

E depois do Grande Museu Egípcio? O desejo pelo retorno da estátua de Ramsés II sentado e a renovação do Museu Egípcio de Turim

*What happens after the Grand Egyptian Museum?
The wish for the return of the statue of Ramesses II
seated and the renovation of the
Egyptian Museum of Turin*

Bianca Manzon Lupo*

**Recebido em
20/10/2025**

**Aprovado em
25/11/2025**

*Docente nos cursos de graduação em “Arquitetura e Urbanismo” na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e na Universidade Nove de Julho (UNINOVE). Pós-doutoranda (FAU USP), com o projeto de pesquisa “Descolonizando Museus: o papel da arquitetura para a repatriação de acervos”. Doutora e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP, na área de concentração “História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo”. Sua pesquisa versa acerca da relação estabelecida entre arquitetura de museus e design de exposições mediado pelas tecnologias da comunicação, com foco no contexto brasileiro. <https://orcid.org/0000-0001-7493-8606>

Como citar:

Manzon Lupo, B. (2025). E depois do Grande Museu Egípcio? O desejo pelo retorno da Estátua de Ramsés II Sentado e a renovação do Museu Egípcio de Turim. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 68-99. <https://doi.org/10.34024/fmm1pp23>

Resumo:

O Grande Museu Egípcio (GME) pretende se tornar o maior museu arqueológico do mundo destinado a uma única civilização. A suntuosa inauguração do megamuseu pretende refutar o argumento da suposta “falta de infraestrutura” para o armazenamento de coleções egípcias, frequentemente mobilizado como justificativa para a não repatriação de objetos reclamados. Como resposta, diversas instituições que armazenam acervos egípcios fora do Egito têm investido em projetos de renovação arquitetônica e expográfica. Frequentemente, tais projetos corroboram para a valorização de objetos contestados na exposição, podendo incorporar na narrativa museológica a crítica decolonial. Entretanto, essas ações podem ser interpretadas como uma estratégia para justificar a permanência de objetos disputados em suas coleções. Adotando metodologia de caráter exploratório e qualitativo, o artigo possui como objetivo principal investigar um caso representativo do fenômeno observado: o interesse egípcio pelo retorno da Estátua de Ramsés II Sentado e a renovação arquitetônica do Museu Egípcio de Turim, encarregada ao escritório OMA + Tabocchini Architecture.

Palavras-chave:

Arquitetura contemporânea
Design de exposições
Decolonialidade
Museu Egípcio de Turim
Estatua de Ramsés II Sentado

Abstract:

The Grand Egyptian Museum (GEM) aims to become the largest archaeological museum in the world dedicated to a single civilization. The sumptuous mega museum's inauguration aims to refute the argument of a supposed “lack of infrastructure” for storing Egyptian collections, often used as a justification for not repatriating reclaimed objects. In response, several institutions that house Egyptian collections have invested in architectural and exhibition renovation projects. Such projects often contribute to the exhibition valorization of reclaimed objects and can incorporate decolonial critique into the museum's narrative. However, these actions can be interpreted as a strategy to justify the permanence of reclaimed objects in their collections. Adopting an exploratory and qualitative methodology, this article's main objective is to investigate a case representative of the observed phenomenon: the Egyptian interest in the return of the Seated Statue of Ramesses II and the architectural renovation of the Egyptian Museum of Turin, commissioned by OMA + Tabocchini Architecture.

Keywords:

Contemporary architecture
Exhibition design
Repatriation of collections
Egyptian Museum of Turin
Seated statue of Ramesses II

E depois do Grande Museu Egípcio? O desejo pelo retorno da estátua de Ramsés II sentado e a renovação do Museu Egípcio de Turim

1. Introdução

A descolonização de museus tem se tornado um campo fértil para reflexão na atualidade. Frequentemente, países que demandam a devolução de bens culturais que saíram de seus territórios de maneira controversa têm investido na construção de museus de alto desempenho tecnológico, buscando refutar o argumento da suposta “falta de infraestrutura” necessária para o armazenamento de artefatos culturais. O Grande Museu Egípcio (GME) pode ser considerado uma das construções mais ambiciosas do Egito, pretendendo se consolidar como o maior museu do mundo dedicado a uma única civilização (Bassir, 2013). Considerado uma obra verdadeiramente faraônica, o megamuseu se insere em uma área de aproximadamente 50 hectares, incorporando uma área interna de cerca de 90 mil m², da qual 45% funcionam como áreas expositivas. O complexo foi planejado para acomodar 5 milhões de visitantes ao ano (Abdo, 2023); consolidando-se como uma referência internacional, capaz de competir com outros grandes museus do mundo, como o Museu do Louvre e o Museu Britânico. De acordo com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO):

como principal museu de um país com tão intensa atividade na busca pela repatriação de seu patrimônio, o GME está presente na luta para recuperar seus artefatos que foram levados ilegalmente para o exterior e que são exibidos em diversos países ao redor do mundo, que usam seus bens para atrair milhares de turistas. *A infraestrutura do museu não apresenta um obstáculo para receber objetos sensíveis e frágeis; pelo contrário, foi projetada e preparada para abrigar e preservar artefatos da cultura egípcia* [ênfase adicionada] (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2025, p. 1, tradução nossa).

Apesar do mega investimento arquitetônico realizado no GME, que tem sido alcunhado pela mídia de “Louvre da Arqueologia” (Newsroom Infobae, 2022); as instituições europeias e estadunidenses que atualmente armazenam os principais objetos reclamados pelo Egito – tais como Busto de Nefertiti, Zodíaco

de Dendera, Pedra de Rosetta, Busto de Ankhaf, Estátua de Hemiunu e Estátua de Ramsés II Sentado – têm mantido seu posicionamento pela não-devolução dos artefatos. O presente artigo pretende investigar as implicações da construção do GME para a disputa pela repatriação de acervos egípcios. A pesquisa se situa no campo das “histórias interconectadas” (Barros, 2019); expressão cunhada pelo historiador indiano Sanjay Subrahmanyam. A referida metodologia de análise permite o aparecimento de conexões inesperadas entre fenômenos e processos; sem estabelecer relações diretas de causalidade e consequência.

A questão analisada por este artigo parece pertinente ao observarmos que as seis instituições que armazenam os objetos reclamados¹ pelo Egito – respectivamente: Neues Museum (Berlim), Museu do Louvre (Paris), Museu Britânico (Londres), Museum of Fine Arts (Boston), Roemer-und-Pelizaeus Museum (Hildesheim) e Museu Egípcio (Turim) – anunciaram, recente, a realização de amplas renovações arquitetônicas, buscando repensar seus espaços expositivos, eventualmente incluindo tecnologias da comunicação. Esse fenômeno se alinha a uma certa “tendência global de instituições culturais que estão realizando transformações arquitetônicas significativas” (Fakharany, 2025, tradução nossa).

Os numerosos projetos de renovação arquitetônica de museus anunciados nos últimos anos buscam enfrentar diversas questões de caráter técnico, tais como: superlotação de áreas expositivas, dificuldade de visualização de obras no interior de museus, problemas de segurança patrimonial e dificuldades apresentadas pelos espaços físicos institucionais para o atendimento dos visitantes (como carência de espaços de descanso, cafés, bilheteria, guarda-volumes etc.). Com efeito, instituições centenárias têm enfrentado diversas críticas à sua infraestrutura, incluindo a presença de equipamentos técnicos defasados, excessivas oscilações térmicas ou patologias prediais; que podem colocar em risco a segurança das obras salvaguardadas pelos museus (O Globo, 2025).

Agora acusados de defasagem infraestrutural para o armazenamento de acervos, museus europeus e estadunidenses têm investido na renovação de suas estruturas. O anúncio de grandes reformas arquitetônicas – que eventualmente contam com a realização de concursos internacionais de arquitetura e envolvem a contratação de arquitetos de elevado prestígio internacional – funcionam como um importante agente de *marketing*, contribuindo para a atualização da imagem institucional, de modo a fomentar o turismo cultural globalizado. O

1 Em 2010, Zahi Hawass elencou o desejo pela devolução desses seis objetos durante o evento “Cooperação Internacional para a Proteção e Repatriação do Patrimônio Cultural”, realizado na cidade do Cairo.

planejamento das obras pode se associar a efemérides, visando a incrementar o efeito propagandístico das intervenções. Do ponto de vista simbólico, tais renovações museais assinalam uma nova fase na administração museal; buscando, frequentemente, associar-se a escritórios de arquitetura de reconhecido prestígio ou à promoção de concursos internacionais. As intervenções arquitetônicas podem ser acompanhadas de renovações expográficas, eventualmente incorporando a crítica decolonial na narrativa institucional.

Para o presente artigo, tomaremos como objeto de estudo o interesse egípcio pelo retorno da Estátua de Ramsés II Sentado, atualmente exposta no Museu Egípcio de Turim; em paralelo à mega renovação arquitetônica e expográfica realizada pelo museu italiano, encabeçada pelo escritório OMA + Tabocchini Architecture. A intervenção foi anunciada como uma ação voltada à celebração do bicentenário da instituição italiana, em 2024. Para tanto, foi promovido um concurso internacional de arquitetura, vencido pelo escritório holandês OMA Architecture, visando à renovação de seus espaços expositivos. Fundado em 1824, o Museu Egípcio de Turim é a instituição que possui o maior acervo egípcio fora do Egito do mundo; contemplando peças desde o Paleolítico até o Período Copta. Atualmente, estima-se que suas coleções contenham cerca de 40 mil objetos. Dentre esses itens, figura a Estátua de Ramsés II Sentado, considerada uma “obra-prima absoluta da arte egípcia” (Connor, 2017, tradução nossa) e um dos principais destaques do acervo. Em 2010, o arqueólogo Zahi Hawass manifestou o desejo pelo retorno da escultura (Lupo; Costa, 2022). Até o momento, a estátua do faraó permanece em território italiano; sem qualquer previsão de devolução ou empréstimo ao Egito.

