



**DESCOLONIZANDO A
MUSEOLOGIA**

**DESCOLONIZANDO LA
MUSEOLOGÍA**

**Decolonising
MUSEOLOGY**

1

**Museus, Ação Comunitária e Descolonização
Museos, Acción Comunitaria y Descolonización
Museums, Community Action and Decolonisation**

Editor

Bruno Brulon Soares

ICOFOFOM ICOM
international
committee
for museology

ICOM consejo
internacional
de museos

Descolonizando a Museologia
Descolonizando la Museología
Decolonising Museology

1. Museus, Ação Comunitária e Descolonização
Museos, Acción Comunitaria y Descolonización
Museums, Community Action and Decolonisation

Editor: Bruno Brulon Soares

Comitê Internacional para a Museologia – ICOFOM
 Comité Internacional para la Museología – ICOFOM
 International committee for Museology – ICOFOM

Editor

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Conselho Editorial / Comité Editorial / Editorial Committee

Melissa Aguilar Rojas, Tatiana Coelho da Paz, Marcela Freire Sanches, Scarlet Galindo Monteagudo, Leandro Guedes N. de Moraes, Lynn Maranda, Silvine Ribeiro Moraes, Luciana Souza, Thalyta Sousa Angelici, Paula Trocado, Elizabeth Weiser.

Secretário editorial / Secretario editorial / Editorial secretary

Leandro Guedes N. de Moraes

Presidente do ICOFOM / Presidente del ICOFOM / Chair of ICOFOM

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Conselho científico / Comité científico / Academic committee

Yves Bergeron, Marion Bertin, Karen Brown, James Allan Brown, Bruno Brulon Soares, Lynn Maranda, Luciana Menezes de Carvalho, Michèle Rivet, Elizabeth Weiser, Natalie Urquhart.

The Special Project *Museums, Community Action and Decolonisation* is coordinated by ICOFOM in partnership with ICOM LAC, ICOM Brazil, ICOM Canada, ICOM Chile, MAC and MINOM.

Published in Paris, ICOM/ICOFOM, 2020
ISBN: 978-2-491997-15-1
EAN: 9782491997151

**Descolonizando a Museologia
Descolonizando la Museología
Decolonising Museology**

1

**Museus, Ação Comunitária e
Descolonização**

**Museos, Acción Comunitaria y
Descolonización**

**Museums, Community Action and
Decolonisation**

Bruno Brulon Soares (Ed.)

ICOM consejo
internacional
de museos

MI ICOFOM ICOM
international
committee
for museology

ICOM international
council
of museums
LAC

ICOM international
council
of museums
Brasil

ICOM international
council
of museums
Canada

ICOM consejo
internacional
de museos
Chile

mac
Museums Association
of the Caribbean

MINOM-ICOM

UNIRIO

MEI
MUSEOLOGIA EXPERIMENTAL E IMAGEM

Table of contents

Introdução

Introducción

Introduction 9

Bruno Brulon Soares

1. Experiências museais pós-coloniais

1. Experiencias poscoloniales del museo

1. Postcolonial experiences of the museum . 71

Histórias para descolonizar: o Museu Nacional de
Etnologia de Lisboa e suas coleções africanas 72
Márcia Chuva

Os índios Tikuna e o mundo dos museus 91
Priscila Faulhaber

Entre o Paraná e Roraima: reflexões sobre “Vaivém” no
balanço de uma rede-de-dormir 103
Raphael Fonseca

Decolonial Exhibition Making: *Mafavuke’s Trial and Other
Plant Stories*116
Ana S. González Rueda

A Chat on Innovation, Experiments, Theory and other
Fascinations 130
Tomislav S. Šola

Museus no tempo do agora: colonialismo, imperialismo e
tecnologia digital141
Luciana Souza

2. Ação comunitária e museologias experimentais

2. Acción comunitaria y museologías experimentales

2. Community action and experimental museologies 159

- As pegadas inventadas pelo Museu Vivo do São Bento na
Baixada Fluminense 160
*Aurelina de Jesus Cruz Carias, MarluCIA Santos de Souza, Risonete
Martiniano de Nogueira*
- El Museo Comunitario de Cabrils (Barcelona): Un proyecto
experimental nacido desde la comunidad 176
Jordi Montlló
- O Museu da Parteira enquanto processo experimental 193
Júlia Morim
- Memórias silenciadas e novos horizontes: O papel social do
Museu do Samba 213
Desirree dos Reis Santos
- Museu das Remoções: Moradia e Memória 226
Sandra Maria de S. Teixeira
- La dinámica con base comunitaria; actualizaciones de
viejos postulados a partir de la propuesta *museo situado* .. 239
Alejandra Panozzo Zenere

3. Experiências queer para um ativismo museal

3. Experiencias queer para el activismo de los museos

3. Queer experiences for museum activism . 253

- Museo Di, sacar la historia del closet 254
*Fernanda Venegas Adriazola, Fernanda Martínez Fontaine
Rolando González Rojas, Fernanda Rivas Gutiérrez,
Tamara Basualto Mena*

- El museo como espacio comunitario y decolonizador: El
caso del Museo MIO en Costa Rica y la recuperación de la
memoria LGBTIQ+ 268
Lauran Bonilla-Merchav, Tatiana Muñoz Brenes

- Por un Museo bien chimbita: transformar el Museo
Nacional de Colombia desde el Programa de Comunidades,
Accesibilidad e Inclusión 284
Alejandro Suárez Caro

Performar o museu e ampliar seus públicos: Reflexões para matrizes queer 298
Ellen Nicolau, Gabriela Augusta da Silva Oliveira, Leonardo Stephens Domingues, Paola Valentina Xavier, Rodrigo Alcântara

Museu Bajubá: uma proposta de cidadania cultural para pessoas LGBTI+ 312
Rita de Cassia Colaço Rodrigues
Luiz Morando

4. Museus, patrimônios locais e direitos humanos

4. Museos, patrimonios locales y derechos humanos

4. Museums, local heritage and human rights 324

Narrativas da minha trajetória 325
Sandra Benites

Povos indígenas e Museologia – experiências nos museus tradicionais e possibilidades nos museus indígenas 338
Marília Xavier Cury

Indigenous peoples and Museology – experiences at traditional museums and possibilities at indigenous museums 354
Marília Xavier Cury

Patrimônio e identidades afro-diaspóricas: da Cabeça de Ifé ao monumento de Zumbi dos Palmares 371
Diogo Jorge de Melo
Thais Silva Félix Dias

Museo callejero del estallido social en Chile 387
Fernanda Venegas Adriaola

Coleções indígenas no Sertão imaginado: experimentações etnográficas e museais para a descolonização dos museus . 404
Camila Azevedo de Moraes-Wichers

INTRODUÇÃO
INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION

Introdução

Descolonizando a museologia: a experiência museal recontada nos tempos das comunidades

Bruno Brulon Soares

*Presidente do Comitê Internacional para a Museologia
– ICOFOM*

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –
UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil*

Alguma coisa transborda os museus e distende a experiência museal em sua dimensão social no presente. De certo modo, o museu conhecido e herdado da Modernidade europeia já não é o mesmo e nem representa os mesmos sujeitos. Nas últimas duas décadas, enquanto o século XXI rearticulou os regimes patrimoniais de acordo com as demandas sociais de grupos subalternizados, a experiência museal deixou de ser definida exclusivamente pelos termos de especialistas ou pelos enunciados hegemônicos dos Estados nacionais. Mostrando-se como o resultado de negociações que envolvem os usos políticos do patrimônio, o dispositivo museu tem sido apropriado por esses grupos que o disputam como uma arena potente para a representação utópica de suas identidades, em que são performadas as heranças de um passado que é reconfigurado no presente.

Este livro é o primeiro volume de uma série de publicações editadas pelo Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM), intitulada *Descolonizando a Museologia*, que almeja suscitar um diálogo entre acadêmicos, profissionais de museus, ativistas e membros de comunidades, desafiando as hierarquias de poder e de saber que definem como teoricamente distintas as práticas museais diversas. Primeiramente, o desafio de redefinir uma museologia com as comunidades envolve colocar em questão as categorias de valor que fundaram os museus na Modernidade – por exemplo, o autêntico, o raro, o único investido nas coleções materiais. Buscando abrir o museu para categorias menos eurocêntricas e menos atreladas à cultura hegemônica da classe burguesa, vislumbramos a necessidade de (re)considerar a museologia pelo viés pós-colonial, este entendido como “um local potencial para a contestação disciplinar e interpretativa” de práticas, conceitos e métodos (Ashcroft, Griffiths, & Tiffin, 2007).

