

MUSEUS COMO PONTES PARA O FUTURO: TEMPORALIDADE, MEMÓRIA, A ARTE E O POR VIR

MUSEUMS AS BRIDGES TO THE FUTURE: TEMPORALITY, MEMORY, ART, AND THE TIMES TO COME

Roberto Heiden - Professor Associado do ICH-UFPel, desde 2009, vinculado ao DMCOR, ministra disciplinas na área de História da Arte. Coordenador do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis do ICH/UFPel (2011-2014), Coordenador de Ensino da Pró-Reitoria de Graduação da UFPel (2009-2013), Diretor do Museu do Doce (ICH/UFPel, 2019-2023). Graduado em Licenciatura em Artes, com habilitação em Artes Visuais (UFPel-2005), Mestre (2008) e Doutor (2017) em Memória Social e Patrimônio Cultural (ICH-UFPel). E-mail: heidenroberto@gmail.com ORCID https://orcid.org/0000-0002-9919-4882

RESUMO

Este artigo tem origem em uma conferência realizada no Seminário da Semana de Museus da UFPel, edição de 2026, e discute o papel dos museus de arte a partir da expressão "Museus como pontes para o futuro", tema de uma das mesas da programação, em diálogo com o tema deste ano: "Museus Unindo Mundo Dividido", proposto pelo ICOM. O texto analisa os limites e as potencialidades dessa expressão e retoma conceitos da memória social para problematizar como os museus articulam passado, presente e futuro por meio de suas ações de preservação, pesquisa e exposição. São apresentados exemplos de museus brasileiros e internacionais, com destaque para iniciativas e exposições de instituições como o Museu Paulista, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Também são discutidos aspectos centrais para o futuro dessas instituições, como a nova definição de museu aprovada pelo ICOM em 2022, os impactos da pandemia de COVID-19, a incorporação de grupos historicamente marginalizados pelas narrativas museais e os desafios da adoção de tecnologias digitais. Discute-se ainda como tais tecnologias podem ampliar o acesso ao patrimônio, mas também reproduzir desigualdades, especialmente em instituições periféricas.

Palavras-chave: Futuro do museu; Periferia; Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo; Museu Paulista; Museu de Arte de São Paulo.

ABSTRACT

This article originates from a conference presented at the 2026 edition of the UFPel Museum Week Seminar and discusses the role of art museums through the expression "Museums as Bridges to the Future," which served as the theme of one of the event's panel discussions, in dialogue with this year's theme, "Museums for Education and Research: Uniting a Divided World," proposed

by ICOM. The text examines the limitations and potentialities of this expression and revisits concepts from social memory studies to problematize how museums connect past, present, and future through their preservation, research, and exhibition activities. Examples from Brazilian and international museums are presented, with particular emphasis on initiatives and exhibitions developed by institutions such as the Museu Paulista, the São Paulo Museum of Art (MASP), and the Leopoldo Gotuzzo Museum of Art. The article also discusses key issues concerning the future of these institutions, including the new museum definition approved by ICOM in 2022, the impacts of the COVID-19 pandemic, the incorporation of groups historically marginalized by museum narratives, and the challenges associated with the adoption of digital technologies. It further explores how such technologies may expand access to cultural heritage while also potentially reproducing or helping to reduce inequalities, especially in peripheral institutions.

Keywords: Future of Museums; Periphery; Leopoldo Gotuzzo Museum of Art; Paulista Museum; São Paulo Museum of Art.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem origem em minha participação na mesa temática "Museus como pontes para o futuro", realizada no Seminário da Semana de Museus da Rede de Museus da UFPel, edição de 2026, em diálogo com o tema proposto pelo ICOM, "Museus unindo mundo dividido". O texto apresenta um recorte entre as múltiplas possibilidades de abordagem desse debate mais amplo, concentrando-se na perspectiva dos museus de arte como pontes para o futuro. Não se espera, com as ideias aqui desenvolvidas, esgotar uma temática de tamanha abrangência. Ainda assim, considero que a análise de alguns exemplos apresentados ao longo deste trabalho permitirá evidenciar, ainda que parcialmente, ao menos a complexidade das questões que ela mobiliza.

Proponho-me a começar com uma revisão dos próprios termos estruturantes do tema da chamada. Segundo o Dicionário Aurélio, a expressão "futuro" pode ter como sentido inicial "tempo que há de vir" ou algo que "[...] está por vir ou acontecer; vindouro, venturo". A palavra futuro pode ainda referir-se à noção de destino, sorte ou ao futuro como tempo verbal. Esse termo, de acordo com o mesmo dicionário, é apresentado separadamente do verbete futurologia, definido como uma especulação acerca do futuro (FERREIRA, 2004, p. 951).