O estudo proposto pretende investigar as relações estabelecidas entre arquitetura de museus, design de exposições e repatriação de acervos. Partindo das disputas pelo retorno da Estátua de Ramsés II Sentado, intenciona-se analisar a construção do Grande Museu Egípcio e a recente renovação do Museu Egípcio de Turim. A intervenção buscou incorporar a crítica decolonial ao incluir, no final do percurso da “Galeria dos Reis”, duas obras da artista egípcia contemporânea Sara Sallam. A pesquisa adota metodologia exploratória e qualitativa, possibilitando a análise de fontes de dados diversificadas (Silveira & Córdova, 2004). Foram feitos levantamentos bibliográficos, de fontes iconográficas e de reportagens publicadas em jornais e periódicos (Lapuente, 2016). O artigo intenciona abordar os seguintes tópicos: os significados atribuídos à Estátua de Ramsés II Sentado; as características de sua exposição no Museu Egípcio de Turim; a renovação arquitetônica da “Galeria dos Reis”, desenhada por OMA + Tabocchini Architecture (2024) e o

papel assumido pela arte contemporânea nesse contexto, a partir das obras de Sara Sallam. Com a abordagem proposta, a investigação possui o intuito de aprofundar a reflexão sobre o papel da arquitetura, expografia e arte contemporânea nas discussões pela repatriação de objetos culturais na atualidade.

2. O desejo pelo retorno de antiguidades egípcias

A reivindicação pós-colonial de bens culturais, extraídos de seus territórios originários de maneira controversa, tem se tornado uma questão fundamental para discussão sobre o papel dos museus na atualidade. As disputas pela devolução de artefatos culturais têm sido perpassadas pelo confronto entre o discurso da universalidade, que sustenta a permanência de relações imperialistas e colonialistas entre as nações; e o posicionamento nacionalista, afirmando que os bens culturais são integrantes do patrimônio nacional e devem ser salvaguardados por seus países originários. Diversos argumentos têm sido mobilizados para justificar a não-devolução de bens culturais às nações reclamantes, incluindo: a falta de documentação comprobatória sobre a ilegalidade do traslado de determinados objetos; o interesse pela existência de museus enciclopédicos; a suposta maior facilidade de acesso a museus europeus e estadunidenses e a falta de infraestrutura adequada para a salvaguarda e exibição de acervos nos países originários (Costa, 2019). Diante desse contexto, países que solicitam a devolução de bens culturais têm investido massivamente em arquiteturas museais de grande porte e elevado desempenho tecnológico.

O caso egípcio assume protagonismo diante desse debate. O fascínio pela cultura egípcia antiga tem mobilizado diversos episódios de saques desde o período faraônico. A pilhagem de artefatos egípcios teve início na Antiguidade, pelos próprios egípcios, e foi continuada durante o Império Romano e Bizantino; apresentando um certo declínio com a difusão do cristianismo. Durante o Renascimento, reativou-se o interesse pela realização de expedições ao Egito e pelo colecionismo de antiguidades (Vercoutter, 2002). O século XVIII foi marcado pela realização de explorações geográficas ao Egito e pelo envio de agentes oficiais para o estabelecimento de consulados e embaixadas; facilitando a aquisição de bens culturais. No contexto do imperialismo europeu, diversos objetos egípcios foram apartados de sua localidade originária, contribuindo para a destruição massiva de sítios arqueológicos. Com a dominação francesa (1798-1801) e britânica (1882-1956), antiguidades egípcias passaram a ser pesquisadas com pretensões

cientificistas, de modo que a coleta de artefatos buscava subsidiar o estudo científico da história. Desse modo, o Egito virou o destino preferido de antiquários e intelectuais, que publicaram relatos de suas viagens². Dentre os mais conhecidos cônsules-coletores que atuaram no Egito, podemos citar Giovanni Battista Belzoni (1778-1824), Henry Salt (1780-1827), Ippolito Rossellini (1800-1843), Jean-François Champollion (1790-1932) e Bernardino Drovetti (1776-1852).

Além disso, o século XIX foi marcado pela difusão de itinerários de viagens ao Egito. Nesse contexto, situa-se a atuação do arqueólogo e egiptólogo francês Auguste Mariette (1821-1881) – que colaborou para a criação do Museu do Cairo, na Praça Tahrir. A publicação da *Description de l'Égypte* (1809) é considerada, por diversos estudiosos, como marco do desenvolvimento da Egiptologia enquanto ciência dedicada às sociedades antigas (Eggers, 2013). Por outro lado, a difusão da Egiptomania, isto é, o fascínio pelo Egito Antigo no contexto europeu contribuiu para a pilhagem de uma grande quantidade de artefatos arqueológicos, que acabaram por encher as prateleiras de instituições como o Museu Britânico e o Museu do Louvre. Na atualidade, existem quase 160 museus, espalhados pelo mundo, que contém antiguidades egípcias – sendo a coleção do Museu Egípcio de Turim uma das mais significativas. Estima-se que 60% dos objetos egípcios foram retirados ilegalmente do país, em contextos associados ao colonialismo e imperialismo (Ahmadi, 2019).

Nos séculos XIX e XX, o lento processo de desenvolvimento de mecanismos legais que protegessem o patrimônio cultural contribuiu para o escoamento de uma grande quantidade de artefatos do território egípcio (Costa, 2019). A primeira regulamentação do comércio de antiguidades ocorreu em 1835, a partir de um decreto publicado por Mohamed Ali, que proibia a exportação de antiguidades sem permissão e regulamentava a venda de artefatos. Em 1858, por iniciativa de Auguste Mariette, foi criado o Serviço Egípcio de Antiguidades, com objetivo de pôr fim à pilhagem sistemática de antiguidades. Em 1874, entrou em vigor uma lei que afirmava a propriedade do governo sobre antiguidades desconhecidas. A chamada Lei 14/1912 compilava diversos decretos e normas anteriores, buscando combater o contrabando de bens culturais. Em 1921, foi elaborado um decreto ministerial que dispõe sobre a exportação de antiguidades.

Com o fim da ocupação estrangeira e o fortalecimento da legislação de preservação do patrimônio cultural egípcio, começou-se a desenvolver a demanda

2 Podemos, ainda, citar o relato do italiano Pietro della Valle (1596-1632), do clérigo inglês Richard Pococke (1704-1765) e do comandante Frederick Norden (1704-1742).

pelo retorno de determinados bens culturais, considerados significativos para a conformação da identidade nacional egípcia e para o estabelecimento de vínculos de pertencimento (Costa, 2019). Em 1954, o Egito se tornou signatário da Convenção de Haia, voltada à proteção de bens culturais em tempos de paz e de guerra. Além disso, o Egito assinou a Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas de Bens Culturais (1970). Na década seguinte, foi assinada a Lei n. 117/1983 (Lei Egípcia de Proteção Sobre Antiguidades), que estabelece que todos os artefatos culturais são propriedade do Estado. Em 2010, essa lei foi revisada por Zahi Hawass e, atualmente, é usada como modelo pelas autoridades egípcias nas negociações pela repatriação de bens culturais.

No mesmo ano, durante o evento “Cooperação Internacional para a Proteção e a Repatriação do Patrimônio Cultural”, o então Secretário Geral do Conselho Supremo de Antiguidades, Zahi Hawass, afirmou o desejo pelo retorno de seis objetos ao Egito: o Busto de Nefertiti, a Pedra de Rosetta, o Zodíaco de Dendera, a Estátua de Hemiunu, o Busto de Ankhaf e a Estátua de Ramsés II Sentado. Respectivamente, os objetos estão situados nas seguintes instituições: Neues Museum (Berlim), Museu Britânico (Londres), Museu do Louvre (Paris), Roemer-und-Pelizaeus Museum (Hildesheim), Museum of Fine Arts (Boston) e Museu Egípcio (Turim) (Lupo; Costa, 2022). A demanda pela repatriação de acervos se concentra nesses objetos específicos, tendo em vista que “não é do interesse do Egito fazer *lobby* pela devolução de artefatos em museus estrangeiros” (Al-Damaty, como citado em Rivetti, 2017, tradução nossa).

No decorrer dos anos, foram mobilizadas diversas estratégias para pleitear a devolução de bens culturais ao Egito, sobretudo os que saíram do território de maneira questionável – incluindo campanhas internacionais, petições *online*, ações artísticas e, até mesmo, o corte de relações com instituições que se recusaram a devolver objetos³. Recentemente, muitas negociações têm propiciado o retorno de antiguidades ao Egito. Em 2018, foi divulgado na imprensa que os esforços de Zahi Hawass pela repatriação de acervos tinham resultado na devolução de aproximadamente 6 mil itens (Baima; Grandelle, 2018). Em 2023, uma declaração dada pelo então Ministro das Relações Exteriores Egípcio, Sameh Shoukry (2023) afirmou que o país tinha recuperado cerca de 29.300 peças antigas nos últimos dez anos. Entretanto, permanecem entraves quanto à devolução dos bens culturais

3 Zahi Hawass chegou a romper relações com o Museu de Arte de Saint Louis devido às sucessivas negativas à solicitação de devolução de uma máscara dourada. O Egito cortou relações, temporariamente, com o Museu do Louvre – quando a instituição se negou a devolver fragmentos de um túmulo.

mais destacados, reclamados pelo Egito, como a Pedra de Rosetta e o Busto de Nefertiti. A repatriação de bens culturais é uma questão delicada do ponto de vista das relações internacionais, de modo que a polarização e a midiaticização do debate sobre essas peças não parecem constituir a ação mais eficiente para viabilizar a devolução de artefatos. De acordo com a especialista Dr.^a Donna Yattes:

no universo da repatriação em museus, acredito que há muito de positivo a ser dito sobre abordagens ‘suaves’ que buscam efetuar retornos voluntários. Batalhas judiciais são caras e raramente levam a alguma coisa, especialmente no caso de objetos que estão fora do seu país de origem há muito tempo. Se ambas as partes chegarem a algum acordo, todos saem satisfeitos (Yates, como citado em Margit, 2020, tradução nossa).