Alguns capítulos neste volume, baseados em práticas experimentais e em casos de estudo, colocam em questão o valor romantizado investido no conceito de “comunidade” na história recente da museologia, considerando que o discurso

“comunitário”, frequentemente ativado pelo Estado ou por organizações globais como o ICOM ou a UNESCO, despreza o fato de que as comunidades (ou grupos sociais marginalizados) são geralmente um elemento externo às decisões tomadas “para elas”. Refletindo sobre esse paradoxo central das “novas” museologias e museus comunitários no mundo contemporâneo, podemos compreender o papel dos museus como aparelhos de poder, baseados em estratégias globais que levam à utilização frequente de “táticas locais de dominação” (Foucault, 2019 [1997], p. 39). Considerando tal paradoxo, o Projeto Especial *Museus, Ação comunitária e Descolonização*, proposto pelo ICOFOM para este triênio, tem o objetivo de promover debates e desenvolver bases reflexivas para a prática em museus relacionadas às demandas e ações de comunidades que buscam exercer maior agência sobre o fórum do museu. Nesse sentido, por “ação comunitária” entendemos a mobilização de grupos minoritários em função de um propósito comum ou de uma causa social que pode levar à descolonização do próprio museu e da disciplina que o estuda e pratica.

No final do século XX, as demandas por museus de base comunitária como um método para a descolonização da museologia foram incorporadas no movimento francês da Nova museologia – *muséologie (nouvelle)* –, que nos anos 1970 e 1980 se baseou parcialmente na invenção do diretor do ICOM, Hugues de Varine, do “ecomuseu” como um protótipo comunitário para o desenvolvimento local. Outras formas de museus experimentais já estavam sendo colocadas em prática em países colonizados como México, Cuba e Brasil. Essas experiências foram moldadas pelas negociações entre comunidades e grupos autóctones e especialistas do Sul global, o que levou o próprio Varine a reconhecer as ideias e práticas de personalidades como o educador brasileiro Paulo Freire, o museólogo malinês Stanislas Adotevi e o museógrafo¹ mexicano Mario Vázquez como algumas das figuras fundadoras do que seria imaginado como a “Nova museologia” na Europa.

Os museus de base comunitária, seja no chamado Sul global, seja nas experiências subalternas de museus na periferia dos países do Norte, são, hoje, uma força a ser considerada na descolonização da museologia. Com sua própria interpretação do *tempo* ou do *seu passado*, as comunidades desafiam a concepção hegemônica do tempo do Ocidente colonizador e industrializado, baseada nas ideias de progresso, de melhoria e de desenvolvimento que foram herdadas da filosofia europeia (Fabian, 1983, p. 12). Essas experiências estão constantemente desafiando os valores preconizados nas instituições dominantes e chamam a atenção para o fato de que hoje, em diferentes contextos do mundo, a experiência da *nação* e a experiência da *vida* já não decorrem dos mesmos operadores (Tornatore, 2019, p. 47), mas, ainda assim, coexistem na maioria das sociedades onde coabitam museus baseados em regimes de valores que são, por vezes, inconciliáveis e geram constantes fricções museais.

1. Aqui o termo “museógrafo” se refere à categoria genérica de profissional de museus, como é mais comumente utilizado no contexto do México.

Os museus comunitários demonstraram, por exemplo, que a reflexão sobre a continuidade está longe de ser exclusiva de especialistas ou do Estado. Nas últimas décadas, testemunhamos a apropriação dos museus e do patrimônio por atores sociais que fazem uso do vocabulário autorizado e das categorias e quadros teóricos dos(as) *experts*, em um discurso simplificador e por vezes politizado (Bortolotto, 2011, p. 23). Comunidades e grupos sociais específicos na periferia do museu hegemônico agora se percebem empoderadas por meio de seus próprios instrumentos e metodologias usados para conceber a permanência do passado e a objetificação da cultura em seus próprios termos. Segundo o movimento de *ida y vuelta* (ida e volta) de categorias específicas dos(as) especialistas para os atores sociais e vice-versa, como descrito por Manuela Carneiro da Cunha (2009), a noção de “museu” viajou do contexto científico e profissional para as comunidades, apresentando sentidos mais amplos e variados, e ao mesmo tempo retornando aos(às) próprios(as) especialistas.

Atualmente, a mirada sobre a prática comunitária e experimental, proposta nos capítulos da obra colaborativa que aqui se apresenta, permite uma abertura teórica e metodológica para a museologia que está além dos meandros já bastante desgastados de uma “velha” nova museologia baseada em modelos eurocentrados. O trabalho dos museus comunitários aqui analisados a partir da ótica experimental de seus atores e especialistas é produtor de narrativas híbridas, que transformam o passado nostálgico das “comunidades” (a história e a memória dos vencidos) e desloca o presente histórico (Bhabha, 2019 [1994], p. 269) produzindo memórias e histórias outras, tempos outros que fazem os sujeitos subalternos se reconhecerem como atores na preservação do patrimônio. Por outro lado, os trabalhos baseados na prática de museus tradicionais, com foco na preservação de suas coleções materiais, mostram que esses museus vêm explicitamente aplicando métodos do passado colonial no presente, em seus processos de aquisição ou no ato de musealização do patrimônio de populações indígenas (L’Estoile, 2007; Brulon Soares, 2012; Oliveira & Santos, 2019).

Como apontou Paul Ricoeur (1983, p. 17), “temporalidade e narratividade são interdependentes”. Ao *recontarem o seu tempo*, as comunidades recompõem as narrativas museais com base em suas próprias experiências de passado, produzindo alternativas críticas ao discurso das instituições coloniais. Nesse processo, são ativados outros tempos a partir das temporalidades próprias dos grupos, como nos *doze tempos da favela*² que definem a exposição comunitária do Museu da Maré, no Rio de Janeiro, o primeiro Ponto de Memória a receber tal título no Brasil. Tempo da casa, tempo da resistência, tempo de festa, tempo da fé, tempo da criança, tempo do medo, tempo de museu... As museologias experimentais envolvendo atores sociais diversos, dentre os quais líderes co-

2. A ideia de “tempos da favela” foi inspirada no projeto *Varal de lembranças* desenvolvido na favela da Rocinha, nos anos 1970, por moradores em colaboração com especialistas envolvidas em um projeto de memória que se traduziu em uma exposição em forma de varal. Cf. Segala, L. (1983). *Varal de Lembranças – Histórias da Rocinha*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/SEC/MEC/FNDE, v. 1.

munitários, ativistas, indígenas, quilombolas, agentes do Estado, especialistas, artistas, sambistas, cozinheiras, poetas, mestres-salas, etc., provocaram uma explosão museal que é a explosão do próprio museu moderno, hoje contestado pelos atores dos museus pós-coloniais, museus nas margens que reivindicam transformações efetivas nas instituições centrais do patrimônio legitimado. Esta obra se propõe a ser um registro de algumas dessas experiências e um convite à reflexão sobre um novo tempo da museologia: o tempo da descolonização.

Tempo da política

Uma suposta virada “pós-colonial” no mundo dos museus teria suas raízes identificadas em um evento político de que participaram representantes de diversos países, a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, em que o conceito de “museu integral” foi proposto como um novo paradigma para as instituições latino-americanas. Naquele contexto, o museu seria entendido como um instrumento para a transformação social, dedicado à resolução dos problemas “das comunidades a que ele serve” (UNESCO, 1973, p. 199). Nas décadas seguintes, alguns museólogos latino-americanos estabeleciam as bases para uma reflexão crítica sobre a “pretensão universal do museu” (Rússio, 1974, p. 47), o que levou o “novo” museu a ser definido como uma “instituição viva, inserida em uma sociedade” que deve assumir um papel ativo de “formar e transformar continuamente o seu entorno” (Rusconi, 1987, p. 241). A ruptura proposta com o “museu tradicional” permitiu o reconhecimento de novas experiências que tinham em comum uma abertura às diferenças culturais e à participação social sem precedentes na história da museologia.