Por sua vez, o verbete "ponte" apresenta sentido amplo. Mais diretamente, o Dicionário Aurélio apresenta a palavra ponte como referindo-se a "[...] uma construção destinada a estabelecer ligação entre margens opostas de um curso d'água ou de uma superfície líquida qualquer". Contudo, o termo também pode ser associado a diversas outras dimensões, ligadas ao corpo e à saúde (ponte de safena), à logística e ao transporte (ponte aérea), à física e à química (Ponte de Einstein-Rosen), entre outras. Dentre os diferentes sentidos apresentados pelo guia, o que talvez mais se aproxime daquele sugerido pela expressão "Museus como pontes para o futuro" corresponde à definição de ponte como "[...] qualquer elemento que estabelece ligação, contato, comunicação ou transição entre pessoas e coisas" (FERREIRA, 2004, p. 1596–1597).

Nesse sentido, a articulação entre as palavras "ponte" e "futuro", que dá origem à expressão "museus como pontes para o futuro", revela-se polissêmica. Entre as interpretações que dela emergem, a noção de ponte remete às conexões entre passado, presente e futuro, sendo o passado e o presente duas dimensões implicitamente inscritas nessa formulação. Nessa perspectiva, os museus podem ser compreendidos como instituições capazes de estabelecer relações entre essas diferentes temporalidades. Assim, ao refletirmos sobre o futuro, não podemos

desconsiderar o passado, tampouco o presente. Ao contrário, é com base nesse passado e presente que projetamos possibilidades e horizontes. Os museus, ao atuarem como pontes entre objetos, narrativas e pessoas, mediam essas relações ao longo do tempo e nos projetam ao futuro pelos caminhos da memória.

Desse modo, a memória nos museus, compreendida como memória social, configura-se como resultado de condições postas no tempo presente, em que lembranças individuais são processual e coletivamente ressignificadas, dando origem a narrativas compartilhadas por seus públicos. No contexto de um museu de arte, essas memórias comuns podem ser constituídas por meio das obras de arte preservadas pela instituição, bem como pelas diferentes ações e iniciativas por ela desenvolvidas. E se toda memória é também produto de lembrança e esquecimento, presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, no contexto do museu de arte, isso pode ser reconhecido nos processos de seleção e exclusão de obras de arte e de informações a elas associadas (FENTRESS & WICKHAM, 1992; TOTA, 2000; CANDAU, 2006).

AS PONTES, COMO FUNCIONAM?

Com base nos pressupostos até aqui apresentados, como um exemplo inicial, remeto-me ao Museu do Prado de Madri, no início do século XIX, quando, nos primórdios de sua história institucional, ele passou a preservar uma obra considerada central para a história da arte espanhola: *As Meninas*, pintura de Diego Velázquez, realizada no século XVII (MUSEO DEL PRADO, s.d.). Desde então, essa instituição assumiu a responsabilidade por sua preservação e, consequentemente, pela memória de seu autor, ainda que essa memória e sua história tenham sido reinterpretadas e apropriadas de modos distintos daqueles inicialmente concebidos.

Em seguida, destaco o pintor modernista Pablo Picasso. Em 1895, ele foi levado por seu pai ao Museu do Prado. Lá, Picasso viu *As Meninas* pela primeira vez, experiência que lhe causou profunda impressão estética. Mais de sessenta anos depois, ele desenvolveu uma série de releituras inspiradas na obra de Velázquez. Foram produzidas 58 pinturas a óleo, nas quais os elementos visuais de *As Meninas* foram reconfigurados por meio de procedimentos característicos da linguagem pictórica modernista (MENDES, 2009).

A série de Picasso é apenas um entre muitos exemplos de como os museus de arte, ao cumprirem funções fundamentais como preservar e expor suas coleções, criam condições para que futuros espectadores se apropriem criativamente desse legado. Nos termos de Tota (2000), e em diálogo com Candau (2006), podemos pensar que, entre as obras de Velázquez e Picasso, estabelecem-se relações temporais distintas: passado e presente não se apresentam à percepção do espectador/artista como instâncias separadas, mas como dimensões continuamente articuladas e atualizadas na fruição e produção artística, mobilizadas por uma tecnologia da memória. Ao reinterpretar Velázquez, Picasso não apenas trabalha com uma memória da arte, mas a atualiza em uma nova forma de expressão. Conforme esse processo se realiza no presente, também se converte em memória e história, cabendo ao museu a tarefa permanente de inserir-nos nessa continuidade temporal.

