comentários Finais

Tendo presente a diversidade de aspetos elencados, não devem restar dúvidas de que a Nova Museologia é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos foram centrais para a renovação dos museus do século XX, como o serão ainda para a renovação dos museus do século XXI. Esperando ter feito compreender que através da expressão “Nova Museologia” se está a remeter para um conjunto muito alargado de questões, de problemáticas e, até, de museologias, para terminar esta abordagem faço um último esforço de sistematização das grandes tendências de renovação por ela potenciadas.

De forma inequívoca, sob a influência da Nova Museologia todas as atividades do museu se tornam objeto de reflexão teórica e política. De muitos modos, o museu é uma instituição que constrói definições de valor. O que decide pesquisar ou ignorar, os bens culturais que seleciona para conservar e expor em detrimento de outros que

---

<sup>17</sup> A abordagem de questões como as desigualdades étnicas, de género ou de classe serão exemplos elucidativos.

negligencia, o modo como concretiza essas tarefas e as justifica, com o auxílio de quem, todas estas opções constituem um conjunto de decisões que se tornam matérias merecedoras de interrogação. Os museus são espaços públicos que constroem representações sociais e estas suportam regimes particulares de poder; mas tais representações também podem ser desconstruídas e/ou contestadas e/ou diversificadas (THOMSON, 2002; SPALDING, 2002; BERGERON, 2005). Não mais pode ser escamoteado que o museu é uma instituição cultural e que os objetos que abriga devem, necessariamente, ser equacionados em termos socioculturais. Os significados produzidos e comunicados, não só podem como devem ser questionados.

Enquanto prática museológica essencialmente reflexiva e crítica, a Nova Museologia apresenta-se como capaz de conduzir uma agenda de pesquisa mais próxima e mais recetiva às problemáticas contemporâneas das ciências sociais (ROLLAND; MUREUSKAYA, 2008). Abordando a instituição museológica em termos da sua história e dos seus propósitos, a Nova Museologia desdobra-se, nomeadamente, na consideração da sua função social e das suas narrativas e estratégias expositivas. Como instituição social que é, o museu tem responsabilidades sociais para com a comunidade em que está inserido, cujo bem estar e satisfação de necessidades várias devem fazer parte da sua missão (SANDELL, 2002, 2003). Tensões e problemas socioculturais de várias ordens, bem como flagrantes processos de exclusão não são questões de que ele deva ficar alheado. Pelo contrário, o museu pode ser agente de mudança social, de regeneração e de *empowerment* das populações, na medida em que se torne mais consciente da comunidade que o rodeia e se torne um efetivo espaço de congregação para essa comunidade (DUARTE, 2010; KEENE, 2005).

A consolidação da função social do museu pressupõe, quer o abandono do seu tradicional isolamento em relação a entidades como escolas, bibliotecas ou associações locais, com as quais importa estabelecer parcerias tendo em mente o interesse das populações, quer a redefinição da sua organização, que deixa de estar centrada nas coleções, para passar a focar-se em temáticas e histórias que façam sentido para as respetivas populações (MAIRESSE et al., 2010). Por sua vez, as novas narrativas expositivas são cada vez mais materializadas através de objetos e muitos outros suportes expositivos. Estes tendem a resultar da crescente ativação de metodologias participativas, cujo grau de aplicação pode ir desde a simples escuta ou consulta de diferentes subgrupos da comunidade até ao estabelecimento de acordos com esses subgrupos, tendo em vista a cedência de materiais ou a sua efetiva

integração na equipa de curadores. Através dessas estratégias o museu evita o seu encerramento discursivo e abre-se à inclusão de novas e mais diversificadas “vozes” que passam a estar presentes nas suas narrativas museológicas.

Enquanto produto de síntese de um movimento que inclui a introdução de perspectivas teóricas no estudo do museu e a sua abordagem enquanto veículo de *empowerment* das comunidades, a Nova Museologia traduz-se ainda na renovação de diversas outras dimensões da instituição museológica. Por um lado, a ideia de que o museu deve representar a sociedade na diversidade dos subgrupos que a compõem conduz e sustenta uma ampliação da noção de objeto de museu. Este passa a incluir também uma cultura material do quotidiano, de um passado mais recente e de classes e grupos étnicos antes tendencialmente não contemplados. Por outro lado, a compreensão alargada de que os significados dos objetos são situados – i.e., mutáveis segundo os seus contextos de uso – justifica e reforça a crescente atenção dispensada à contextualização das representações construídas no museu. De forma compreensível, a ênfase desloca-se da apresentação de objetos isolados e “únicos” para representações que procuram atender e elucidar os contextos socioculturais nos quais os significados dos objetos são gerados. Em continuidade com esta mesma lógica, as tarefas de exposição e animação comunitária ganham relevância e desenvolvimento em desfavor das tarefas dedicadas à conservação das coleções.