Contudo, apesar de sua relevância para os(as) museólogos(as) da região, a noção de “museu integral”, ou de um museu integrado às sociedades, seria reinterpretada no conceito do “ecomuseu”, cunhado por Varine em 1971, e definida nas práticas francesas que adotaram esse rótulo após 1973. O protótipo do “ecomuseu comunitário”, o antimuseu, museu sem paredes, sem coleções e sem visitantes, baseado em um território e em uma população (Varine, 1978), serviria como uma ferramenta para a recomposição social e econômica de comunidades baseada no discurso da democracia cultural (Tornatore & Paul, 2003), inicialmente forjado na Europa para ser aplicado em outros contextos do mundo. Essa nova concepção de um museu autodeclarado como pós-colonial, assim percebido nas mentes de museólogos e sociólogos europeus, contribuiu para narrar o mundo museal em termos de “novas” e “velhas” práticas. A museologia aplicaria às diferentes experiências de museus uma divisão geopolítica entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos (ou “em desenvolvimento”), reproduzida na retórica da Nova museologia.

Como afirmado na Declaração de Quebec de 1984³, documento basilar do movimento: “a nova museologia [...] interessa-se em primeiro lugar pelo *desenvolvi-*

3. A Declaração propõe a criação de um movimento internacional para a nova museologia, o MINOM, que seria reconhecido pelo ICOM em 1985, institucionalizando-se como uma organização afiliada

mento das populações, refletindo sobre os princípios modernos que conduzem a sua evolução, ao mesmo tempo em que as associa a projetos de futuro [...]” (grifos meus). Na temporalidade que a “nova” museologia projetava sobre as “comunidades”, o futuro de sociedades em vias de se desenvolver ainda não havia chegado no presente. Como podemos notar, a postura assistencialista para com os museus de base comunitária estava explicitamente inspirada pelo princípio evolucionista que definia o desenvolvimento como a meta a ser alcançada por populações subdesenvolvidas. Como resultado do discurso que se impunha internacionalmente aos museus em alguns contextos do mundo, como na América do Sul, a Nova museologia e a ecomuseologia iriam transpor uma hierarquia de poder baseada na centralidade de Estados desenvolvimentistas em relação a certas práticas experimentais deixadas de fora dos limites da museologia dita tradicional – na periferia do campo museal estabelecido.

Logo, o discurso da descolonização na museologia não esteve desvinculado da reprodução da estrutura capitalista de poder e de saber baseada na distribuição desigual de recursos, que trabalha para manter a velha designação de primeiro, segundo e terceiro mundos, usada por alguns museólogos nos anos 1970 e 1980 para descrever diferentes sociedades e experiências de museus (ver, por exemplo, Varine, 1978; e Sofka, 1988). Tal hierarquia contribuiu para a criação de uma *marginalidade museal* na ordem global, definindo as experiências ao redor do mundo entre aquelas dos países desenvolvidos (onde as ricas coleções deveriam ser mantidas por ricas instituições) e as de museus nas periferias subdesenvolvidas (onde museologias comunitárias floresceriam). Essa dicotomia entre os museus fundados no trabalho comunitário, de um lado, e o museu *clássico* baseado na acumulação de coleções, de outro, estaria na base de diversos debates envolvendo a possível descolonização dessas instituições, de Norte a Sul do globo.

A forte expressão da Nova museologia nos chamados “países em desenvolvimento” desde os anos 1980 e 1990 foi um sintoma daquilo que Johannes Fabian definiu como a “espacialização do Tempo” (2002 [1983]), um fenômeno que (re) define no espaço as hierarquias de poder que mantêm o subalterno nas periferias do mundo e, no caso da museologia, produz a marginalidade museal. A relação “ocidental” com a continuidade, que define o Tempo universal dividindo o mundo em termos de povos civilizados e os Outros, ainda está presente na definição das “comunidades” e dos “museus comunitários” como partes do objeto social de análise dessa disciplina. De certo modo, enquanto a Nova museologia redefiniu o museu para as margens, tanto na Europa quanto no restante do mundo, esse movimento internacional reforçou as diferenças materiais entre alguns museus centrais e os chamados museus comunitários em diversas partes do globo. Como resultado, em países como o Brasil, onde uma diversidade reconhecida de novos museus sociais e comunitários pode ser observada, o Estado e os investidores privados se responsabilizam por manter as instituições centrais, enquanto esses museus marginais lutam para sobreviver com recursos cada vez mais escassos.

O que significa descolonizar os museus no século XXI? Como os debates atuais sobre a descolonização estão promovendo o reconhecimento efetivo de práticas e ações locais? Os membros de comunidades e ativistas realmente estariam sendo ouvidos pelos profissionais de museus que expressam abordagens mais críticas a essa instituição moderna? Que tipo de experiências e ações museais estão contribuindo para redesenhar um mundo pós-colonial? Tais perguntas foram propostas como pontos de partida para as autoras desta obra, que contribuíram para uma reflexão microsocial da museologia e para a compreensão de uma micropolítica do campo museal.

Tempo dos(as) especialistas

O estudo do tempo nas ciências humanas e sociais constituiu, para diferentes pensadores, o lócus da afirmação de uma separação essencial entre cientistas e seus objetos de estudo. O tempo dos Outros permitiu aos antropólogos evolucionistas, por exemplo, localizar as sociedades ditas “primitivas” como separadas daquelas autodefinidas como “civilizadas”. Assim, o tempo do(a) etnólogo(a) (rápido, linear e aberto) se diferenciava da vivência temporal dos seus “nativos” submetidos a uma temporalidade lenta, circular e fechada, baseada numa “solidariedade mecânica” que definiu, nessas ciências, sociedades pré-industriais, arcaicas ou primitivas (Bensa, 1997, p. 3) em contraposição à sociedade da qual faz parte o(a) cientista moderno(a).

Inspirando-se na perenidade dos ritos observados em sociedades não europeias, os(as) especialistas de uma ciência colonial apontavam as formas comunitárias de experienciar o tempo como uma característica elementar de povos cujas culturas estariam baseadas na “pura repetição” do passado no presente. Portanto, a construção do objeto de estudo de uma ciência, no sentido moderno, envolve uma concepção específica do tempo e de seus dispositivos normativos – sendo um deles o museu. Foi por meio da concepção política do tempo dos Outros que os museus dos séculos XIX e XX estabeleceram seus objetos e materializaram suas coleções. A percepção colonialista de um Outro distanciado, inventado nas vitrines dos museus, permitiu a algumas instituições assumirem um papel estratégico na representação e no controle de populações dominadas, colaborando com um sistema opressor baseado no racismo e na escravidão. Mais recentemente, uma concepção do tempo desigual serviu para a observação de “comunidades” em sua perenidade aparente, como parte de um projeto político enraizado na Modernidade e pautado no exercício artificial da separação entre sujeitos e objetos como princípio fundante das ciências ditas modernas.

Os(as) museólogos(as), assim como outros(as) cientistas sociais, definiram o seu próprio objeto de estudo como “a expressão de uma relação específica do homem com a realidade” (Stránský, 1995), estudo este que, em nosso caso, abarca o processo conhecido pelo nome de *musealização*. Como um ato de atribuir valor às coisas, a musealização é também um ato político que vem sendo estudado criticamente em abordagens reflexivas recentes (Brulon Soares, 2012; 2019). Quem musealiza (objetifica) quem? Que autoridade determina

os critérios da musealização? E pode o subalterno se musealizar? Essas são questões fundadoras de uma museologia reflexiva e pós-colonial que estão no cerne dos processos de automusealização desenvolvidos por grupos sociais em museus ditos comunitários.

A atuação de museólogos(as) e outros(as) “*experts* culturais” (Tornatore, 1998) nesses museus e com as comunidades, analogamente ao efeito produzido pelos(as) antropólogos(as) em relação às “populações tradicionais”, por vezes apresenta como corolário a objetificação de um Outro imaginado a partir da pressuposição da “comunidade” como uma entidade fora do tempo do(a) pesquisador(a), intocada pela Modernidade e em nome da qual o(a) especialista pode falar livremente, expressando um tipo de paternalismo institucional que é característico de profissionais ao se referirem ao “*meu* ecomuseu” ou à “comunidade *de tal pesquisador*”. Esse paternalismo institucional, reproduzido na academia e no interior dos próprios grupos, reifica relações verticais em que poder e saber, ao caminharem juntos, por vezes levam ao abuso da autoridade científica. Por esse motivo, alguns museus que se autodeclararam geridos pelas próprias “comunidades” são, de fato, museus da dominação, e a reflexão crítica sobre sua prática no campo envolve o reconhecimento dos possíveis enquadramentos de uma cultura por meio das referências de uma outra.