Tendo em vista que o futuro do museu não corresponde a um lugar passível de ser geolocalizado, mas a um porvir, os "museus de arte como ponte" não estabelecem conexões entre margens físicas. Antes, mediam, por meio da memória, as diferentes temporalidades e sentidos atribuídos à arte por seus profissionais e públicos. Ao refletirmos sobre o tema "Museus como Pontes para o Futuro", no campo da arte, cabe considerar como a arte emerge, como ela é preservada e como permanece enquanto expressão cultural em uma trama que articula passado, presente e futuro. Nessa perspectiva, os museus atuam em diferentes frentes, como

a preservação, a exposição, a educação e a inovação, de acordo com a discussão de Szantó (2022).

Tendo sido apresentadas essas perspectivas, colocam-se algumas questões: os museus sempre foram relevantes? As ações que realizam produzem impactos positivos? Certamente sim; seria possível reunir inúmeros exemplos nesse sentido. Ao mesmo tempo, nos termos de Bourdieu (2003), pode-se inferir que os museus não se constituem como instituições perfeitas. Em determinadas condições de fruição artística e de funcionamento institucional, acabam por reproduzir valores, hierarquias e divisões presentes na própria sociedade. É justamente por isso que, no tempo presente, os museus de arte vêm aprendendo a se constituir como instituições cada vez mais legitimadas coletivamente, ao incorporar uma crescente diversidade social e cultural em suas políticas institucionais, à medida que seu campo se amplia e se reconfigura. Em outras palavras, o futuro dos museus de arte passa por esse movimento contínuo de ampliação, revisão e reconfiguração de seu próprio campo e até mesmo de suas atribuições.

Se o futuro dos museus será resultado das ações realizadas no presente e do acúmulo de saberes construídos a partir das experiências passadas por essas instituições, destacamos dois acontecimentos recentes que, a nosso ver, serão determinantes para o futuro dos museus de arte: a nova definição de museu aprovada pelo ICOM em 2022 e os impactos da pandemia de COVID-19 sobre essas instituições, questões igualmente apontadas por Szantó (2022).

Em relação à nova definição de museus, ela se torna fundamental para pensarmos o futuro dos museus da arte, sobretudo porque tal definição também emerge do próprio processo histórico de transformação e consolidação do campo museal, sendo assim apresentada pelo ICOM (2022):

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento (ICOM, 2022, n.p.).

Em continuidade, lembramos que a pandemia de Covid-19 expôs a fragilidade institucional do modelo de funcionamento dos museus, obrigados a fechar suas portas por longos períodos, em razão das medidas de isolamento social. Como consequência, houve queda de receitas e redução do quadro de profissionais, sobretudo nas instituições privadas. Embora os museus tenham ampliado sua capacidade de atuação durante esse período por meio das tecnologias digitais, o processo de reabertura da vida coletiva evidenciou que essas instituições não foram consideradas "serviços essenciais". Percebe-se uma tensão que atravessa as ambições e as incertezas da trajetória dos museus nas primeiras décadas do século XXI. Os impactos da pandemia marcaram de forma decisiva essa compreensão do futuro e reforçaram a necessidade de reafirmação social dessas instituições, que buscam ampliar seu alcance, especialmente entre o público jovem e grupos historicamente marginalizados (SZANTÓ, 2022).

A partir dessa perspectiva, continuarei a desenvolver essa discussão por meio de dois eixos: a relação entre museus e grupos historicamente marginalizados e a relação dos museus com a tecnologia. Na visão de Szantó (2022), as novas posturas institucionais adotadas por muitos museus evidenciam um contraste entre as funções tradicionalmente atribuídas ao museu de arte, tais como coletar, preservar, pesquisar, interpretar e expor a arte, e o papel ampliado que essas instituições vêm assumindo na contemporaneidade, ao se reconhecerem também como agentes da vida comunitária e da transformação social. Em alguma medida, essas mudanças relacionam-se direta e indiretamente com a nova definição de museu e permitem refletir sobre outras formas de articulação entre a arte do passado preservada nos museus e as novas leituras,

processos criativos e práticas museológicas que dela emergem relacionadas à tecnologia.