Quanto aos seis objetos cujo retorno interessa ao Egito, as dificuldades envolvidas nas negociações têm levado à concentração dos esforços pela devolução dos três mais destacados (e que teriam saído do Egito de maneira ilícita): Busto de Nefertiti, Pedra de Rosetta e Zodíaco de Dendera. Em 2022, Zahi Hawass encabeçou o lançamento de duas petições *online*⁴, abertas ao público, solicitando a devolução desses três objetos para que pudessem ser expostos na inauguração do GME. Entretanto, a inauguração do GME ocorreu no dia 01 de novembro de 2025, sem a presença dos artefatos reclamados. Na ocasião, foi lançada uma petição *online*, a partir de parceria entre Zahi Hawass e Fadi Victor, cineasta e fotógrafo; solicitando a repatriação dos itens em questão⁵. Desviando-se dos atuais protagonistas da discussão, que devem ser objetos de outros artigos científicos; a presente contribuição pretende tratar de um caso muito interessante e menos discutido: a Estátua de Ramsés II Sentado, que atualmente está exposta no Museu Egípcio de Turim, na Itália.

3. O megaprojeto do Grande Museu Egípcio, de Heneghan Peng Architects

O desejo pela devolução desses objetos se insere em um contexto de ampliação da

4 Dr. Zahi Hawass. *Repatriation*, n.d. (<https://www.hawasszahi.com/repatriation>).

5 A elaboração de um vídeo solicitando a devolução dos itens apresenta o seguinte texto: “o Grande Museu Egípcio não está apenas abrindo suas portas! Está atendendo a um chamado de nossos ancestrais. Um chamado para que suas vozes, suas histórias, seus tesouros... finalmente retornem ao lar. A Pedra de Rosetta, o Zodíaco de Dendera e o Busto de Nefertiti. Eles pertencem a este lugar. No coração do Egito” (Castro, 2025).

crítica decolonial, de busca pelo fortalecimento da identidade nacional egípcia e de intenção de consolidação do Egito enquanto destino turístico global na atualidade. Uma das principais ações voltadas a essa finalidade, em acréscimo a diversas outras intervenções voltadas à estruturação do sistema museal egípcio, foi o megaprojeto do Grande Museu Egípcio (GME). Em 1992, o então presidente Hosni Mubarak anunciou a intenção de construir um grande museu, capaz de reunir artefatos espalhados por todo o país (Murtoff, 2025). Para tanto, foi selecionada uma localidade a cerca de 2km das pirâmides de Gizé pelo Ministério da Cultura Egípcio. A localização escolhida se conecta ao território de florescimento da civilização egípcia através dos milênios. De acordo com Farouk Hosny, Ministro da Cultura entre 1987 e 2011, “o museu precisaria dialogar com as Grandes Pirâmides de Gizé” (Lupo; Costa, 2022, p. 19); de modo que sua localização privilegiada permitisse a exposição das coleções em confronto a um contexto histórico-cultural significativo.

O novo museu pretendia criar um “complexo de primeira-classe, capaz de demonstrar o progresso, a evolução e o desenvolvimento da civilização egípcia” (Mansour, 2003a, p. III, tradução nossa). O megaprojeto está de acordo com as diretrizes estabelecidas pelo Plano Diretor para o Desenvolvimento da Região do Grande Cairo (1989), que propunha a criação de um cinturão verde dedicado a usos culturais. A escolha do local buscava consolidar a centralidade turística já existente nos arredores das Pirâmides de Gizé; em um lugar que vinha passando por processos de valorização imobiliária. Nas últimas décadas, têm sido realizados diversos investimentos na região, tais como a construção de um novo túnel de acesso, o planejamento da implantação de transporte metroviário e a operacionalização do aeroporto internacional da Esfinge (Lupo; Costa; Maia, 2023). Em contrapartida, as populações de baixa renda que habitam na região têm enfrentado dificuldades de permanência no lugar.

Em 07 de janeiro de 2002, o Ministério da Cultura do Egito, em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a União Internacional de Arquitetos (UIA), promoveram um concurso internacional de arquitetura, realizado em duas etapas, que recebeu mais de 1500 projetos. O júri do concurso foi formado por dois egiptólogos (Prof. Dr. Gaballah Ali Gaballah, do Egito; e Prof. Dr. Sergio Donadoni, da Itália); uma museóloga (M^a. Françoise Cachin, da França) e seis arquitetos (Prof. Dr. Jong-Soung KIMM, da Coreia, representando a UIA; Prof.^a Dr.^a Ana Maria Zahariade, da Romênia, representando a UIA; Prof. Peter Cook, do Reino Unido; Prof. Dr. Salah Zaki Said, do Egito; M^a. Gae Aulenti, da Itália); que participaram as duas

fases da concorrência⁶. Os membros do júri receberam a orientação de que “o projeto selecionado deveria atender às expectativas da cultura e tradição egípcia e da preocupação universal como um todo; reconhecendo, assim, que a cultura egípcia é um dos componentes mais valiosos do patrimônio mundial” (Mansour, 2003a, pp. X-XI, tradução nossa). O concurso foi fartamente documentado em um par de livros publicados pelo Ministério da Cultura Egípcio (Mansour, 2003a; Mansour, 2003b). A proposta apresenta forte caráter nacionalista, buscando reafirmar a identidade cultural egípcia na era da globalização. De acordo com o trecho de abertura do primeiro volume, redigido por Farouk Hosny:

sempre e onde quer que a imaginação da humanidade tenha criado asas e voador [...], ela teve um único ponto de decolagem e de referência. E esse lugar é o Egito. *Como esse legado único da mais antiga das civilizações pode ser representado em um edifício?* [ênfase adicionada]. Como um edifício pode abranger a área entre o céu e a terra, o espaço descrito na cosmologia dos ancestrais faraônicos? Certamente, projetar um edifício assim é um desafio único e uma oportunidade sem precedentes. Foi em Paris que a semente da ideia de construir *um novo museu, um repositório e uma vitrine para as conquistas da civilização egípcia* [ênfase adicionada] surgiu, pela primeira vez, em minha mente; embora eu mal pudesse imaginar que ela se tornaria uma realidade tão rapidamente (Hosny, como citado em Mansour, 2003a, p. II, tradução nossa).

Dada a escala do projeto, o júri recomendou que fosse realizado um planejamento geral para os arredores do museu, de modo que a conexão entre o GME em o complexo das pirâmides não fosse interrompida pela circulação de pedestres (Mansour, 2003a). Pretendia-se que o projeto arquitetônico se constituísse enquanto referência mundial, tornando-se capaz de abrigar um estado da arte sobre a cultura egípcia, abrigando 15 mil visitantes por dia. A área construída do museu, que contempla 92 mil m², ocupa menos de 20% da área total do sítio de implantação; devendo ser ocupada com atividades ao ar livre e possibilitar futuras ampliações (Mansour, 2003b). A setorização proposta para o GME assumia notável complexidade, contemplando: áreas expositivas, comerciais, administrativas, de conservação, técnicas e de segurança, de pesquisa científica e treinamento; sistemas de rede e museu ao ar livre (Mansour, 2003a). O escopo

6 Os membros adjuntos do júri foram o Prof. Dr. Fayza Haikal, do Egito; e o Prof. Dr. Arne Eggebrecht, da Alemanha, que participou apenas da primeira etapa.

do projeto incluía áreas de exposição de longa duração e temporárias, auditório, centro de pesquisa científica, centro de conferências, galerias virtuais, Museu para Crianças, espaço expositivo para a Barca Solar do faraó Quéops, laboratórios, áreas de lazer, cafeterias, lojas, restaurantes, jardim de esculturas, estacionamentos, bilheteria, centro de arte e artesanato e espaços para *workshops*.

Participaram do concurso escritórios internacionais de grande prestígio, incluindo Alsop Architects, Arata Isozaki, Carlo Aymonino, Eric Owen, Future System, Hans Hollein, MVRDV, Riedijk Architecten e Zaha Hadid (Lupo; Costa, 2022). Entre 07 de maio e 17 de agosto de 2002, foram submetidas 1557 propostas de escritórios de 83 países. Os projetos foram analisados segundo os seguintes critérios: localização, plantas e cortes, espaço expositivo principal, papel do museu, conceito e partido, sistemas especializados, programa dos espaços funcionais e conformidade com as regras estabelecidas para a competição (Mansour, 2003a, p. VIII). Após a análise do júri, foram validadas 1321 submissões. Posteriormente, foram selecionados apenas 20 projetos para a segunda etapa da competição. Nesse momento, foi solicitado aos competidores o design preliminar do edifício. O anúncio público dos vencedores do concurso foi divulgado no dia 02 de junho de 2003⁷, e o projeto do escritório Heneghan Peng Architects (Figura 1), sediado em Dublin, foi escolhido por unanimidade.



Figura 1: Fachada do Grande Museu Egípcio, em frente às Pirâmides de Gizé.

Fonte: <https://arqueologiaegipcia.com.br/2023/11/08/grande-museu-egipcio-se-prepara-para-inauguracao-em-fevereiro-de-2024/>

7 Heneghan Peng Architects (Irlanda) ficou em primeiro lugar; Coop HIMMEBLAU (L) AU, Wolf D. Prix, Hemult Swiczinsky (Áustria) em segundo e Renato Rizzi (Itália) em terceiro. Receberam menções honrosas: Hector Vigliecca e Luciene Quel (Brasil), Manuel Rocha de Aires Mateus (Portugal), Ruben Verdi (Itália), Michael Zimmermann, KSP Engel und Zimmermann, Architekten BDA (Alemanha), Fernando Pardo Calvo (Espanha), Nuno Moraes Monteiro, Joana Henriques Ribeiro, Carlos Antunes, Desire Pedro (Portugal) e Martin Roubik (República Tcheca) (Portal Vitruvius, 2003).