A figura do(a) especialista, detentor(a) do saber acadêmico autorizado, é constantemente utilizada para legitimar ou naturalizar um discurso oficial ou hegemônico, por vezes subsidiado pela ação do Estado que visa controlar a realidade social por meio do controle dos regimes culturais de representações locais. Como já apontou Jean-Louis Tornatore sobre o contexto patrimonial francês, os(as) pesquisadores(as) ou as equipes que atuam a serviço do Estado por meio de um “voluntarismo científico” (2007, p. 4), mesmo quando não são manipulados pela máquina estatal, por cumplicidade acabam atuando num tipo de “construtivismo ao contrário”, permitindo que sejam dados os meios necessários àqueles que possuem poder decisório de “naturalizar as práticas em construção” em vez de “desnaturalizar as práticas socialmente construídas” (2007, p. 4) para o benefício dos grupos.

A grande virada reflexiva, ainda a ser alcançada pela museologia contemporânea, implica o reconhecimento de que as noções de “museu” e de “patrimônio” não são “conceitos indígenas”, isto é, forjados pelos próprios grupos que deles fazem uso. Esses conceitos cabem numa “descrição do mundo social” feita pelo(a) cientista na ambição de desenvolver uma explicação da realidade social observada. Buscando a sua desnaturalização, algumas das análises pragmáticas do campo patrimonial assumem tais noções como categorias de valor que contribuem socialmente para legitimar o(a) *expert* (ver Tornatore, 1998; 2007), mas que também podem servir aos próprios grupos em seus usos contestatórios (Bondaz, Isnart & Leblon, 2012). Hoje, na afirmação dos grupos por meio de seus museus comunitários, observamos a construção de narrativas em primeira pessoa, quando os próprios habitantes de um dado território se assumem como “objetos do museu”, o que ocorre no Museu das Remoções, emblemático exemplo de

ativismo museal na Vila Autódromo, no Rio de Janeiro, cuja realidade é narrada por Sandra Maria Teixeira em seu capítulo nesta obra; ou, ainda, quando atores comunitários afirmam: “eu sou museu”, palavras das ativistas e profissionais da comunidade do Museu Vivo do São Bento, presentes no texto de Aurelina de Jesus Cruz Carias, Marlúcia Santos de Souza e Risonete Martiniano de Nogueira. Esse “querer musealizar” por parte de ativistas e membros das comunidades é o que move, atualmente, o Museu da Parteira, descrito na análise de Júlia Morim em seu capítulo, como processo experimental em constante transformação, movido pelas vontades e saberes de parteiras tradicionais do estado de Pernambuco.

Ao desempenhar o papel de reformatar o lugar da criação comunitária espontânea aplicando os seus próprios conceitos e teorias, o(a) museólogo(a)-pesquisador(a) se torna, ele(a) mesmo(a), um(a) gestor(a) do patrimônio comunitário, assumindo, assim, o papel de justificar sua implicação e relevância na esfera pública da cultura. O abuso do saber-poder por parte do(a) cientista pode levar, por vezes, à predominância do seu próprio saber exterior sobre os saberes locais, provocando, em contrapartida, o epistemicídio no seio do grupo, produzindo o extermínio (material e simbólico) de outros sujeitos do saber (Grosfoguel, 2016). Os efeitos de tal epistemicídio são denunciados na prática da musealização descrita em alguns dos capítulos aqui apresentados, seja na alteridade colonial materializada nas coleções indígenas de um Sertão imaginado, na análise de Camila Wichers, seja na crítica decolonial de Ana S. Gonzalez Rueda à criação de exposições em museus tradicionais que se obrigam, no presente, a reconhecer o passado colonial por meio de um engajamento comunal que permite a reescrita de narrativas.

Ao verem sua especialidade se reconfigurar em uma “expertise participativa” (Tornatore, 2019, p. 19), os(as) especialistas atuantes nos museus e na museologia são levados(as) a rever seu próprio papel de autoridade. Nesse sentido, a reflexividade dos atores comunitários, ao objetificarem a sua cultura por meio da musealização, interroga a própria reflexividade dos(as) museólogos(as) no campo. Tomislav S. Šola nos conta sobre seu distanciamento do “plano elevado da teoria” e do próprio ICOM, instância internacional consagrada do campo dos museus, como consequência de uma tomada de consciência própria que mudou o seu engajamento na museologia e fez com que passasse a priorizar as práticas experimentais e a inovação museal. Luciana Souza, por sua vez, questiona as estruturas colonialistas por detrás de organizações normativas como o ICOM, o ICOMOS e a UNESCO ao produzirem “uma padronização de referência ocidental-moderna” no âmbito da preservação, que tem como efeito a produção de exclusões e apagamentos de formas de existir e de viver – bem como de fazer museu – no Sul global. Sob um olhar pós-colonial e marxista, a autora analisa as mudanças que os museus vêm enfrentando no contexto presente da pandemia, chamando a atenção para desigualdades estruturais que delinham o campo reconhecido da museologia.

No caso dos membros dos grupos em vias de se fazerem *objeto de museu*, acostumados a se tornarem sujeitos sem nome nas publicações acadêmicas e nos currículos dos(as) cientistas, a rejeição ao especialista passa a ser um mecanismo

de defesa para sua própria afirmação identitária. Assumindo as suas narrativas memoriais como forma legítima de contar o tempo e de se inserir na história, algumas comunidades subjugadas nos regimes museais e patrimoniais se veem entre a objetificação e a invisibilidade, paradoxo este que marca uma difícil relação com o mundo exterior. Em busca de recursos no mercado global da cultura e das vias para a autonomia patrimonial, muitas dessas experiências lutam para se libertar da tutela colonialista de um outro, o(a) *expert*, para contar sobre si mesmas como experiência transmitida.

Tempo das comunidades

As análises presentes nesta obra, distanciando-se da separação científica do(a) estudioso(a) em relação ao seu objeto de investigação, propõem um olhar a partir da experiência museal dos próprios atores e grupos, que deixam de ser percebidos como entidades desligadas do tempo acelerado e linear do(a) pesquisador(a). Tal *démarche* implica uma mudança metodológica, que altera o cerne da museologia como disciplina que estuda relações entre sujeitos e objetos estáveis para fazer dela um tipo de reflexão axiológica que envolve o estudo de sujeitos e objetos como categorias cambiantes em constante disputa e fricção. A mudança metodológica aqui vislumbrada parte da ideia de que os sujeitos podem voluntariamente se colocar no lugar de objetos, ou de que os objetos podem se fazer sujeitos de suas próprias narrativas, insubordinados ao olhar do(a) museólogo(a) erudito(a), que tinha a intenção de dominar aquilo que estudava.

Desde a internacionalização do movimento da Nova museologia, nos anos 1980, as “comunidades” em nome das quais falavam os(as) museólogos(as) reclamam o seu direito de falar em nome de si mesmas, criando suas próprias redes e agenciamentos políticos – por vezes em conflito com as redes estabelecidas pelo Estado que as mantém. No caso latinoamericano, os governos centralizadores que se perpetuaram mesmo após a reabertura política de vários países que passaram por ditaduras, nos anos 1970 e 1980, exerceram um “poder tutelar” (Lima, 2012) em relação a povos indígenas, às minorias rurais e urbanas e às “comunidades” marginalizadas em geral. As “políticas da diferença” foram responsáveis por originar museus que visavam o controle social e a resolução de problemas locais onde a intervenção estatal precisava da mediação comunitária. Por outro lado, alguns museus foram criados para contestar as ações e políticas do Estado em relação às comunidades, como escudos protetores das causas locais e potencializadores dos movimentos sociais enraizados em certos territórios.

Nos anos 1980, essa museologia experimental, ou *contramuseologia*, reforçava sua dimensão política a partir da demanda social crescente por direitos à cultura em setores desvalorizados das sociedades que ganhavam maior visibilidade sobretudo após os movimentos pelo fim das ditaduras. Nesse momento, se amplia a gama de organizações indígenas e populares que exigem ter elas mesmas o controle sobre a definição do seu próprio patrimônio cultural (Ruiz, 2008, p. 91). Além disso, as novas museologias por trás da própria Nova museologia

européia passavam a ter sua maior expressividade em países periféricos onde alguns museus subalternos visavam a mudança de quadros sociais desiguais.