Um caso recente é a exposição "Debret em Questão – Olhares Contemporâneos", promovida pelo Museu Paulista (USP), em 2026. Ainda que essa instituição seja um museu de história, seu acervo artístico é bastante proeminente, e algumas de suas pinturas compõem literalmente parte da memória visual coletiva brasileira. Além disso, "Debret em Questão" foi, em sua essência, uma exposição de arte. Nessa mostra, um importante conjunto de gravuras de Debret, célebre integrante da Missão Artística Francesa do século XIX, foi apresentado simultaneamente sob uma perspectiva histórica e em diálogo com um numeroso conjunto de obras de arte contemporânea produzidas por artistas negros e indígenas. As representações de negros e indígenas presentes nas gravuras de Debret tornaram-se nas obras desses artistas um ponto de partida para processos de ressignificação simbólica. Os artistas utilizaram essas obras como "materiais de trabalho" incorporados, de diferentes maneiras, às suas produções.

Esse processo pode ser observado, por exemplo, nas obras de uma das participantes da mostra: Gê Viana [1986]. Ela, uma artista maranhense de origem indígena, trabalha com fotografia e colagem, tendo como foco as formas pelas quais pessoas negras e indígenas brasileiras são representadas em seus cotidianos. Em uma de suas séries temáticas, intitulada "Atualizações traumáticas de Debret", Gê retoma imagens históricas, como as produzidas por Debret, para evidenciar as múltiplas formas de violência vividas por essas populações e inscritas nessas representações. No entanto, conforme aponta o texto do catálogo:

> [...] Gê usa a colagem e a manipulação digital para remixá-las e permitir que outras possibilidades floresçam a partir das imagens recriadas. Nas colagens, o trauma da violência é reelaborado, sem que a dor deixe de se fazer presente, mas permitindo que a felicidade, a liberdade e a festa se façam também presentes (MUSEU PAULISTA, 2026, p. 134).

A partir desse exemplo, podemos realizar um exercício comparativo: na releitura da obra "*As Meninas*" de Picasso, o que se observa é um artista reagindo, individualmente, em seu próprio tempo, e, por meio de sua criatividade, a uma possibilidade criada por um museu, em uma época em que os museus de arte ainda eram fortemente marcados por características derivadas de uma cultura iluminista eurocêntrica. Por sua vez, no Museu Paulista, os artistas contemporâneos negros e indígenas que reinterpretam, com técnicas e linguagens contemporâneas, as gravuras de Debret (como Gê Viana), são artistas que atuam como agentes mobilizados por uma instituição museológica que ocupa uma posição distinta daquela desempenhada pelo Museu do Prado no século XIX.

Nesse sentido, podemos compreender que a iniciativa em torno da exposição "Debret em questão" constitui uma tomada de posição institucional que parece dialogar com a perspectiva da nova definição de museu proposta pelo ICOM, segundo a qual os museus devem promover, entre outros aspectos, a diversidade e a participação das comunidades. No caso em questão, isso se manifesta pela incorporação de artistas contemporâneos negros e indígenas ao processo de construção da narrativa expositiva, ao mesmo tempo em que são oferecidas experiências de educação, lazer e produção de conhecimento. Considero especialmente relevante, nesse sentido, o qualificado catálogo disponibilizado gratuitamente no *website* do museu, que proporciona uma experiência de aprofundamento de conteúdo próxima àquela oferecida pela visita presencial (MUSEU PAULISTA, 2026).

Em relação ao segundo eixo anunciado para essa discussão, vimos que, embora seja um museu de história, o Museu Paulista apresenta importante capacidade de colocar a arte em evidência. Nesse sentido, é possível supor que museus de história, por estarem menos vinculados às categorias tradicionais que estruturaram as narrativas clássicas da história da arte, como estilo, escola ou movimento, disponham de maior abertura para experimentar outras

formas de pensar e apresentar a arte, especialmente no contexto expositivo, como se observa em "Debret em questão – Olhares Contemporâneos".

Contudo, não se pode deixar de mencionar exemplos de instituições dedicadas especificamente à arte, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, nas quais também se observam movimentos semelhantes. No caso do MASP, destacam-se em anos recentes a construção de narrativas curatoriais menos convencionais e, na Pinacoteca, o investimento em uma programação cada vez mais plural e menos centrada em referenciais eurocêntricos. Soma-se a isso a oferta de cursos e ações formativas por ambas as instituições, inclusive por meio de plataformas digitais.