No dia 04 de fevereiro de 2003, o então presidente egípcio, Hosni Mubarak, lançou a pedra fundamental do GME, firmando o compromisso com o ambicioso projeto, cujos custos inicialmente orçados giravam em torno de US\$ 350 milhões. Estima-se que os gastos com a obra tenham ultrapassado US\$ 1 bilhão (CNN Viagem & Gastronomia, 2025). Sua construção teve início em 2005, mas sofreu diversas interrupções devido à crise econômica global (2008), à Primavera Árabe (2011) e à pandemia de COVID-19 (2020). Em 2024, foram inauguradas, parcialmente, algumas galerias do museu. No dia 01 de novembro de 2025, ocorreu uma monumental solenidade de inauguração oficial do Grande Museu (Solomon; Khaled, 2025); que atinge plenamente o objetivo de refutar o argumento da suposta “falta de infraestrutura” egípcia para a salvaguarda de bens culturais em seu território (Lupo; Costa, 2022). Para a egiptóloga Monica Hanna, as críticas à capacidade infraestrutural do Egito são “uma piada” (Hanna, como citado em Li & Maryam, n.d., tradução nossa). Em sua visão, consiste como um grande desafio para o Egito o enfrentamento a argumentos assimétricos, frequentemente mobilizados nas discussões sobre a capacidade de países em salvaguardar acervos culturais.

A construção do GME e a atualidade de sua infraestrutura contemporânea aumentam consideravelmente a pressão internacional por instituições que se recusam a devolver objetos reclamados. Em resposta ao megainvestimento de Gizé, tem-se observado forte interesse pelo aparelhamento de museus na Europa e nos Estados Unidos, visando à sua renovação arquitetônica e expositiva. Certamente, essas intervenções possuem, também, o objetivo incrementar o turismo cultural e melhorar o desempenho técnico de suas edificações; sendo que a inauguração desses megaprojetos pode se associar a efemérides diversas. O incremento da discussão internacional sobre o tema da repatriação tem sido observado em paralelo a uma “onda de renovação de museus mundo afora” (Péchy, 2025). Não obstante, tais intervenções podem ser interpretadas como estratégias para postergar a discussão sobre a devolução de bens culturais a seus territórios originários. O presente artigo pretende esmiuçar o recente projeto de renovação infraestrutural do Museu Egípcio de Turim, tensionando as relações estabelecidas com a iminente inauguração do GME e a demanda pelo retorno da Estátua de Ramsés II Sentado.

4. A Estátua de Ramsés II Sentado no Museu Egípcio de Turim

Procederemos à análise da Estátua de Ramsés II Sentado, descoberta em 1811, e

de sua incorporação à coleção do Museu Egípcio de Turim. A Estátua de Ramsés II Sentado (Figuras 2 e 3) data do Reino Novo (1279-1254 a.C.) e foi descoberta no templo de Ramsés e Amon *Sedjem Nehet* (“Que escuta as orações”), localizado na porção oeste do Complexo de Karnak, em Tebas (atual Luxor). A escultura foi encontrada junto às seguintes obras: outra Estátua de Ramsés II (c. 1380 a.C.), duas esfinges (c. 1408-1409 a.C.), duas estátuas de Ptah (c. 86-87 a.C.) e uma estátua de Aanen (c. 1377 a.C.). Segundo Connor (2017), não se sabe o arranjo original das esculturas na planta do templo e, provavelmente, a Estátua de Ramsés II Sentado foi concebida para outro contexto arquitetônico. Trata-se de um retrato do faraó Ramsés II, cujo reinado de longa duração (1279-1213 a.C.) foi marcado pela expansão militar do território egípcio e pela construção de diversos monumentos, como o Templo de Abu Simbel. O faraó se ocupou da criação de uma imagem real forte, por meio da encomenda de diversos retratos de si próprio (esculpidos ou usurpados de monumentos anteriores).

A análise da obra incorporará aspectos identificados por Panofsky (1991, como citado em Junior, 2019) como indispensáveis para a condução de pesquisas sobre obras de arte: descrição pré-iconográfica e análise iconográfica⁸. A escultura retrata o faraó em plena juventude, com expressão confiante e na posição sentada. Ramsés II foi representado vestindo uma túnica cerimonial e sandálias grossas, feitas de couro ou junco de papiro (Singer, 2025). Ele aparece pisoteando os Nove Arcos, que simbolizam os inimigos do Egito. Em sua cabeça, Ramsés II porta a coroa *khepresh*⁹ encimada pelo *uraeus*¹⁰. Contra o peito, o faraó portava um cetro *heqa*¹¹, representando a autoridade real. A vestimenta cerimonial de Ramsés II é plissada e, provavelmente, feita de linho. A túnica justa ressalta aspectos do corpo forte e jovem do monarca, que porta um colar de gola larga. Ainda, há duas figuras diminutas ao lado das pernas de Ramsés, representando a continuidade dinástica: à esquerda, Amunhenkhepeset (filho e herdeiro de Ramsés II) e, à direita, Nefertari (esposa do faraó). Nas laterais da escultura, foram esculpidas plantas heráldicas, representando a união do Alto e Baixo Egito (Connor, 2017). A escultura está posicionada sobre uma base retangular, tendo sido concebida para apreciação a partir de quatro pontos de vista rígidos: uma vista frontal, dois perfis e uma vista

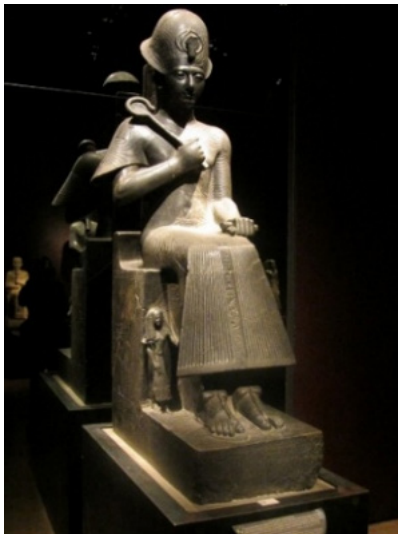
8 A descrição pré-iconográfica consiste na identificação de certas formas visíveis com determinados objetos. A partir da análise iconográfica das obras, pretende-se apreender seu significado secundário; contando com a mobilização de fontes literárias. Para mais informações, ver Junior, 2019.

9 Trata-se de uma coroa de guerra associada à representação do poder faraônico (Singer, 2025).

10 A cobra empinada simboliza a deusa Wadjet e reflete a soberania do faraó.

11 Possui a forma de um bastão com ganho na extremidade e se tornou representativo da autoridade faraônica.

posterior.



Figuras 2 e 3: Estátua de Ramsés II Sentado. Museu Egípcio de Turim.

Fonte: <https://arqueologiaegipcia.com.br/2011/02/15/a-revolta-virou-contra-hawass/>

No ano de 1818¹², a Estátua de Ramsés II Sentado foi encontrada, fragmentada, durante escavações coordenadas por Jean-Jacques Rifaud (1786-1852) na parte oriental de Tebas (Connor, 2017, p. 20). O recolhimento de suas partes permitiu, posteriormente, a restauração da escultura. Em 1824, a obra foi adquirida por Bernardino Drovetti (1776-1852), que a revendeu ao rei da Sardenha, Carlo Felice di Savoia (1824). O espólio incluía diversos objetos encontrados em Karnak, que foram encaminhados a Turim a partir do contato estabelecido entre Drovetti e o professor Vitaliano Donati; que contribuiu para a consolidação de Turim enquanto uma capital europeia da cultura egípcia (Morrison, 2024). No primeiro inventário da coleção Drovetti (1819), a estátua foi descrita como “rei guerreiro, com um capacete, de tamanho natural, que precisa de restauração para reunir as partes separadas. Essa estátua em granito é curiosa por seus acessórios e seu estilo” (Connor, 2017, p. 5, tradução nossa).

12 Rifaud imortalizou sua descoberta deixando a seguinte inscrição na escultura: “D[écouvert] par J[ean-Jac]q[ues] Rifaud au service de M[onsieu]r Drovetti à Thèbes, [l’année du] S[auveu]r 1818”; traduzido livremente para o português: “Descoberto por Jean-Jacques Rifaud a serviço do senhor Drovetti em Tebas, no ano de 1818” (Connor, 2017, p. 20).



Figura 4: Fachada do Museu Egípcio de Turim.

Fonte : [https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Eg%C3%ADpcio_\(Turim\)#/media/Ficheiro:Museo_Egizio_e_Galleria_sabauda,_Torino.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Eg%C3%ADpcio_(Turim)#/media/Ficheiro:Museo_Egizio_e_Galleria_sabauda,_Torino.jpg).

O Museu Egípcio de Turim foi fundado em 1824 para abrigar a coleção de artefatos egípcios, sendo considerado o mais antigo museu do mundo dedicado à cultura egípcia. Atualmente, suas coleções são estimadas em torno de 40 mil objetos (OMA, 2024). A instituição foi originalmente instalada em um palácio barroco do século XVII e compartilhava espaços com a Academia de Ciências (Figura 4). Em uma carta publicada em 1824, Jean-François Champollion ressalta a beleza da Estátua de Ramsés II Sentado, afirmando que:

durante seis meses inteiros, via-todos os dias, e sempre tenho a impressão de vê-la pela primeira vez. Em resumo, eu estou apaixonado por ela [...]. A cabeça é divina, os pés e mãos são admiráveis, o corpo é voluptuoso. Eu o chamo de *Apolo Egípcio do Belvedere* [ênfase adicionada] (Champollion, como citado em Connor, 2017, p. 5, tradução nossa).

O próprio Champollion se empenhou em convencer o então diretor do Museu Egípcio de Turim, Giulio Cordero di San Quintino, a investir na recomposição dos fragmentos da escultura. Em 1824, o professor Costanzo Gazzera também assinalou seu maravilhamento com a estátua, afirmando que ela “será, certamente, considerada entre as melhores e mais curiosas peças que possui o nosso Museu Régio” (Gazzera, como citado em Connor, 2017, p. 6, tradução nossa). As características estéticas e estilísticas da obra contribuíram para a sua

consolidação enquanto uma das principais obras do museu turinense ao longo dos séculos.