No Brasil, a Nova museologia teve grande ressonância tanto no âmbito acadêmico quanto, posteriormente, entre os grupos sociais incentivados por especialistas a criarem os seus museus. A difusão das ideias preconizadas pelo movimento internacional era tão eloquente, em um cenário político favorável à democratização, que testemunhamos a institucionalização de políticas públicas voltadas para os ditos “museus sociais”, ao longo dos anos 2000, mantendo certas experiências subalternas em nome do desenvolvimento local e do empoderamento de atores comunitários mediados pelo Estado ou pelos(as) *experts*.

A construção e implementação de uma Política Nacional de Museus (PNM), desde 2003, visou reparar um passado de investimentos escassos no campo da cultura que marcava a realidade dos museus no Brasil até então (Gouveia & Pereira, 2016). Baseada no discurso da *Nouvelle muséologie* francesa e tomando as práticas locais como laboratório experimental para novos museus, a política proveu os grupos sociais com os recursos mínimos para a preservação do patrimônio em seus próprios termos. Tendo como inspiração central as ideias da museologia social, essas experiências se apoiaram no programa Pontos de Memória, que garantiria às “comunidades” os meios de fazerem os seus próprios museus e museologias em todo o território nacional. Atualmente, com um novo debate iniciado sobre as políticas públicas para a cultura no país, os atores do governo terão que decidir se a PNM será mantida com seus princípios sociais assegurados pelo Estado ou se a administração dos museus e do patrimônio cultural será relegada a iniciativas privadas e aos investidores. Os museus comunitários não são mais uma prioridade para um Estado que manifesta seu caráter “colonial” e autoritário ao limitar o acesso de grupos minoritários à vida cívica, agravando as desigualdades materiais que contribuem para sua exclusão.

No plano das práticas comunitárias associativas ao redor do mundo, a ausência das referências de especialistas e órgãos normativos estatais e internacionais pode abrir oportunidades para romper com a colonialidade⁴ dos museus e do patrimônio. Jordi Montlló, em seu capítulo, relata a experiência de construção do *Museo Comunitari de Cabriels*, como espaço comum e público voltado para a “recuperação identitária e da memória coletiva”, em uma comunidade catalã. O resultado, segundo descreve o autor, é um projeto ambicioso, desenvolvido como um protótipo experimental baseado na ideia de “museologia de rua” (“*museologia de calle*”), integradora e autogestada pela comunidade, sem qualquer referência prévia relacionável. Baseando-se em experiências distintas, Alejandra Panozzo Zenere propõe a ação comunitária como uma via de comunicação

4.O conceito de “colonialidade do poder e do saber” foi proposto pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano para se referir às heranças do colonialismo europeu em diferentes ordens sociais e sistemas de conhecimento (Quijano, 2000). Essa noção é aplicada ao campo dos museus para reconhecimento do traço do colonialismo histórico ainda presente nessas instituições modernas, segundo afirmam diversas autoras nesta obra.

necessária para “museus situados”, isto é, para as instituições tradicionais que desejam reconfigurar as suas práticas buscando atender às demandas de grupos localizados, revisando o seu papel social no século XXI.

Como resultado da emergência de museus e museologias comunitárias nas últimas décadas, vimos surgir novas redes de resistência formadas pelos grupos em âmbito local, nacional e internacional, que serviram para conectar experiências visando a troca contínua, entre eles, de suas dificuldades e conquistas. Entre as iniciativas existentes, podemos citar a Red de Museos Comunitários de América (Rede de museus comunitários da América), estabelecida desde o ano 2000 a partir do México, focada no fortalecimento e na autodeterminação dos grupos; a Rede de Museologia Social, no Brasil, que reúne, de forma descentralizada, experiências de museus distribuídos no amplo território nacional; ou ainda a Rede de Arquivos, Museus, Coleções e Investigadores LGBTQI+ da América Latina (AMAI LGBTQI+), que reúne experiências de instituições centradas nas memórias e histórias das dissidências sexuais na América Latina e no Caribe. Constituídas para dar capilaridade às experiências localizadas, essas redes são “uma resposta à imposição do esquecimento, uma expressão da firme decisão de recordar, de conservar a memória, de construir a autodeterminação” (Ocampo & Lersch, 2016, p. 10).

Enquanto a autodeterminação museal ainda é um desafio para os grupos que se encontram na fronteira dos regimes patrimoniais dominantes, o novo engajamento das lideranças comunitárias e ativistas da cultura propõe uma justaposição dos papéis de objeto e sujeito nos processos de salvaguarda do patrimônio cultural (Maguet, 2011, p. 49). Tal transgressão, presente nas performances pós-coloniais do museu, engendra novas modalidades de colaboração entre indígenas e especialistas, como as narradas no capítulo de Marília Xavier Cury; ou levam à possibilidade de curadorias localizadas, como no relato da curadora indígena Sandra Benites sobre os desafios da autoridade compartilhada. Essa justaposição afasta a museologia do estudo de relações entre o *humano* e a *realidade*, que subentende separações artificiais entre pessoas e coisas (ou pessoas colocadas no papel de coisas), para tornar a experiência museal ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, coletiva e individual, sensível e prática, situada e em constante deslocamento, como propôs John Dewey (1934) em sua análise estética da expressão artística ao borrar as fronteiras entre a obra e a recepção.

Entretanto, como contraponto, Suarez Caro discute as práticas de cocuradoria e cogestão em museus tradicionais e estatais, propondo perguntas a partir de sua análise reflexiva: como evitar intervir colonialmente nas experiências comunitárias? É possível compartilhar a experiência museal com grupos subalternizados de maneira democrática e honesta? Como “dar voz” aos Outros sem exercer o paternalismo institucional ou abusar do poder da *expertise*?

A experiência comunitária do museu objetiva-se no encontro entre diferenças, “desnaturalizando a fabricação de pertencas e de identidades estabilizadas” (Segala, 2018, p. 91). Os regimes comunitários, assim, buscam corroer autoridades sedimentadas por um tempo unilateral, para *recontar o seu tempo* na medida

da experiência subjetiva da passagem. Esta, sentida e compartilhada no seio dos grupos, precisa ser narrada em primeira pessoa para ser recontada. O que se reconhece como patrimônio a partir da lógica comunitária é, portanto, *contra-patrimônio*, atravessado por tempos e afetos que fazem da *comunidade* uma plataforma para um outro tempo construído por meio da revisão negociada do passado no presente.

Tempo de diálogo

“Quem precisa de legitimação? Quem legitima quem?” Escutei tais perguntas de um líder comunitário de um museu de favela no Rio de Janeiro, no início da minha vida profissional na museologia. Elas ecoam até hoje nas minhas reflexões e marcaram a minha percepção da museologia comunitária e social, me levando a compreender o papel da mediação museológica como o exercício de uma autoridade. O museu negociado entre lideranças comunitárias, especialistas externos e agentes do Estado é a tradução de relações de tutela e dominação constantemente tensionadas. Esses museus são o resultado de disputas sobre a orientação do *valor no grupo* que contribui para definir o *valor do grupo* para a sociedade mais ampla e para os seus membros – estes nem sempre autorizados a falar em nome de si mesmos.

A relação entre os museus “periféricos” e os ditos museus “clássicos” ainda apresenta fronteiras demarcadas, seja pela ação do Estado, seja pela distinção apontada de fora para dentro dessas experiências. A desigualdade na distribuição de recursos e no acesso aos meios para a institucionalização não permite a esses museus comunitários que se esqueçam da sua marginalidade e diferença. “Ser museu” para muitos dos grupos que buscam fazer o “seu museu” nas margens do regime museal dominante é a afirmação política do direito de objetificar as suas memórias, com base em acordos e atritos que fazem da *comunidade* um instrumento de valor, servindo para a autodefinição e para a mobilização social.

Encontrando maior dificuldade de se institucionalizar como processos museais heterodoxos e escapando às definições universais, esses museus “sociais” e experimentais se veem divididos entre dois setores da sociedade mais ampla: por um lado, são levados muitas vezes a negociar sua existência com o Estado, baseando suas reivindicações na ideia de redistribuição; por outro, são obrigados a se relacionar com o mercado, baseando-se na prática da troca mercantil (Maguet, 2011, p. 62). Aderindo a sistemas de cogestão, envolvendo diferentes atores e interesses, essas experiências lutam para alcançar um equilíbrio sensível entre a normatização estatal e a fluidez do mercado, o que faz com que a estabilidade dos processos museais esteja constantemente ameaçada.