Adriano Pedrosa (2022), atual diretor do MASP, tem sido o responsável pelas novas abordagens que o museu, segundo suas palavras, tem colaborado para um processo de "desocidentalização" do perfil de atuação da instituição, sobretudo quando se considera o fato de que o acervo do MASP conta com a mais importante e valiosa coleção de arte ocidental abaixo da linha do Equador, no mundo. Assim, destacam-se os programas expositivos anuais recentes do MASP, cujos temas de curadoria são, por exemplo, Histórias da infância (2016), Histórias da sexualidade (2017), Histórias afro-atlânticas (2018), Histórias das mulheres, histórias feministas (2019), Histórias da dança (2020), Histórias brasileiras (2021–22), Histórias indígenas (2023), Histórias LGBTQIA+ (2024) e Histórias da ecologia (2025). Para 2026, o tema que mobiliza o ciclo curatorial da instituição é "Histórias Latino-americanas"[1].

Explica ainda o diretor do MASP que os temas vinculados a esse projeto desenvolvido ao longo desses anos estão voltados para histórias sociais e políticas. Não se tem um programa restrito a categorias da história da arte. Esse programa vincula-se a questões liberais e progressistas do presente, enfatizando uma visão pluralista da história (PEDROSA, 2022, p. 99-100).

No entanto, ao falarmos do MASP e da Pinacoteca, que estão entre os museus mais conhecidos e visitados do país e que se localizam em um dos centros financeiros do Brasil, surge uma questão: como pensar o futuro e a relação entre diferentes temporalidades, como discutir a tecnologia em museus de arte que não se situam nas cidades mais ricas e populosas do Brasil?

No caso da Metade Sul do Rio Grande do Sul, região cultural e geográfica na qual nos inserimos, observa-se, em um primeiro momento, um número relativamente expressivo de museus históricos. Entretanto, quais são os outros museus de arte, além do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) e do Museu de Arte Sacra de Rio Grande[2], que poderíamos elencar como exemplos para a realização desse debate? Esses museus, distantes dos grandes centros, teriam condições de pautar o debate público ou serem lembrados nas discussões sobre o futuro dos museus de arte, fora da região em que se inserem? Como falar sobre o futuro tecnológico dessas instituições em seu contexto de periferização econômica e geográfica, sendo que também essas instituições enfrentam limitações físicas, técnicas e orçamentárias?

Deve-se, inicialmente, ponderar que esses questionamentos não buscam percorrer o caminho da crítica fácil a uma possível limitação dos museus da região, sobretudo porque, mesmo em condições restritas, essas instituições desempenham um papel fundamental e, por vezes, único em seus contextos locais, ao cumprirem suas responsabilidades. Ao contrário, trata-se de reconhecer que tais museus exercem suas funções de modo qualificado justamente por permanecerem ativos em meio a tais condições.

1. MASP. PROGRAMAÇÃO ANUAL | 2026 - ATÉ 31.12.2026. Disponível em: <https://masp.org.br/programacao-anual-2026>. Acesso em 20 de maio de 2026.

2. A instituição, popularmente conhecida como "Museu de Arte Sacra", na verdade constitui-se como um segmento do Museu da Cidade de Rio Grande, conforme pode ser visualizado em: <https://museucrg.wordpress.com/about/col-arte-sacra/>. Acesso em 27 de julho de 2026.

Nesse sentido, cabe mencionar a exposição intitulada “Eu sou um ilustre desconhecido”, uma retrospectiva do artista Josuel Miranda, com curadoria de Neiva Bohns e Rogério Lima, ocorrida neste ano de 2026, no MALG. Josuel é um artista pelotense que atuou entre Pelotas e o Rio de Janeiro. Ainda vivo, testemunhou sua obra ser apresentada pela primeira vez de forma significativa no principal museu de arte da região, em um projeto que objetivava contemplar lacunas da história da arte. Ao longo da vida, Josuel atuou em diversas frentes profissionais na prestação de serviços, além de sua carreira artística, explorando temas ligados à cultura popular. Em texto de divulgação da exposição, foi expresso que:

> Como sabemos, a invisibilidade historiográfica é condição recorrente de artistas negros ignorados pelos registros oficiais da arte sul-brasileira. Portanto, reapresentar Josuel Miranda no principal museu de arte da cidade significa interromper um injusto ciclo de silenciamento, e promover, com dignidade e responsabilidade social, o debate sobre repertórios traumáticos, como os da diáspora africana. Outrossim, a presença de um artista de noventa anos de idade, que viveu intensamente as transformações no campo da cultura hoje denominada LGBTQIAPN+, reforça a importância da resiliência e do poder de superação dos estigmas sociais vigentes em cada período histórico (UFPEL, 2026, n.p.3).