4.1. A expografia do Museu Egípcio de Turim nos séculos XIX e XX

Apesar de considerada uma das mais importantes obras de arte do acervo do Museu Egípcio, as montagens expográficas realizadas nos séculos XIX e XX não destacavam a escultura como um ícone – ou *star exhibit* (Hughes, 2015). Pelo contrário, as primeiras exposições do museu aproximavam-se a arranjos tradicionais, compreendendo a instituição como um depósito de objetos, em detrimento da configuração de um percurso focado na experiência do visitante, convidando-o à interpretação. No primeiro arranjo observado (Figura 5), a escultura foi exibida sobre um pedestal, em frente a uma parede situada no fundo da sala e em meio a outros objetos semelhantes da coleção de Drovetti (tais como estelas, esfinges, estátuas, fragmentos de capiteis e sarcófagos). A expografia adotada priorizava a visão de conjunto dos objetos egípcios, mas sem promover uma hierarquização de determinados destaques do acervo. A iluminação lateral da sala reforça a tridimensionalidade da escultura, posicionada perpendicularmente em relação às janelas.



Figura 5: Primeira montagem da coleção Drovetti, c. 1832; com destaque para a Estátua de Ramsés II Sentado, no centro da imagem.

Fonte: Adaptado de: Connor, 2017, p. 58.

No século XX, a Estátua de Ramsés II Sentado passou a ser exposta na “Galeria dos Reis”, em meio a caixotes e painéis de madeira. Sem aderir à valorização de determinados destaques do acervo (*star exhibits*), a expografia busca a conformação de “áreas de afinidade” (Hughes, 2015). Nesse sentido, prioriza-se a disposição de objetos similares, permitindo sua conexão visual imediata e o estabelecimento de conexões entre os itens exibidos. Na Figura 6, observam-se diversas estátuas sentadas, de porte similar, dispostas em frente a uma parede e iluminadas frontalmente por uma fonte natural. Nessa montagem, privilegia-se a observação da escultura de um ponto de vista frontal (não permitindo a livre circulação ao redor da Estátua, por exemplo).

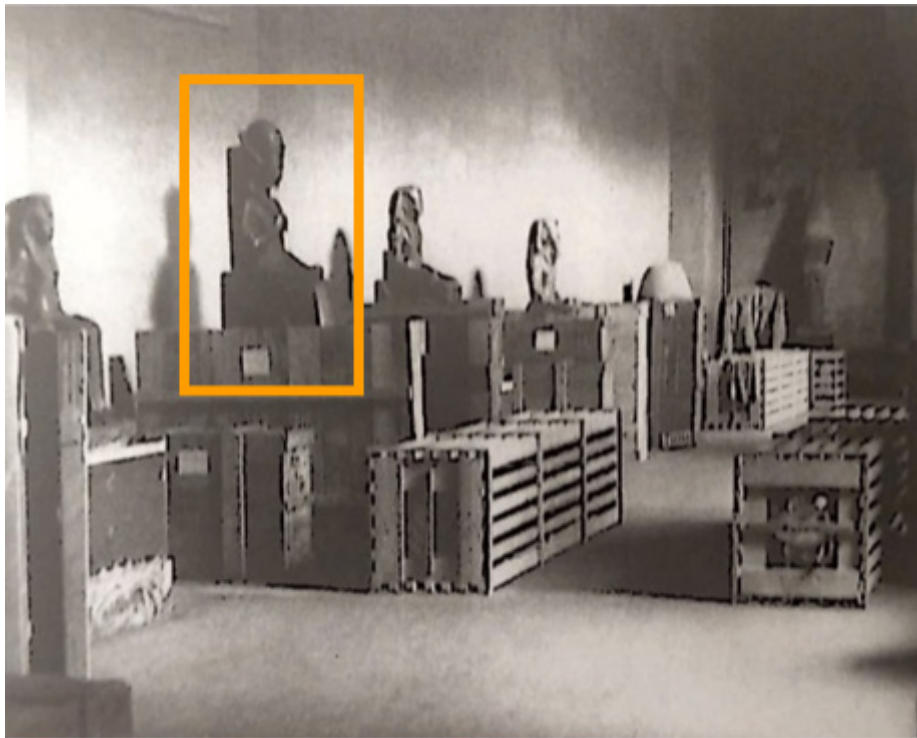


Figura 6: Estátua de Ramsés II na Galeria dos Reis do Museu Egípcio de Turim. 1943.

Fonte: Adaptado de: Connor, 2017, p. 58.

Como vemos, o discurso expográfico adotado nas montagens do século XIX e XX envolvendo a Estátua de Ramsés II Sentado não apresentava a escultura como um item de destaque do acervo. Pelo contrário, a escultura era exibida em meio a outras antiguidades egípcias. Apesar disso, a fotografia de 1943 permite observar uma maior diferenciação tipológica dos itens, favorecendo a interpretação do conjunto. A ênfase cenográfica e o maior destaque atribuído ao retrato do faraó só serão observados a partir das montagens adotadas no século XXI; agrupando os tesouros de Tebas na “Galeria dos Reis”. O espaço expositivo

se alinhou a experimentações associadas ao universo da cenografia teatral (por parte da concepção de Dante Ferretti, em 2006) e à criação de uma experiência contextualista, de caráter ultramoderno (a partir da proposta de OMA + Tabocchini, em 2024).

4.2. A cenografia expográfica de Dante Ferretti nos anos 2000

A expografia associada à escultura do faraó Ramsés II sofreu drásticas transformações no século XXI. O início dos anos 2000 foi marcado pela difusão de experiências expográficas dramatizadas, concebidas por profissionais oriundos da cenografia do teatro e cinema, visando a conferir maior ênfase narrativa a mostras frequentemente mediadas pelas tecnologias da comunicação. Nesse período, difundiu-se o modelo expográfico da “caixa preta¹³” (Cifuentes, 2010), buscando favorecer a imersão narrativa do indivíduo no discurso museal. Com efeito, um dos principais destaques do período é a implantação da nova sede do Museu do Cinema na Mole Antonelliana de Turim¹⁴ (localizada a poucas quadras do Museu Egípcio), a partir de projeto do cenógrafo suíço François Confino (2000) (Lupo, 2015). Essa montagem se tornou referencial para a difusão da cenografia expográfica em museus, podendo incorporar o uso de tecnologias da comunicação e interatividade. Dois anos depois, foi lançado o concurso internacional para o GME.

No início do século XXI, a cidade de Turim se preparava para sediar os Jogos Olímpicos de Inverno, que ocorreriam em 2006. Impulsionado pela efeméride, e alinhando-se às experiências expográficas que estavam em voga no momento, o Museu Egípcio de Turim implantou uma impactante renovação de seus espaços expositivos. A reforma ocorreu a partir da contratação do cenógrafo, diretor de arte e figurinista italiano Dante Ferretti, que propôs uma nova ambientação para a “Galeria dos Reis”, resgatando o conceito da “tumba egípcia”. A Estátua de Ramsés II Sentado passou a ser exibida sobre um pedestal alto, de cor preta (Figura 7). A escultura foi posicionada em frente a um painel de vidro escuro; contrastando com as paredes do ambiente pintadas de tons terrosos. O ambiente escurecido contava com iluminação baixa, fortemente dramatizada, e que incidia de cima para baixo

13 A noção de “caixa preta” incorpora a criação de ambientes dotados de baixa luminosidade e ênfase dramática.

14 A primeira sede expositiva do Museu do Cinema foi o Palazzo Chiabrese (Turim, 1958). A expansão do espaço-museu e a ampliação programática levou ao estudo de novas possibilidades, na década de 1970, de ampliação do Museu de Turim; que acabaram culminando na escolha da Mole Antonelliana, projetada em 1863 pelo arquiteto Alessandro Antonelli como uma sinagoga.

na escultura de Ramsés II. A montagem privilegiava o ponto de vista frontal de visualização da obra, assim como as anteriores; e a iluminação baixa dificultava a observação de seus detalhes. Em contraponto às demais expografias analisadas, a própria arquitetura museal possui difícil legibilidade na proposta de Ferretti, sendo anulada em prol da cenografia expográfica.

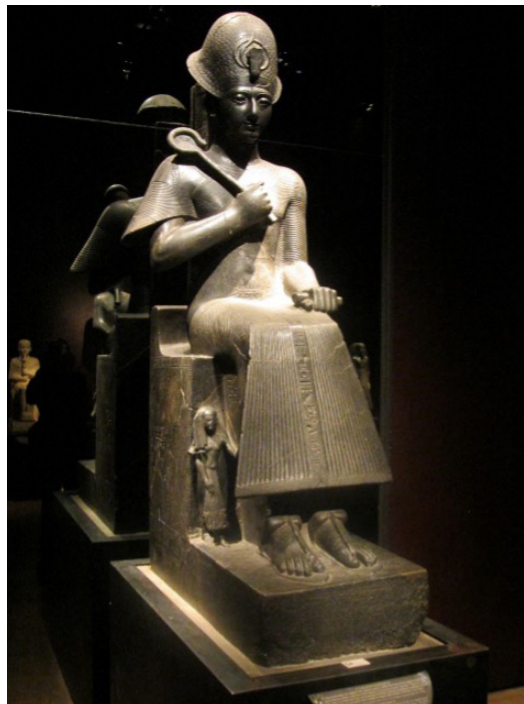


Figura 7: Exposição da estátua de Ramsés II no Museo Egizio de Turim, a partir de projeto cenográfico de Dante Ferretti. 2019.