A luta por legitimação, que envolve a luta pelos meios de se institucionalizar como museu, leva esses grupos a se verem constantemente capturados pela armadilha da tutela. Os membros externos – sejam eles especialistas ou agentes do Estado e do mercado – tendem a praticar um tipo de assistência que envolve a manifestação de uma autoridade sustentada para se manterem em suas posi-

ções de poder, o que se traduz no hábito comum de “*endireitar o subalterno*”. A lógica por detrás da relação entre os anfitriões e os estrangeiros, por vezes, não é muito distinta daquela estabelecida no passado pela exploração colonial. No mundo movido por um mercado global, onde as comunidades têm que se adequar a normas transnacionais para sobreviver dentro dos Estados, a exploração mercantil pode transformar essa relação em uma “dominação predatória” ou no consumo superficial (Maguet, 2011, p. 69).

Análises críticas ao papel do(a) pesquisador(a) como encarnando a figura de uma autoridade colonialista (Bortolotto, 2015, p. 265-266) chamam a atenção para a função exercida pelo(a) especialista no sentido de facilitar a autodeterminação patrimonial – o que ocorre tanto no caso do patrimônio imaterial quanto nos ditos “museus comunitários”. Tal função tem por efeito não intencional o de “formar comunidades segundo a linguagem da UNESCO” (ibid, p. 266). Essa *invenção* das comunidades na esfera pública, sem alterar as lógicas de poder que definem os sujeitos e seus objetos, acaba sendo praticada como um artifício para conter a participação, mantendo relações baseadas na colonialidade da cultura, instituídas por políticas estatais que não conferem aos novos atores comunitários os meios de gestarem o seu patrimônio de forma autônoma e economicamente sustentável.

Em alguns dos casos narrados nesta obra, as práticas experimentais ou comunitárias contestam as hierarquias e valores predominantes no campo museal regido pelos Estados e pelo mercado. O diálogo possível, para muitas dessas iniciativas, é aquele entre os interesses do grupo e os órgãos externos, resultando em práticas híbridas e determinadas por quem tem mais poder nas negociações. Por exemplo, no caso do patrimônio cultural imaterial, o envolvimento das comunidades nos processos de musealização fez do rótulo “museu” o resultado de uma disputa política dos grupos para afirmarem suas identidades no campo da cultura (ver, por exemplo, Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Isso ocorre no caso do Museu do Samba, descrito no capítulo de Desirree dos Reis Santos, em que os(as) sambistas têm o museu como substrato institucionalizado da mobilização cultural, nesse caso pautada no valor da ancestralidade que define as fronteiras entre a comunidade e os atores externos.

Rompendo com a ideia do consenso patrimonial, os grupos sociais em conflito com o Estado e com os interesses do mercado neoliberal mobilizam os seus contrapatrimônios ao inventarem novas maneiras de se patrimonializar e se musealizar a partir das margens. Inseridos num cenário de crescente precarização dos aparelhos culturais e marcado pela escassez de recursos, sobretudo para os projetos comunitários e das minorias, muitos grupos subalternos recorrem ao ativismo como motor para a criação inventiva de (contra)patrimônios e (contra) museus, o que se vê na crescente mobilização pela preservação da memória das comunidades LGBTQIA+, por exemplo, como no caso narrado por Rita Colaço Rodrigues e Luiz Morando sobre o Museu Bajubá, no Rio de Janeiro, que ainda almeja alcançar sua institucionalização como um ato político. Processo similar ocorre na Costa Rica, onde uma diversidade de narrativas identitárias

converge para a criação do Museo MIO, cuja realidade é analisada por Lauran Bonilla-Merchav e Tatiana Muñoz Brenes, que assumem o dispositivo museu em seus usos políticos e sociais no presente. Entre tais práticas contestatórias, observa-se, ainda, a assimilação de um componente reparador do passado colonial em experiências de museus indígenas, como o Museu Magüta, reconhecido como o primeiro museu indígena brasileiro, criado nos anos 1990, sobre o qual discorre Priscila Faulhaber ao considerar a expertise Tikuna como uma ferramenta pós-colonial indispensável para a recondução de narrativas sobre objetos indígenas nos museus centrais.

Como um instrumento utilizado por grupos sociais diversos para o diálogo emancipatório de que falava Paulo Freire, o museu é hoje um elemento fundamental para o exercício da cidadania. Nesse sentido, se o direito à memória é um direito humano de todo grupo, o direito de fazer museu deve ser assegurado na esfera pública, isto é, deve ser propiciado por políticas de Estado que assegurem aos grupos os meios para a preservação de suas referências do passado. Escapando aos universalismos das definições e metodologias globais, esses museus baseados em comunidades e em territórios específicos materializam o próprio direito à diferença previsto na ideia elástica de “diversidade cultural” e tensionam os limites flutuantes – redefinidos pelo mercado e pelos Estados nacionais – daquilo que se entende por democratização.

Tempo de museu

Museus comunitários têm o seu próprio tempo na história da museologia e nas temporalidades que produzem os grupos ao engendramos os seus regimes de valor autônomos. No processo de *contar o seu próprio tempo* e de narrar a sua própria história – não divorciada das narrativas hegemônicas –, as comunidades deixam de ser propriedade dos museus e dos(as) museólogos(as) para fazerem os seus museus com base em ação comunitária e experimentação social. O museu passa a ser experimentado e praticado como um espaço aberto às disputas por representação e afirmação identitária. Nesse sentido, como já observado décadas atrás por Ivan Karp (1992), as demandas das comunidades em relação aos museus não são por um espaço no regime estabelecido, mas pela revisão do próprio regime de valor em que elas são excluídas ou marginalizadas.

Nesse processo de reconquista política do tempo (Tornatore, 2019), os novos atores dos museus exercitam a musealização em sua função reparadora, o que implica uma revisão crítica do passado partindo do substrato das representações presentes. O primeiro passo, segundo algumas das autoras nesta obra, envolve o reconhecimento da colonialidade nos fundamentos dos museus e do patrimônio. Márcia Chuva, ao apresentar o caso do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa (MNE), discute a situação contemporânea de museus com coleções africanas na diáspora e as possibilidades de restituição às ex-colônias, envolvendo a relação entre Estados marcados pela história do colonialismo. Propõe a autora que as instituições de estatuto nacional devem pensar sobre sua herança colonial, implicada numa ampla rede de relações que transbordam os territórios e

tocam sensibilidades e desconfortos históricos. Tais desconfortos são sensíveis principalmente para aqueles que ainda no presente sofrem com a exclusão e os apagamentos que continuam a ser reproduzidos por estruturas de um passado ainda não superado.

A contestação do passado colonial pode ser enfrentada, por exemplo, nas tentativas recentes de *queerizar* o museu, que fazem da musealização um meio para a desconstrução de histórias hegemônicas, pela recondução de narrativas coletivas, como no caso do Museo Di, no Chile, em seu compromisso com a preservação de um “patrimônio sexual histórico”, conforme aqui apresentado por Fernanda Adriazola, Fernanda Fontaine, Rolando Rojas e Fernanda Gutiérrez. Essa premissa também se vê presente na revisão decolonial proposta por Ellen Nicolau, Gabriela Oliveira, Leonardo Domingues, Paola Xavier e Rodrigo Alcântara ao abordarem a inclusão de corpos dissidentes por meio da instauração de novas matrizes museais *queer* nas práticas de trabalhadores(as) do Museu da Diversidade Sexual de São Paulo.

As demandas por reparação também alteram os olhares de museólogos(as) e curadores(as) reflexivos(as) sobre o próprio sentido da transmissão das representações culturais. Na análise de Diogo Jorge de Melo e Thais Silva Félix Dias, propõe-se a leitura de um objeto conhecido da cultura carioca a partir de uma lente afrodiaspórica, utilizada na busca por uma genealogia da imagem de Zumbi dos Palmares escolhida para figurar em um monumento da cidade do Rio de Janeiro. Ao narrar a prática de uma musealização crítica, Raphael Fonseca, em seu capítulo, analisa a curadoria da exposição *Vaivém* e o seu processo de revisão da “cultura visual” por meio da investigação da rede como objeto indígena que atravessa o imaginário e a vida cultural dos brasileiros. Uma vez tendo as suas apropriações rerepresentadas na exposição, a partir de uma releitura pós-colonial desse objeto social e afetivo, o curador questiona as limitações da “história da arte” eurocentrada que orienta as imagens de um Brasil descentralizado.