Nesse sentido, o MALG exerce um papel importante ao abrir suas portas a novas agendas sociais, em uma perspectiva local. No que pese às abrangências distintas, percebe-se um movimento equivalente entre os projetos desenvolvidos pelo Museu Paulista, pelo MASP, pela Pinacoteca e pelo MALG. As questões sociais atravessadas por novos olhares a respeito de passado, presente e futuro passam a receber novas narrativas.

Porém, como exercício especulativo e estratégia para iniciar a discutir as questões tecnológicas relacionadas aos museus, no dia 15 de maio de 2026, perguntei ao *ChatGPT*[4] sobre exemplos de museus de arte no Brasil e sobre suas respectivas perspectivas de futuro. Como resposta, em síntese, a plataforma indicou que diversos museus de arte brasileiros vinham repensando suas funções diante dos desafios contemporâneos, buscando atuar de forma mais inclusiva, tecnológica e socialmente engajada. Como exemplos, o *ChatGPT* citou o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), a Pinacoteca de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e o Museu Oscar Niemeyer (MON). Em novo questionamento, quando solicitei a ampliação do leque de exemplos, os mesmos museus anteriores voltaram a ser citados, e foram ainda citados como exemplos o Instituto Inhotim, de Minas Gerais, o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR-RJ), a Fundação Iberê Camargo e o Museu de Arte da Bahia (MAB).

Deve-se destacar que a análise do conjunto de exemplos mencionados revela que, tanto a primeira quanto a segunda resposta, foram elaboradas com base em museus predominantemente situados na região Sudeste. Quando o escopo foi ampliado, foram mencionados apenas um museu da região Sul e um da região Nordeste. Destaca-se, ainda, que a maioria dos museus citados pela plataforma de tecnologia generativa está, notoriamente, entre aqueles de maior circulação de exposições, sobretudo temporárias, e de maior projeção midiática no país, além de contar com aporte financeiro muito superior ao da média nacional.

Evidenciam-se também lacunas nas respostas: os museus das regiões Norte e Centro-Oeste não foram recuperados pela Inteligência Artificial. Presume-se que isso ocorra porque seus “robôs” operam com base em referências sociais, políticas, culturais e econômicas oriundas de centros de poder, bem como em dados que circulam com maior presença e alcance. Além disso,

3. UFPel. Exposição eu sou um ilustre desconhecido. 15 de junho de 2026. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgartes/2026/06/15/exposicao-eu-sou-um-ilustre-desconhecido/>. Acesso em 28 de julho de 2026.

4. Disponível em: <https://*chatgpt*.com/>. Acesso em 15/05/2026.

os museus da região Sudeste corresponderam a mais da metade dos exemplos apresentados. Embora Inhotim não esteja sediado na capital de seu estado, trata-se de uma instituição localizada em Brumadinho, município de fácil acesso turístico a partir de Belo Horizonte.

Dessa forma, museus de cidades periféricas, como Pelotas, Rio Grande, Santa Maria, Passo Fundo e Caxias do Sul, por exemplo, todas cidades gaúchas médias e que preservam acervos artísticos relevantes, são museus que nem sequer costumam ser recuperados como opção nas informações e respostas sistematizadas pelas tecnologias da Inteligência Artificial. Essa discussão seria ainda menos provável se nos referíssemos aos museus de cidades ainda menores e/ou empobrecidas e não cêntricas, ou mesmo sobre como essas instituições seriam apresentadas nesses textos artificiais.

Desse conjunto de respostas, depreende-se que os conteúdos produzidos por inteligência artificial não necessariamente produzem visibilidade ou acessibilidade imediatas aos museus não cêntricos, pelo contrário, museus que possuem menos poder econômico, ou com menores condições de influência e visibilidade, seguindo a lógica acima explorada, estariam fadados à invisibilidade, agravando-se a distância entre essas instituições e aquelas hegemônicas. Poderiam esses museus ainda assim se valer da tecnologia, da presença na internet, para mitigar essa invisibilidade? Essa seria uma estratégia viável e efetiva?