Fonte: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/da-pedra-de-roseta-ao-busto-de-nefertiti-5-pecas-egipcias-raras-que-nao-estavam-no-egito.phtml>

Em alguma medida, o projeto de Ferretti contribuía para o reforço à fetichização das antiguidades, criando uma atmosfera de encantamento e “descoberta” dos “tesouros” egípcios. É importante destacar que o conceito de “tumba” não se conectava ao contexto original de observação das obras no Templo de Karnak, em que as esculturas eram ambientadas ao ar livre. À exemplo da expografia do Museu do Quai Branly (Paris, 2006), projetado pelo arquiteto francês Jean Nouvel; a nova expografia inaugurada no Museu Egípcio de Turim acabava reforçando um certo “exotismo” associado a esculturas “descobertas” pelo público Ocidental, reforçando um suposto “mistério” decorrente do encontro com o “desconhecido”. Com efeito, a busca por uma resposta fortemente emocional associada à dramatização fantasiosa do espaço expositivo, quando adaptada à apresentação de acervos não-europeus, pode acabar reforçando o olhar eurocêntrico das exposições; afastando-as da discussão pós-colonial (Thomas, 2013).

4.3. A renovação arquitetônica do Museu Egípcio de Turim nos anos 2010: OMA + Tabocchini Architecture

Em 2010, por ocasião do evento “Cooperação Internacional para a Proteção e Repatriação do Patrimônio Cultural”, Zahi Hawass incluiu a Estátua de Ramsés II Sentado na *Wish List* de objetos pelos quais o Egito demonstrava interesse pela devolução. Em paralelo, estava em andamento a construção do Grande Museu Egípcio; interrompida em 2011 devido à eclosão da Primavera Árabe. Nesse contexto, o aprofundamento das discussões decoloniais e o aumento da pressão internacional pela repatriação de acervos levou o Museu Egípcio de Turim a um posicionamento institucional mais contundente, alinhando-se a requisitos éticos demandados para a concepção de museus na atualidade e a respostas particulares sobre a escultura reclamada do faraó Ramsés II.

O Código de Ética do Conselho Internacional de Museus (2004) estabelece a necessidade de se realizar diligências para assegurar que objetos não tenham sido adquiridos ilegalmente ou exportados ilicitamente de seus países de origem. Além disso, o documento estabelece que a interpretação dos objetos apresentados leve em consideração os grupos nela representados. Ainda, de acordo com o documento, “os museus devem estar preparados para iniciar a discussão sobre a devolução de bens materiais a um país ou povo de onde se originem” (Conselho Internacional de Museus, 2004, p. 22). Além disso, o documento indica que “os museus devem se abster de comprar ou adquirir bens culturais de um território ocupado” (Conselho Internacional de Museus, 2004, p. 22). De acordo com o atual diretor do Museu Egípcio de Turim, Christian Greco, o museu obedece cuidadosamente a princípios éticos; inclusive no que diz respeito à exibição de despojos humanos, e afirma não mais realizar aquisições de antiguidades egípcias (Morrison, 2024). Sobre a Estátua de Ramsés II Sentado, o atual diretor afirma:

não recebemos nenhum pedido de repatriação [ênfase adicionada]. Hoje, tivemos a presença do Ministro de Antiguidades, do Secretário-Geral Mohamed Ismail, do Diretor do Museu Egípcio, Ali Abdullah Hime, de Sua Excelência, o Embaixador do Egito em Roma. Não temos nenhuma questão pendente [ênfase adicionada] (Greco, como citado em Morrison, 2024, tradução nossa).

A discussão decolonial na contemporaneidade, alinhada à efeméride do bicentenário do Museu Egípcio de Turim, em 2024, levou a uma transformação radical da instituição, visando à renovação de seus espaços expositivos. A

renovação do espaço museológico se associou, inclusive, à intenção declarada pelo diretor Christian Greco de preparar a candidatura do Museu Egípcio de Turim e da Academia de Ciências como Patrimônio Mundial da UNESCO (Terra, 2022). Diante desse contexto, foi realizado um concurso internacional de arquitetura, do qual participaram o escritório Kengo Kuma and Associates, Pininfarina Architecture, Carlo Ratti Associati e Snøhetta (Harrouk, 2023). Em janeiro de 2023, foi anunciada como vencedora a proposta do prestigiado escritório holandês Office for Metropolitan Architecture (OMA), liderado pelo arquiteto Rem Koolhaas¹⁵, em parceria com os arquitetos locais Andrea Tabocchini Architecture e T-Studio. O projeto foi orçado em 24 milhões de euros e sua execução ocorreu entre março e novembro de 2024. A proposta arquitetônica buscou reorganizar as áreas públicas do museu, criando a chamada Piazza Egizia, que seria conectada a outras duas salas urbanas: a Piazza Carignano e a Piazza San Carlo.

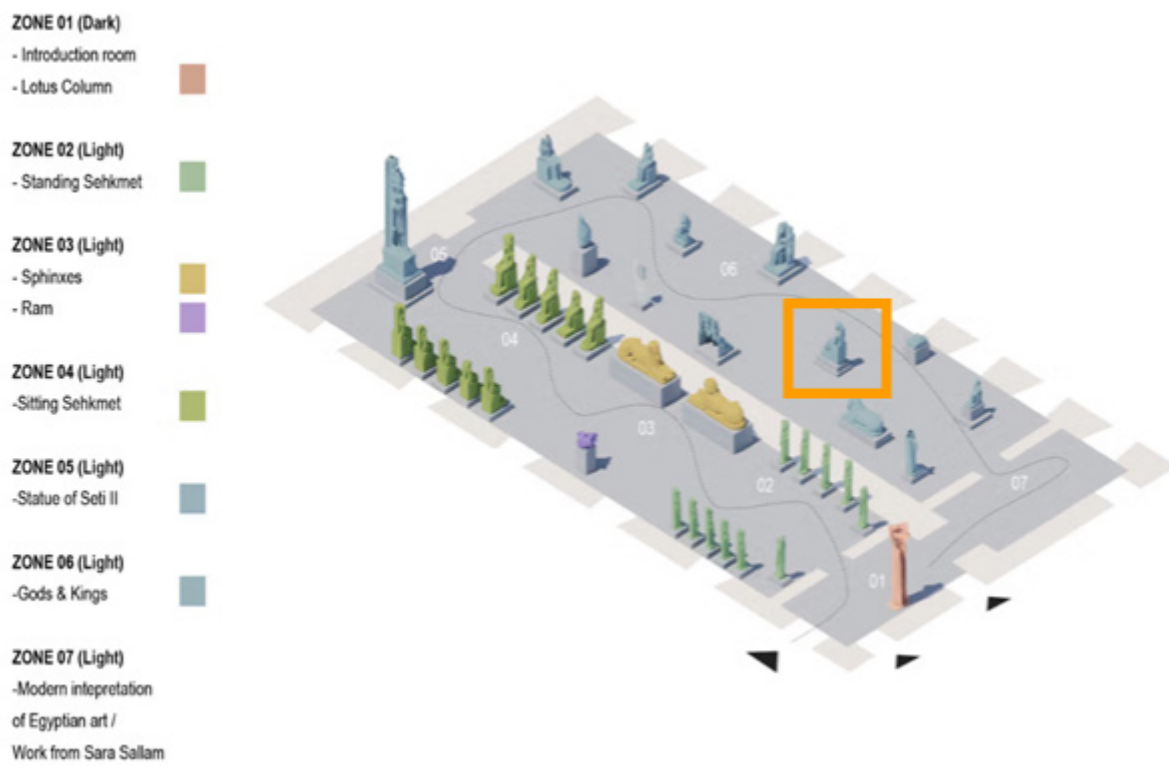


Figura 8: Setorização da Galeria dos Reis, com destaque para a Estátua de Ramsés II Sentado. Museu Egípcio de Turim.

Fonte: <https://www.oma.com/projects/museo-egizio-2024>.

15 Koolhaas nasceu em Roterdã (1944) e graduou-se em Arquitetura pela Architecture Association School of London. Depois, realizou pós-graduação na Cornell University, nos Estados Unidos, quando se tornou aluno de Peter Eisenmann. Ele se tornou professor e pesquisador no Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos de Nova Iorque. A empresa OMA foi fundada, em Londres, no ano de 1975. Suas principais contribuições teóricas incluem a publicação dos livros *Delirious New York* (1978) e *S, M, L, XL* (1995).

O “ápice do percurso”¹⁶ (Davallon, 1999) pode ser considerado o grande salão aberto, em que a arquitetura original do século XVII foi totalmente descoberta, revelando a presença de altas janelas e abóbadas. A nova expografia pretendia expor as esculturas “banhadas pela luz natural, como se estivessem em seu contexto original em Karnak” (OMA, 2024, tradução nossa). Para garantir o efeito, foram implantadas paredes de alumínio levemente reflexivas, exibindo informações históricas sobre Karnak de modo a contextualizar as peças expostas. Além de conferir um caráter etéreo e reflexivo à galeria, a nova ambientação pretendia melhorar a visibilidade das esculturas monumentais, reposicionas em pedestais mais baixos e localizados à altura dos olhos do observador (Morrison, 2024). De acordo com o curador do museu, Johannes Auenmüller, “uma das melhores ideias foi criar um espaço em que as estátuas se tornassem protagonistas pela primeira vez e, também, fossem visíveis e apreciáveis de perto” (Auenmüller, como citado em Morrison, 2024, tradução nossa).



Figura 9: Exposição da escultura de Ramsés II Sentado no Museo Egípcio de Turim. OMA + Tabocchini Architecture.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/1023932/galeria-dos-reis-no-museu-egipcio-oma-plus-andrea-tabocchini-architecture>.