Hoje, é possível constatar que o ecomuseu e os museus comunitários em geral não modificaram os alicerces coloniais da museologia. A Nova museologia não foi capaz de resolver o problema central das desigualdades materiais enraizadas no colonialismo e reproduzidas por meio do capitalismo global até o presente. Como ficou evidente no contexto recente da pandemia provocada pela COVID-19, os museus nas ex-colônias e, notadamente, os museus comunitários foram os primeiros a ter suas atividades interrompidas por falta de recursos. Enquanto diretores de museus e profissionais de instituições centrais passaram a trabalhar de suas casas, contando com o apoio dos governos para manter seus museus funcionando, líderes comunitários e profissionais de museus experimentais são forçados a priorizar outras formas de trabalho para gerar renda em tempos marcados por “uma redistribuição desigual da vulnerabilidade” (Mbembe & Sarr, 2019).

Os museus comunitários do agora e as museologias experimentais que povoam o nosso presente chamam a atenção para os problemas – materiais, epistêmicos e políticos – que as sucessivas ondas de “descolonização dos museus” no passado

não deram conta de resolver. Os novos quadros da memória estabelecidos por museus insubordinados e que representam as contranarrativas dos dominados revelam para o(a) especialista a necessidade urgente de repensar as relações entre estrutura e história, o que envolve uma revisão dos procedimentos metodológicos que instituíram oposições artificiais como nossos problemas científicos (Bensa, 1997), herdados de um passado colonial que é atualmente contestado pelos grupos.

Ao olharmos para os indivíduos em sua ação criativa no interior de estruturas mais ou menos estáveis, mas não impossíveis de serem contestadas, vemos aflorar novas relações com o passado que dizem respeito a novas relações com a vida no presente. Os museus, então, participam de uma política da vida, uma biopolítica, nos termos de Foucault, que é também uma *poiesis da vida* – uma *biopoética* que permite a recriação constante do presente por meio da renegociação de representações do passado. Assistimos hoje à negociação da vida e do valor sobre a vida nos quadros de representação reconfigurados nesses museus usados para a reivindicação de direitos humanos que não são conferidos a todas as pessoas e populações. O tempo acelerado das periferias, onde a vida curta de jovens negros estabelece a temporalidade do interrompido, do inacabado e da banalidade da finitude, é, então, restaurado e retido nos projetos de museus feitos para fazer a vida perdurar.

Com o objetivo de ser um manifesto às “museologias situadas”, no sentido proposto por Fernanda Venegas Adriaola em seu capítulo, este livro contém o registro de algumas experiências que indicam a existência de uma constelação incapturável de museus comunitários e de práticas experimentais, impossíveis de serem contidas em uma publicação de cunho acadêmico. Tais relatos e análises testemunham *um novo tempo de fazer museus*, compartilhado por grupos sociais que foram historicamente excluídos do templo colonial. As propostas de trabalhos apresentadas para o simpósio e para esta publicação consideraram perspectivas pós-coloniais sobre o museu a partir da visão das comunidades ou dos(as) especialistas que atuam junto a elas, relacionando-se com um dos seguintes eixos temáticos:

1. **Experiências museais pós-coloniais:** considerando que uma parte dos debates recentes sobre a descolonização dos museus volta-se para as implicações práticas e políticas da devolução de bens culturais, muitos museus não estão colocando em questão a sua própria autoridade ao lidarem com as heranças coloniais em suas coleções; tampouco estão as comunidades e os movimentos sociais verdadeiramente autorizados a construir novas narrativas para o presente por meio dos processos museológicos. Como os museus estariam descolonizando o seu futuro ao se proporem a revisar suas narrativas sobre o passado? É possível para os museus do presente escapar do seu legado colonial sem redefinir sua relação com a sociedade?
2. **Ação comunitária e museologias experimentais:** apesar de os museus, ao longo dos anos, envolverem as comunidades (e membros

da sociedade civil) em suas funções e processos primários, quais são os resultados da ação comunitária e da participação de grupos sociais nos museus do século XXI? Como as experiências comunitárias contribuíram para transformar as funções basilares dos museus e o seu papel social?

3. **Experiências queer para um ativismo museal:** muitas expressões de ativismo nos museus deste século levaram ao aparecimento de abordagens *queer* no seio dessas instituições normativas. Os novos museus LGBTI+ e as abordagens críticas sobre gênero e sexualidade em exposições permitiram que uma base de reflexões críticas emergisse. Como os movimentos sociais e as abordagens *queer* sobre os museus podem potencializar novas experiências com o patrimônio vivo no presente?
4. **Museus, patrimônios locais e direitos humanos:** para além da preservação do patrimônio indígena ou afrodescendente (na diáspora) na forma de coleções etnográficas, por muitos anos os museus já estabeleceram novas e potentes relações com essas populações, envolvendo esses agentes e produtores de conhecimento em seus procedimentos e compartilhando uma autoridade que era, no passado, conferida apenas aos(às) cientistas. Por exemplo, a participação ativa de indígenas nas ações e práticas dos museus apresenta grande impacto no reconhecimento desses grupos e de seu direito à memória. Os trabalhos consideram os usos dos conhecimentos localizados pelos museus na descolonização de suas práticas, mas também o papel dos patrimônios locais nas lutas por reconhecimento social e direitos humanos.

A fala em primeira pessoa de membros de grupos periféricos que afirmam “*somos museu*” a partir das margens constitui, em um só tempo, uma afirmação política e poética que faz dos dominados atores potenciais de sua própria narração no tempo. A presente obra tem por objetivo fazer ecoar esse grito, apresentando narrativas – em sua maioria, em primeira pessoa – que permitem pensar os museus e a museologia em seus conflitos, disputas e negociações com o passado herdado por sucessivos atos de tradução e dominação.

Referências:

Asheroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-colonial studies*. The key concepts. London: Routledge.

Bhabha, H. K. (2019 [1994]). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.

Bensa, A. (1997). Images et usages du temps. *Terrain*, 29, 5-18. URL : <http://terrain.revues.org/3190>.

Bondaz, J., Isnart, C., & Leblon, A. (2012). Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine. *Civilisations*, 61, 1, 9-21.

Bortolotto, C. (2015). UNESCO and Heritage Self-Determination: Negotiating Meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH

In: *Between Imagined Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage* [online]. Göttingen: Göttingen University Press (generated 23 April 2019). Available at: <<http://books.openedition.org/gup/234>>.

Bortolotto, C. (2011). Le trouble du patrimoine culturel immatériel. In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie (pp. 21-43). Paris : Éditions de la Maison de sciences de l'homme.

Brulon Soares, B. (2019). Museums and the enchantment of places: deconstructing the urban landscape of Rio de Janeiro. In K. Smeds & A. Davis (Org.), *Museums & Place* (pp. 107-123). Paris: ICOFOM.

Brulon Soares, B. (2012). *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, PPGA - UFF.

Cunha, M. C. da. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.

Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1er Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Consulté à <<http://www.minom-icom.net/>>. Dans le : 28 novembre, 2013.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Putnam.

Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

Foucault, M. (2019 [1997]). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Gouveia, I., & Pereira, M. (2016). A emergência da Museologia Social. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, 9, 2, 726-745.

Grosfoguel, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, 31, 1, 25-49.

Karp, I. (1992). Introduction: museums and communities: the politics of public culture. In I. Karp; C. M. Kreamer & S. D. Lavine (Eds.), *Museums and communities: the politics of public culture* (pp. 1-17). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56, 1-2, 221-222.

L'Estoile, B. de. (2007). *Le goût des Autres*. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion.

Lima, A. C. de S. (2012). O exercício da tutela sobre os povos indígenas: considerações para o entendimento das políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 55, 2, 781-832.

Maguet, F. (2011). « L'image des communautés dans l'espace public ». In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie (pp. 47-71). Paris : Éditions de la Maison de sciences de l'homme.

Mbembe, A., & Sarr, F. (2019). *Politiques de temps*. Paris : Philippe Rey.

Ocampo, C. C., & Lersch, T. M. (2016). Introducción. In C. C. Ocampo & T. M. Lersch (coords.). *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América*. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales (pp. 7-13). Ciudad de Oaxaca: Red de Museos Comunitarios de América.

Oliveira, J. P. de, & Santos, R. de C. M. (org.) (2019). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: UFPB.

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit*, t. 1. Paris : Ed. du Seuil.

Ruiz, M. L. P. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, 44, 87-110.