Quando falamos em tecnologia em museus, certamente esse tema não deve ser reduzido ao uso da inteligência artificial. Apesar disso, no contexto atual, as plataformas que possibilitam o acesso a essa tecnologia mobilizam grande parte do debate e parecem ter se convertido em um tema central. Nesse sentido, para refletirmos sobre o significado dos resultados apresentados nas duas respostas fornecidas pelo *ChatGPT*, recorremos a Sampaio, Sabbatini e Limongi (2024). Os autores explicam que as plataformas de inteligência artificial podem apresentar vieses culturais e científicos, refletindo perspectivas e conhecimentos presentes em seus dados de treinamento, frequentemente associados a visões dominantes e às desigualdades entre o Norte e o Sul globais. Ao reproduzirem tais perspectivas, essas plataformas podem inclusive reforçar determinadas formas de desigualdade e preconceito, sem mencionar os casos em que as respostas e os conteúdos gerados apresentam erros ou alucinações. Segundo os autores, isso ocorre porque a inteligência artificial generativa produz respostas com base em padrões estatísticos de linguagem, e não necessariamente em conhecimento verificado.

Quanto a isso, cabe mencionar Zinsou (2022), diretora do Museu da Fundação Zinsou (Oudiah - Benin). Ela discute se os museus realmente precisam possuir uma versão virtual, tomando como ponto de partida a própria Fundação Zinsou. Segundo a diretora, essa dimensão do museu tende a ser acessada por um público que chega até ela por iniciativa própria, seja por já conhecer a instituição, seja por ter sido conduzido a ela pelo ecossistema algorítmico das redes e plataformas digitais. Museus como a Fundação Zinsou têm dificuldade de aparecer nos resultados de buscas em grandes plataformas, em comparação aos museus do norte global.

Além disso, Zinsou (2022) discute que a simples existência de uma versão virtual de um museu não implica, necessariamente, na ampliação do público deste museu, sobretudo, como dito, quando o acesso ao seu conteúdo digital ocorre por meio de estímulos algorítmicos ou de sistemas de inteligência artificial. Essa reflexão aproxima-se diretamente da experiência acima relatada com a consulta realizada à plataforma de inteligência artificial *ChatGPT*. Nos resultados obtidos, os museus com maior visibilidade midiática e mais recursos institucionais foram os primeiros a aparecer nas respostas, evidenciando como a lógica de funcionamento desses sistemas tende a reforçar a proeminência de instituições que já ocupam posições de maior destaque no ambiente digital.

Assim, pontuamos alguns dos problemas que emergem dessas tecnologias, especificamente da inteligência artificial: é notório que essas plataformas se estruturam de modo parcialmente desconhecido e, como resultado, multiplicam-se os exemplos de segregação digital e de priorização de determinados conteúdos em detrimento de outros, por razões cujas métricas nem mesmo governos e Estados nacionais conseguem muitas vezes acessar, conforme problematizam Sampaio, Sabbatini e Limongi (2024).

Assim, considerando aquilo que nomeamos como periferia, especificamente a região museológica em que se inserem cidades como Pelotas e Rio Grande, observamos diferentes camadas constituídas por fatores sociais, econômicos e políticos que podem ser reforçadas por essas plataformas digitais. Nesse sentido, retomando a ideia de que tais plataformas podem apresentar vieses culturais e científicos e aprofundar desigualdades, conforme abordado por Sampaio, Sabbatini e Limongi (2024), identificamos que esses vieses não se manifestam apenas na relação entre o Norte e o Sul globais, mas também entre as regiões de um mesmo país periférico em relação ao Norte global, como é o caso do Brasil. Ou seja, os museus localizados em cidades menores, menos ricas e mais distantes dos centros econômicos do Brasil tendem a ser invisibilizados por respostas enviesadas.

Dessa forma, caso os museus de arte compreendam que devem aderir acriticamente a esse espaço virtual e a essas tecnologias como estratégia para ampliar sua relevância, o resultado poderá ser apenas o surgimento de novas camadas desse processo de periferização. E isso, neste caso, não se restringe ao uso da inteligência artificial, mas se estende também a outros meios, como as redes sociais. O paradoxo dessas constatações é que um maior acesso e uso da tecnologia não necessariamente irão produzir experiências mais qualificadas e socialmente enraizadas.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Os museus de arte constituem um tipo de instituição cuja multiplicação de sedes encontra-se em pleno desenvolvimento. Não faltam notícias sobre novos museus criados em diferentes países, associados aos mais diversos objetivos, desde a valorização de lacunas na história da arte até a revitalização de áreas degradadas por meio da implantação de um museu icônico como ponto de partida.