Como exemplo máximo da revisão radical encetada sobre todas as atividades do museu é de referir a questão dos pedidos de devolução lançados por vários países e grupos étnicos sobre objetos detidos há muito por diversos museus. O ato de expor é sempre um ato de definição e atribuição de valor que merece análise e discussão por forma a lhe evidenciar os respetivos subtextos políticos e ideológicos. Mas se as representações construídas se socorrem de objetos aos olhos de alguns entendidos como “roubados” e obtidos por meios ilícitos que dão corpo a narrativas francamente redutoras em termos culturais e reprováveis em termos éticos, então, a controvérsia pode atingir níveis bastante críticos. A utilização de objetos de proveniência extra-europeia e/ou indígena – normalmente coletados em contextos de situação colonial e dominação política – tem suscitado acesa polémica. Por um lado, não há como fugir ao debate sobre o estatuto legal destes objetos e respetivas implicações éticas da sua utilização pelos atuais detentores. Por outro lado, são cada vez mais numerosos os países e os grupos étnicos que exigem a devolução dos “seus” objetos e, muitas vezes, o respetivo pedido oficial de desculpas.



Proporcionar uma visão tão panorâmica quanto possível das fontes de influência iniciais e das subsequentes dinâmicas da Nova Museologia constituiu-se como o derradeiro objetivo deste artigo. O intuito e a ambição foram poder contribuir para a compreensão da Nova Museologia enquanto movimento de larga abrangência teórica e metodológica. Procurei demonstrar como a partir de duas vertentes renovadoras iniciais se atinge um produto de síntese que é a Nova Museologia. Fruto da fusão das duas vertentes assinaladas, mas onde a partir de certa altura já não é lógico nem possível distingui-las, a expressão Nova Museologia remete para um conjunto muito alargado de questões e problemáticas que permanecem centrais para a ambicionada renovação museológica contemporânea. Hoje, a clareza da expressão surge muitas vezes deficitária, até pela proliferação de outras designações: museologia crítica, museologia pós-moderna, sociomuseologia... Reconhecendo que aqui não há espaço suficiente para prestar a atenção devida a qualquer uma dessas designações e correspondentes filosofias analíticas, permito-me, contudo, chamar a atenção para a reduzida capacidade heurística que lhes é inerente em virtude, exatamente, de corporizarem abordagens que pecam por serem parcelares. Pela mesma razão, nenhuma dessas abordagens pode de modo pleno reivindicar ser a herdeira ou o desenvolvimento lógico do movimento da Nova Museologia.

Atualmente como no século passado, o museu e a museologia continuam, quer precisados, quer merecedores de atenção crítica. As análises a realizar devem ser, contudo, não apenas cuidadosas e reflexivas, mas também abrangentes e questionadoras de todos os âmbitos de ação do museu. Defendo por isso que não é preciso inventar novas designações. Continuemos com a designação “Nova Museologia”, já que as suas linhas orientadoras tanto foram capazes de dar suporte à renovação iniciada nos anos 60 do século XX, como parece conseguirão apoiar a ainda faltante e ambicionada renovação do museu do século XXI.

Como comentário final gostaria apenas de reiterar a importância dos contributos da Nova Museologia. Se hoje é possível confirmar que os estudos museológicos efetivamente “chegaram à maioria” (MACDONALD, 2006, p. 1), em simultâneo, não pode ser escamoteado o quanto os desenvolvimentos alcançados são resultantes dos contributos fornecidos pelas múltiplas dinâmicas de renovação cobertas pela Nova Museologia. A crescente articulação entre museu e academia – e o correlativo reforço das perspetivas teórica e crítica – que parece ser o selo da atual expansão dos estudos museológicos, é ela própria uma marca indelével da inflexão teórica e política desencadeada pelo movimento da Nova Museologia. Muito graças a

ela é que o museu deixou de ser, pelo menos maioritariamente, o lúgubre depósito de objetos que já foi. Se é verdade que a propósito de demasiadas instituições museológicas e suas atividades continua a ser notória a necessidade de maior sofisticação teórica e metodológica (DUARTE, 2012), mais uma razão para dar a conhecer a profundidade e abrangência das renovações propostas pela Nova Museologia. Mas recorrendo ou não a essa designação, os seus ensinamentos parecem ser um bom meio para alcançar um tipo de museu que possa ser “um lugar onde a imaginação dos visitantes é estimulada, onde lhes é feito ver as coisas a uma nova luz, onde algum tipo de alargamento – consciente ou inconsciente – ocorre na maneira como eles vêem o mundo” (HOUTMAN, 1987, p. 7).