A nova disposição das esculturas apresenta forte caráter narrativo, buscando criar uma jornada do visitante pelo complexo de Karnak. O percurso proposto valorizava determinados itens do acervo, que passaram a assumir posições de

¹⁶ Segundo Davallon (1999), a narrativa museal pode ser estruturada em torno de quatro momentos principais: “ruptura com o mundo cotidiano”, “condução ao ato principal”, “ápice do percurso” e “aprofundamento de conteúdos”.

destaque. Para garantir a contextualização das obras, foram aplicados desenhos simples e legendas sobre painéis de vinil translúcido. No primeiro salão, foram expostas duas esfinges, uma de frente para a outra (em alusão à Avenida das Esfinges), ladeadas por esculturas da deusa egípcia Sekhmet (Época, 2021). A estátua de Seti II foi posicionada em um lugar de destaque, ao final do salão. No segundo ambiente, foi destacada a escultura de Amenothep II. No centro do salão, foi localizada uma das principais obras do acervo, em posição privilegiada: a Estátua do Faraó Ramsés II Sentado (Figura 9). Agora posicionada sobre uma base de tonalidade bege, a escultura pode ser admirada em 360°. A exposição foi finalizada com efígies do deus Ptah e uma escultura do deus Amon, representado como um carneiro (Al Koshta, 2024).

A valorização da Estátua de Ramsés II Sentado na nova expografia da “Galeria dos Reis” entra em consonância com o protagonismo atribuído à escultura pelo próprio discurso institucional; que o considera um dos principais destaques de seu acervo, alçando-o à condição de símbolo da cidade de Turim. Em 2017, o Museu Egípcio de Turim publicou um exemplar de um livro intitulado *La Statua di Ramesse II* (Connor, 2017); apresentando o retrato do faraó como um dos destaques do museu. Frente ao acirramento das discussões internacionais sobre a repatriação de acervos, a Estátua de Ramsés II Sentado passou a ser mostrada, pelo próprio Museu de Turim, em condição de paridade a outros objetos de grande destaque internacional, como o Busto de Nefertiti e a Pedra de Rosetta, pelos quais o Egito também demonstrou interesse pela repatriação. De acordo com o trecho:

como o Busto de Nefertiti no Museu de Berlim, a máscara de Tutankhamon no Museu do Cairo ou a estela de Rosetta no Museu Britânico [ênfase adicionada], a figura sentada de Ramsés II é, provavelmente, o ícone do Museu [Egípcio de Turim] mais conhecido do público. Depois de ser um objeto de veneração por séculos no Templo de Karnak, resta ser um dos símbolos da cidade de Turim [ênfase adicionada] e um dos testemunhos da preciosidade da excelência artística (Connor, 2017, p. 56, tradução nossa).

No final da exposição, visando ao “aprofundamento de conteúdos”, foi proposta uma abertura do discurso então apresentado, incorporando uma interpretação contemporânea sobre o tema da descolonização de museus. Foram incluídas as duas primeiras obras de arte contemporâneas ao acervo do Museu Egípcio de Turim, concebidas pela artista egípcia Sara Sallam (1991). A obra da

artista, que atualmente vive em Delft (Holanda), busca dar vida a monumentos egípcios, múmias e artefatos diversos, refletindo sobre o que os objetos sentiriam e o que diriam ao estar longe de casa por tanto tempo. Segundo ela, “minha saudade de casa se tornou aquilo que projetei nos artefatos que também deixaram o Egito e agora vivem no exterior – às vezes doados, às vezes não; mas quase sempre contra a sua vontade” (Sallam, como citado em Keith, 2022). Em grande medida, a artista transfere sua experiência pessoal de viver fora do Egito para a reflexão proposta em suas obras. O trabalho de Sallam assume caráter interdisciplinar, incorporando técnicas distintas como fotografia, instalações de vídeo e outros formatos. A obra de Sara Sallam tem se destacado pela capacidade de criação de contranarrativas às perspectivas ocidentais dominantes, reivindicando a descolonização das antiguidades egípcias.



Figura 10: Sara Sallam. “Shifting Sands, Carving Scars” (2024).

Fonte: <https://www.museoegizio.it/en/explore/news/10584/>

Duas obras da artista passaram a finalizar o percurso proposto para a “Galeria dos Reis”. A primeira delas, denominada “*Shifting Sand, Carving Scars*” (Figura 10), é uma colagem fotográfica retratando o modo como Vitaliano Donati, no século XVIII, e Jean-Jacques Rifaud, no século XIX, feriram a terra para extrair

21 estátuas da deusa Sekhmet das montanhas situadas em Tebas. Já a segunda obra, denominada “*The Sun Weeps for the Land and Calls from the Garden of Stones*” (Figura 11), é composta por três peças que interpretam a diáspora das esculturas da deusa Sekhmet. Originalmente esculpidas para o templo mortuário de Amenófis III, as estátuas estão espalhadas por vários museus europeus desde o século XIX. Essa obra inclui um filme mostrando a artista levando cópias das estátuas de Sekhmet de volta ao Egito. De acordo com Sallam, a obra pretende refletir a angústia de obras aprisionadas em museus europeus e incapacitadas de cumprir seu propósito espiritual.



Figura 11: Sara Sallam. “*The Sun Weeps for the Land and Calls from the Garden of Stones*” (2024).

Fonte: <https://www.museoegizio.it/en/explore/news/10584/>

A escolha de obras elaboradas por uma artista contemporânea, mulher e jovem, para compor o acervo do Museu Egípcio de Turim; incorporando a crítica decolonial à sua narrativa expositiva, pode contribuir para criar uma certa “aura” de compromisso com questões importantes para a cultura contemporânea – tanto a decolonialidade, quanto a perspectiva de gênero (Montaner; Muxí, 2014). Se por um lado, a inclusão dessas obras indica contundentes avanços na discussão sobre a descolonização de museus; por outro, pode-se interpretar que essa resposta foi dada como uma estratégia para a manutenção do *status quo*; isto é, uma iniciativa inserida na prerrogativa de “mudar para que nada mude” (Vergès, 2023, p. 92). Ainda, segundo a autora, “o museu ocidental, mesmo com uma programação [ou, no caso, uma exposição] ‘decolonial’, não é um modelo que mereça respeito” (Vergès, 2023, p. 249). Na mesma linha, podemos interpretar a renovação arquitetônica e expográfica proposta por OMA + Tabocchini: a melhor contextualização dos objetos em exposição indica avanços em relação ao modelo expográfico de Dante Ferreti, incorporando a crítica decolonial. Entretanto, essas ações parecem ter sido mobilizadas como uma estratégia para garantir maior visibilidade institucional, assumindo uma imagem pública de “preocupação” com as demandas decoloniais

e protelando, dessa maneira, ações mais efetivas voltadas à repatriação de acervos e a descolonização dos museus.

Considerações finais

O presente artigo buscou refletir sobre o papel assumido pela arquitetura contemporânea de museus frente à reivindicação decolonial pelo retorno de bens culturais; que tem impulsionado a renovação infraestrutural e a readequação do discurso expográfico de instituições europeias, visando à permanência de objetos contestados em seus acervos. O caso do Museu Egípcio de Turim pode ser interpretado como um desdobramento importante das iniciativas de reestruturação do sistema museológico egípcio, protagonizado pela iminente inauguração do Grande Museu Egípcio. A partir da análise proposta sobre a Estátua de Ramsés II Sentado, reclamada pelo Egito em 2010; pudemos observar mudanças significativas nos arranjos expográficos adotados ao longo dos anos. As características arquitetônicas e expográficas observadas no Museu Egípcio de Turim, nos séculos XIX e XX, pareciam reforçar um certo sentimento de confiança na permanência das coleções na instituição italiana. Ambas as exposições criavam ambientes que se aproximavam ao museu-depositório; não privilegiando a interação com os visitantes ou a seleção de destaques do acervo (*star exhibits*); ainda que houvesse consciência, por parte do museu, sobre quais seriam suas peças mais relevantes. Entretanto, observa-se a emergência de um lento processo de valorização expográfica da escultura do faraó, assumindo maior protagonismo na ambientação do século XX em relação à anterior.

No século XXI, os espaços museais sofreram uma guinada, voltando-se à experimentação das tecnologias da comunicação e incorporando ambientações cenográficas. O alinhamento a efemérides (seja os Jogos Olímpicos de Inverno de 2006 ou o Bicentenário do Museu Egípcio de Turim em 2024) impulsionou, em um curto espaço de tempo, renovações cada vez mais aceleradas nos modos de exibição da instituição em relação a seus acervos, buscando continuamente um certo efeito de “novidade”. Conectando-se ao espírito de sua época, o Museu Egípcio de Turim aderiu a experimentações expográficas próximas à cenografia teatral, por meio da montagem de Dante Ferretti. A dramatização proposta, entretanto, acabava reforçando o olhar eurocêntrico e colonialista sobre as obras apresentadas pela instituição; ao invés de promover sua discussão crítica.

O desenvolvimento das reflexões sobre a descolonização dos museus passou

a demandar do Museu Egípcio de Turim novas respostas para velhas questões. Para além do alinhamento a recomendações éticas a nível internacional, o museu europeu anunciou uma segunda remodelação arquitetônica de grande impacto, protagonizada por OMA + Tabocchini Architecture. Por meio da contratação de um escritório de amplo reconhecimento internacional, a “Galeria dos Reis” sofreu uma reviravolta em sua expografia, conectando-se a um discurso de alta tecnologia associado à concepção de um espaço abstrato e asséptico, alinhado às expectativas infraestruturais associadas à arquitetura contemporânea globalizada. A expografia contextualista, recuperando características do Templo de Karnak, parece ter sido uma resposta contundente às críticas que diversos museus europeus têm recebido em relação à dificuldade de interpretação de obras deslocadas em seus contextos originários. O impacto causado pelo ambiente claro e iluminado desenhado por Koolhaas e sua equipe, contraditoriamente neutro e contextual, atingem o objetivo de atestar a atualização infraestrutural do Museu de Turim para salvaguardar seus acervos egípcios.