Se o futuro dos museus emerge dos processos observados no passado recente e no presente, ele vem sendo gestado em diferentes regiões do mundo, especialmente naquelas em que se observa um intenso movimento de criação de novas instituições, como na China, mas também em partes da África e da América Latina. Como defende Szantó (2022), a expansão global da tipologia dos museus de arte tende a produzir novos contornos institucionais a partir das experiências desenvolvidas nesses contextos geográficos, em contraste com o modelo tradicional do museu de arte europeu, historicamente vinculado ao projeto iluminista.

Esses novos museus, frequentemente caracterizados por estruturas distintas e narrativas inéditas, tendem a ampliar e diversificar nossos referenciais culturais, históricos e memoriais. Ao mesmo tempo, os museus do futuro deverão fazer uso cada vez mais frequente de novas tecnologias e buscar formas de se manterem cada vez mais socialmente relevantes. Como visto, o paradoxo reside no fato de que a simples adoção dessas tecnologias não garante resultados positivos. Talvez, pensar o futuro de um museu como o MALG, cuja relação com Pelotas e sua região é fundamental para a manutenção de um ecossistema artístico regional, passe mais pelo fortalecimento de vínculos presenciais e pessoais em uma programação ativa em sua sede do que pela virtualização de suas coleções. Isso porque, experiências de sociabilidade podem

contribuir para a construção de uma memória viva e humana, em vez de uma memória mediada ou invisibilizada por algoritmos.

Como exemplo, cabe mencionar a exposição de Josuel Miranda, acima discutida. A abertura do evento, com a presença do próprio artista, contou com importante público presente. Além disso, Josuel disponibilizou-se a permanecer no museu por vários períodos, atraindo atenção de jovens estudantes e pesquisadores. Nesses encontros, o artista compartilhou uma série de memórias mobilizadas por todo o contexto expositivo. Se Josuel era um "ilustre desconhecido", como mencionava o título da exposição, a partir de uma sugestão sua, agora ele passou a ter tema importante no meio artístico local e sua presença deu a essas vivências uma dimensão insubstituível.

Em um mundo marcado por profundas transformações sociais e tecnológicas, talvez um dos maiores desafios dos museus resida justamente na capacidade de se conectarem aos processos globais de transformação em curso no campo dos museus de arte sem, ao mesmo tempo, perderem seus vínculos com os locais e públicos que lhes deram origem, com suas memórias e patrimônios, bem como com as demandas que lhes conferem sentido.

REFERÊNCIAS:

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Zouk, 2003.

CANDAU, Joël. Título Principal: Antropologia de la memoria, Buenos Aires: Nueva Vision, 2006.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. Memória Social. Lisboa: Editorial Teorema, LDA, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa: 3º Edição revista e atualizada. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

ICOM. Definição de museu. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>. Acesso em 19 de maio de 2026.

MENDES, Talita. Picasso e As Meninas de Velázquez. V Encontro de História da Arte – IFCH, UNICAMP, 2009. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2009/MENDES,%20Talita%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2026.

MUSEO DEL PRADO. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: Las Meninas, 1656. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b-0-ab8b-edee94ea877f. Acesso em: 19 de maio de 2026.

MUSEU PAULISTA. Debret em questão: olhares contemporâneos. Catálogo de exposição. Coordenação Gabriela Longman e Jacques Leenhardt. São Paulo: Museu Paulista: FAAMP, 2026. 272p. Disponível em: <https://museudoipiranga.org.br/wp-content/uploads/2026/03/2026_0309_debret_catalogo-digital.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2026.

PEDROSA, Adriano. Desocidentalização. Entrevista. In.: SZÁNTÓ, András. O futuro do museu: 28 diálogos (Tradução Julia de Souza). 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SAMPAIO, Rafael Cardoso; SABBATINI, Marcelo; LIMONGI, Ricardo. Diretrizes para o uso ético e responsável da inteligência artificial generativa [livro eletrônico]: um guia prático para pesquisadores / Rafael Cardoso Sampaio, Marcelo Sabbatini, Ricardo Limongi. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Intercom, 2024.

SZÁNTÓ, András. O futuro do museu: 28 diálogos (Tradução Julia de Souza). 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

TOTA, Anna Lisa. A sociologia da Arte: do museu tradicional à Arte Multimédia, Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

ZINSOU, Marie-Cécile. Museu desde a estaca zero. In.: Entrevista. In.: SZÁNTÓ, András. O futuro do museu: 28 diálogos (Tradução Julia de Souza). 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

Data de recebimento: 03/07/2026
Data de aceite para publicação: 13/10/2026