### Referências

- ANICO, Marta. Património, Museus e representações culturais na contemporaneidade. In: PERALTA, Elsa; ANICO, Marta. (Orgs.). *Património e identidades: ficções contemporâneas*. Oeiras: Celta, 2006. p. 93-100,
- BENNETT, Tony. *The history of museums: history, theory, politics*. London, New York: Routledge, 1995.
- BERGERON, Yves. *Musées et muséologie, nouvelles frontières: essais sur les tendances*. Québec: Musée de la Civilization/Société des Musées Québécois, 2005
- CAMERON, Duncan. F. A view point: The museum as a communication system and implications for museum education. *Curator: The Museum Journal*, Malden MA, USA, v. 2, n. 1, p. 33-40, march, 1968.
- DAVIS, Peter. *Ecomuseums: a sense of place*. Leicester: Leicester University Press, 1999.
- DUARTE, Alice. A antropologia e os museus. In: JORGE, Victor O.; ITURRA, Raul. (Coords.). *Recuperar o espanto: o olhar da antropologia*. Porto: Edições Afrontamento, 1997. p. 45-52.
- DUARTE, Alice. O museu como lugar de representação do outro. *Antropológicas*, Porto, n. 2, p. 121-140, 1998.
- DUARTE, Alice. O desafio de não ficarmos pela preservação do património cultural imaterial. In: *I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA*. Vol. I. Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras/ Departamento Ciências e Técnicas do Património, 2010. p. 41-61.
- DUARTE, Alice. Museus portugueses de 1974 à atualidade. Da resolução de problemas funcionais à comunidade. *Em Questão*, v. 18, n. 1, p. 15-30, 2012.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, [1973] 1989.
- GORGUS, Nina. *Le magicien des vitrines: le muséologue George Henri Rivière*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003.
- HOUTMAN, Gustaaf. Interview with Malcolm McLeod. *Anthropology Today*, Malden MA, USA, v. 13, n. 3, p. 4-8, 1987.
- HUBERT, François. Historique des écomusées. In: *LA MUSÉOLOGIE SELON GEORGE HENRI RIVIÈRE*. Paris: Dunod, 1989. p. 146-154.

KAPLAN, Flora, E. S. Introduction. In: KAPLAN, Flora. (Ed.). *Museums and the making of "ourselves": the role of objects in national identity*. London: Leicester University Press, 1994. p. 1-15.

KEENE, Suzanne. *Fragments of the world: uses of museum collections*. Oxford: Elsevier, 2005.

KENNETH, Hudson. *Museums of influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

MACDONALD, Sharon. Expanding museum studies: an introduction. In: MACDONALD, Sharon. (Ed.). *A companion to museum studies*. Oxford/Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. p. 1-16.

MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Dir.). *Vers une redefinition du musée*. Paris: L'Harmattan, 2007.

MASON, Rhiannon. Cultural theory and museum studies. In: MACDONALD, Sharon. (Ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford/Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006. p. 17-32.

MILNER, Andrew; BROWITT, Jeff. *Contemporary cultural theory: an introduction*. London: Routledge, 2002.

POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France*. Paris: Éditions La Découverte, 2008.

ROLLAND, Anne-Solène, MUREUSKAYA, Hanna. (Dir.). *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX-XXIe Siècles*. Paris: L'Harmattan, 2008.

SANDELL, Richard. (Ed.). *Museum, society, inequality*. London. Routledge, 2002.

SANDELL, Richard. Social inclusion, the museum and the dynamics of sectorial change. *Museum and Society*, v. 1, n. 1, p. 45-62, 2003.  
<http://www.le.ac.uk/museumstudies/m&s/m&sframeset.html>.

SCHLUMBERGER, Anne G. Avant-propos. In: *LA MUSÉOLOGIE SELON GEORGE HENRI RIVIÈRE*. Paris: Dunod, 1989. p.7.

SPALDING, Julian. *The poetic museum: reviving historic collections*. London, Munich, New York: Prestel, 2002.

THOMSON, Keith S. *Treasures on earth: museums, collections and paradoxes*. London: Faber and Faber, 2002.

VARINE-BOHAN, Hugues. Un musée éclaté: le Musée de l'Homme et de l'Industrie: le Creusot-Montceau-les-Mines. *Museum International* (Edition Française), Unesco, v. XXV, n. 4, p. 242-249, 1973.

VARINE-BOHAN, Hugues. Le musée moderne: conditions et problèmes d'une renovation. *Museum International* (Edition Française), Unesco, v. XXVIII, n. 3, p. 127-140, 1976.

VERGO, Peter. *The New Museology*. London: Reaktion Books, 1989.

UNESCO. Declaração de Santiago do Chile.1972. Disponível em [http://www.museologia-portugal.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago-1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3](http://www.museologia-portugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago-1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3).

---

Recebido em: 15.02.2013

Aceito em: 06.01.2014