Progressiva e discretamente, o discurso institucional e expográfico do museu passou, em suas diferentes montagens, a valorizar a Estátua de Ramsés II Sentado como uma *masterpiece* de seu acervo (e até mesmo um símbolo da cidade de Turim); reforçando a necessidade de sua permanência na Itália. Além disso, o amplo investimento realizado pelo museu turinense incorpora a crítica decolonial em sua exposição, garantida pela inclusão das obras de Sara Sallam em seu acervo e pela abertura da reflexão ao público. De maneira contraditória, a presença da obra de Sallam no museu italiano parece, contraditoriamente, “atenuar” a demanda pela própria repatriação dos acervos, reforçando a capacidade da instituição europeia em manter o *status quo*. Nas palavras de Françoise Vergés (2023, p. 92), as iniciativas recentes do Museu de Turim se associam à ideia de “mudar para que nada mude”. Os amplos investimentos recentemente realizados buscam evitar o estabelecimento de um “programa da desordem absoluta”, recuperando as palavras de Frantz Fanon (1961, p. 30). O Grande Museu Egípcio se mostrou capaz de desvelar que o problema central talvez não fosse a “falta de infraestrutura” para a salvaguarda de acervos egípcios; deixando latente o envolvimento de objetos de arte às dinâmicas de poder e disputas entre narrativas na sociedade contemporânea.

Referências

Abdo, R. (2023). *The Grand Egyptian Museum: the national museum of civilization*. Cairo.

Baima, C.; Grandelle, R. (2018). 'Não sabemos o que foi perdido no Museu Nacional', diz arqueólogo mais importante do Egito. *O Globo*. 27 dez. Brasil. <https://oglobo.globo.com/brasil/historia/nao-sabemos-que-foi-perdido-no-museu-nacional-diz-arqueologo-mais-importante-do-egito-23329918>

Barros, J. (2019). Histórias interconectadas, histórias cruzadas, abordagens transnacionais e outras histórias. *Secuencia* (103), 01 de enero. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i103.1528>

Bassir, H. (2013). The Grand Egyptian Museum: a home for interconnections. *Journal of Ancient Egypt Interconnections, Tucson*, v. 5, n. 4, 6-8.

Castro, B. (2025). "Não tivemos a oportunidade de defender nosso patrimônio": petição com mais de 300 mil assinaturas demanda que países devolvam artefatos egípcios roubados durante colonização do país. *Terra*. 07 nov. <https://www.terra.com.br/byte/nao-tivemos-a-oportunidade-de-defender-nosso-patrimonio-peticao-com-mais-de-300-mil-assinaturas-demanda-que-paises-devolvam-artefatos-egipcios-roubados-durante-colonizacao-do-pais,b933efebdec05e656782e381cd100d45fehs0tbc.html>

Cifuentes, A. (2010). *Entre a caixa preta e o cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas*. [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/5949cfc0-66ae-4a88-9b94-221479495d1e/content>

CNN Viagem & Gastronomia. (2025). Grande Museu Egípcio abre após 20 anos e US\$ 1 bilhão de investimento. 04 nov. <https://www.cnnbrasil.com.br/viagemegastronomia/viagem/grande-museu-egipcio-abre-apos-20-anos-e-us-1-bilhao-de-investimento/>

Connor, S. (2017). *La Statua di Ramesse II*. Turim: Franco Cosimo Panini Editore.

Conselho Internacional de Museus. (2004). *Código de Ética do ICOM para Museus*. <https://www.icom.org.br/codigo-de-etica/>

Costa, K. (2019). *Caminhos para a descolonização dos museus: a questão da repatriação das antiguidades egípcias*. [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional UFSC. [efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/214370/PHST0681-T](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/214370/PHST0681-T)

pdf?sequence=-1&isAllowed=y

Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan.

Eggers, N. (2013). *Egito Antigo e o Imperialismo Britânico no século XIX: as descobertas do antiquarista Giovanni Belzoni*. [Monografia de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Paraná] Acervo Digital UFPR. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/60160/natascha_andrade_eggers.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Harrouk, C. (2023). OMA vence concurso para renovar museu mais antigo do mundo dedicado à cultura egípcia. *Archdaily*. 03 fev. 2023. <https://www.archdaily.com.br/br/995717/oma-vence-concurso-para-renovar-museu-mais-antigo-do-mundo-dedicado-a-cultura-egipcia>

Fakharany, N. (2025). Lina Ghotmeh wins competition to redesign British Museum's Western Range. *Archdaily*. 21 fev. <https://www.archdaily.com/1027224/lina-ghotmeh-wins-competition-to-redesign-british-museums-western-range>

Fanon, F. (1961). *Os condenados da terra*. Lisboa: Unissea.

Hughes, P. (2015). *Exhibition design*. Londres: Laurence King.

Jamille, M. (2011). A revolta virou contra Hawass. *Arqueologia Egípcia*. 15 fev. <https://arqueologiaegipcia.com.br/2011/02/15/a-revolta-virou-contr-hawass/>

Jamille, M. (2023). Grande Museu Egípcio se prepara para inauguração em fevereiro de 2024? *Arqueologia Egípcia*. 08 nov. <https://arqueologiaegipcia.com.br/2023/11/08/grande-museu-egipcio-se-prepara-para-inauguracao-em-fevereiro-de-2024/>

Junior, J. (2019). Gritos silenciados: violência contra a mulher na obra de Gianlorenzo Bernini. In: *Narrativas imagéticas*. Ria Editorial.

Keith, L. (2022). Who gets to tell the story of Ancient Egypt? *Smithsonian Magazine*. 13 dez. <https://www.smithsonianmag.com/history/who-gets-to-tell-the-story-of-ancient-egypt-180981263/>

Lapiente, R. (2016). A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. *Revista de História Bilros*, 11-29.

Li, Y.; Maryam, S. (n.d.). Who owns history? *Wired Magazine*. Acesso em

20/10/2025.

Lupo, B. M. (2015). *O museu contemporâneo: arquitetura, museografia e patrimônio imaterial*. [Trabalho Final de Graduação, Universidade de São Paulo].

Lupo, B. M.; Costa, K. L. (2022). *Tumba, templo e pirâmide: arquitetura e repatriação no Grande Museu Egípcio*. *Anais do Museu Paulista*, vol. 30, 1-34. <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/181240/180699>

Lupo, B. M.; Costa, K. L.; Maia, A. S. (2023). *Arquitetura contemporânea e estetização do consumo cultural*. *Vitruvius*. Arqitextos.

Mansour, Y. (2003a). *The Grand Museum of Egypt. International Architecture Competition*. The Egyptian Ministry of Culture. Vol. I. Cairo.

Mansour, Y. (2003b). *The Grand Museum of Egypt. International Architecture Competition*. The Egyptian Ministry of Culture. Vol. II. Cairo.

Margit, M. (2020). Archaeologist launches repatriation campaign for Egyptian treasures. *The Jerusalem Post*. 31 jan. <https://www.jpost.com/international/archaeologist-launches-repatriation-campaign-for-egyptian-treasures-616033>

Montaner, J. M.; Muxí, Z. (2014). *Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili.

Morrison, A. (2024). Fit for a king: Egyptian museum in Turin unveils new galleries for monumental ancient sculptures. *The Art Newspaper*. 26 nov. <https://www.theartnewspaper.com/2024/11/26/fit-for-a-king-egyptian-museum-turin-unveils-new-galleries-monumental-ancient-sculptures>

Murtoff, J. (2025). Grand Egyptian Museum. *Britannica*. 14 fev.

Newsroom Infobae (2022). Grande Museu Egípcio, o “Louvre da Arqueologia” que é esperado. *Newsroom Infobae*, 20 abr. <https://www.infobae.com/br/2022/04/20/grande-museu-egipcio-o-louvre-da-arqueologia-que-e-esperado/>

OMA. (2024). *Museo Egizio 2024*. <https://www.oma.com/projects/museo-egizio-2024>

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. (2025). *Dossiê Grande Museu Egípcio*. 2025.

Péchy, A. (2025). Sacudindo a poeira: o que está por trás das mudanças no British Museum. *Revista Veja*. 27 abr. <https://veja.abril.com.br/cultura/sacudindo-a-poeira-o-que-esta-por-tras-das-mudancas-no-british-museum/>

Portal Vitruvius. (2003). The international architecture competition for the Grand Egyptian Museum. *Vitruvius*, São Paulo, ano 03, n. 01, jan-jun. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/03.030/2221>

Rivetti, E. (2017). Should Egypt give up the fight for artefacts in foreign museums? *The Art Newspaper*. 31 mar. <https://www.theartnewspaper.com/2017/03/31/should-egypt-give-up-the-fight-for-artefacts-in-foreign-museums>

Silveira, D.; Córdova, F. (2004). *A pesquisa científica*. Sergipe: Editora UFS.

Shoukry, S. (2023). EUA devolvem ao Egito sarcófago de 2700 anos contrabandeado. *Poder 360*. 03 jan. <https://www.poder360.com.br/internacional/eua-devolvem-ao-egito-sarcofago-de-2-700-anos-contrabandeado/>

Singer, J. (2025). História da obra-prima: Ramsés II. *Daily Art Magazine*. 24 ago. <https://www.dailyartmagazine.com/masterpiece-story-statue-ramesses-ii/>

Solomon, E.; Khaled, R. (2025). O Grande Museu Egípcio finalmente foi inaugurado. Agora, o país quer que a Europa devolva suas ‘coisas maravilhosas’. Cairo. 08 nov. <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/11/08/o-grande-museu-egipcio-finalmente-foi-inaugurado-agora-o-pais-quer-que-a-europa-devolva-suas-coisas-maravilhosas.ghtml>

Terra. (2022). *Museu Egípcio de Turim prepara candidatura a patrimônio UNESCO*. 06 dez. <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/museu-egipcio-de-turim-prepara-candidatura-a-patrimonio-unesco,b0d76c1e0ae95ad3cab8e74615b01bd9uut24gg0.html>

Thomas, D. (2013). *Museums in post-colonial Europe*. Londres: Routledge.

Vercoutter, J. (2002). *Em busca do Egito esquecido*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Vergès, F. (2023). *Decolonizar o museu. Programa de Desordem Absoluta*. São Paulo: Ubu.