Rusconi, N. (1987). El museo, la museología y su praxis social. *ICOFOM Study Series*, 12, 239-249.

Rússio, W. (1974). Museu: uma organização em face das expectativas do mundo atual. In Bruno, M. C. O. (ed.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1. (pp. 45-56). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

Segala, L. (2018). Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social. In B. Brulon Soares; K. Brown & O. Nazor (Eds.), *Defining museums of the 21st century: plural experiences* (pp. 91-98). Paris: ICOFOM/ICOM.

Segala, L. (1983). *Varal de Lembranças – Histórias da Rocinha*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/SEC/MEC/FNDE, v. 1.

Sofka, V. (Ed.) (1988). *ICOFOM Study Series*, Museology and developing countries – help or manipulation? Basic papers, 14.

Stránský, Z. Z. (1995). *Introduction à l'étude de la muséologie. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie – EIEM*. Brno: Université Masaryk.

Tornatore, J.-L. (2019). Expérierer le patrimoine. In J.-L. Tornatore (dir.), *Le patrimoine comme expérience*. Implications anthropologiques (pp. 9-65). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Tornatore, J.-L. (2007). « Qu'est ce qu'un ethnologue politisé ? Expertise et engagement en socio-anthropologie de l'activité patrimoniale ». *ethnographiques.org*, Numéro 12 - février 2007 [en ligne]. Disponible em: <http://www.ethnographiques.org/2007/> Tornatore. Acesso em 8.05.2015.

Tornatore, J.-L. (1998). *L'ethnologue et les musées* : l'ethnologie comme expertise culturelle. Communication présentée à la Commission permanente de la Mission du patrimoine ethnologique, 26 mai 1998. Texto datilografado.

Tornatore, J.-L., & Paul, S. (2003). Publics ou populations ? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires». In O. Donnat et P. Tolila, (dir.), *Le(s) publie(s) de la culture*. Politiques publiques et équipements culturels (pp. 299-308). Paris : Presses de Sciences Po, vol. II (cédérom).

UNESCO (1973). Resolutions adopted by the round table of Santiago (Chile). *Museum*, vol. XXV, n.3, 1973, pp. 198-200.

Varine, H. de. (1992 [1978]). L'écomusée (1978). In A. Desvallées ; M. O. De Barry & F. Wasserman (coord.), *Vagues* : une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1) (pp. 446-487). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S..

Agradecimentos

Os relatos reunidos nesta obra e apresentados no simpósio internacional intitulado *A Experiência Museal: Museus, Ação comunitária e Descolonização* chegam aos leitores a partir de uma ampla cadeia de trabalho e tradução, que se constituiu, primeiramente, pela parceria entre o Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI), a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e o Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM), e que contou com o apoio do Conselho Internacional de Museus (ICOM). A todas as pessoas que compõem essas organizações e os coletivos que se mobilizaram para a realização do simpósio *on-line* que originou esta publicação, agradeço pelo trabalho compartilhado e pelas interlocuções que fomentaram os debates aqui levantados. Às apresentadoras e convidadas que se tornaram autoras desta obra, agradeço pelo tempo e dedicação à reflexão sobre a museologia comunitária e experimental, em um ano de dificuldades incomensuráveis devido aos desafios decorrentes da pandemia causada pela Covid-19, com as quais todos tivemos que lidar, em diferentes medidas. Agradeço, ainda, àqueles e àqueles que, por motivos conjunturais, não puderam contribuir enviando suas propostas ou realizando conferências. Espero que os trabalhos aqui reunidos possam inspirar a criação de um futuro melhor, produzido com coragem e resiliência a partir dos fragmentos que conseguirmos legar de um presente de incertezas.

Introducción

Descolonizando la museología: la experiencia museística contada en los tiempos de las comunidades¹

Bruno Brulon Soares

*Presidente del Comité Internacional para la Museología
– ICOFOM*

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –
UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil*

Algo desborda los museos y distiende la experiencia museística en su dimensión social en el presente. En cierto modo, el museo que conocemos y que hemos heredado de la modernidad europea ya no es el mismo, ni representa a los mismos sujetos. Desde las últimas dos décadas, cuando en el siglo XXI se han reformulado los regímenes patrimoniales según las reivindicaciones sociales de los grupos subalternos, la experiencia museística ya no se define exclusivamente en los términos de los expertos ni en el discurso hegemónico de los estados nación. Hoy, fruto de negociaciones que involucran los usos políticos del patrimonio cultural, los grupos sociales se apropian del dispositivo museístico disputando la representación utópica de sus identidades en este potente escenario en el que los legados del pasado se reconfiguran en el presente.

Este libro es el primer volumen de una serie de publicaciones editadas por el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), tituladas *Descolonizando la museología*, que tiene como objetivo promover diálogos entre académicos, profesionales de museos, activistas y miembros de la comunidad, desafiando las jerarquías de poder y conocimiento que separan las diferentes prácticas del museo como teóricamente distintas. En primer lugar, el desafío de redefinir una museología con las comunidades implica poner en duda las categorías que dan lugar al museo en la modernidad, por ejemplo: lo auténtico, lo raro y lo único de sus colecciones materiales. Para abrir al museo a categorías menos eurocéntricas y apegadas a la cultura hegemónica de clase burguesa, ha sido necesario (re) considerar la museología desde una perspectiva poscolonial, entendida aquí como “un sitio potencial de lucha disciplinaria e interpretativa” de prácticas, conceptos y métodos (Ashcroft, Griffiths, & Tiffin, 2007).

1. Traducido al español por Scarlet Galindo Monteagudo.

Varios de los capítulos de este volumen, basados en prácticas experimentales y estudios de caso, cuestionan el concepto romántico de “comunidad” cargado de valores en la historia reciente de la museología, considerando que el discurso “comunitario” a menudo activado por el Estado o por organizaciones globales como el ICOM o la UNESCO, desconocen que las comunidades (o grupos sociales marginados) suelen ser un elemento externo en las decisiones que se toman “por ellos”. Reflexionando sobre esta paradoja central de las nuevas museologías y museos comunitarios, entendemos el papel de los museos como dispositivos de poder basados en estrategias globales que frecuentemente conducen a la adopción de “tácticas locales de dominación” (Foucault, 2019 [1997], p. 39). Ante tal paradoja, el Proyecto Especial *Museos, Acción Comunitaria y Descolonización*, propuesto por el ICOFOM para esta trienal, tiene como objetivo fomentar debates y desarrollar bases reflexivas para la práctica museística en relación con los reclamos y acciones de las comunidades que buscan una mayor agencia a través del foro del museo. En este sentido, por “acción comunitaria” nos referimos a los grupos minoritarios movidos hacia un fin común o causa social que puede llevar a la descolonización del museo y de la disciplina académica que lo estudia y lo pone en práctica.

En las décadas de 1970 y 1980, las reivindicaciones de los museos comunitarios como método para descolonizar la museología se incorporaron al movimiento francés de la nueva museología, —*muséologie (nouvelle)*—, parcialmente basado en la invención del director del ICOM, Hugues de Varine, del “ecomuseo” como prototipo comunitario para el desarrollo local. Otras formas de museos experimentales se pusieron en práctica en países colonizados como México, Cuba y Brasil. Estas experiencias fueron moldeadas por negociaciones con comunidades, grupos indígenas y algunos expertos del Sur global, que han impulsado al propio Varine a reconocer las ideas y prácticas de personalidades como el educador brasileño Paulo Freire, el museólogo maliense Stanislas Adotevi y el museógrafo² mexicano Mario Vázquez, como algunas de las figuras fundadoras de lo que se imaginó en Europa como la “Nueva museología”.

Los museos basados en la comunidad, ya sea en el llamado Sur global o en las experiencias subalternas de los museos en la periferia de los países más ricos del Norte, son hoy una fuerza para tener en cuenta en la descolonización de la museología. Con su propia interpretación del *tiempo* y de *su pasado*, las comunidades desafían la concepción particular del tiempo de un “Occidente” industrializador y colonizador basado en las ideas de progreso, mejora y desarrollo heredadas de la filosofía europea (Fabián, 1983, p. 12). Estas experiencias desafían constantemente los valores preconcebidos en las instituciones dominantes y llaman la atención sobre el hecho de que, en diferentes contextos del mundo, la experiencia de *nación* y la experiencia de *vida* no se plantean desde los mismos operadores (Tornatore, 2019, p. 47) y, sin embargo, estas diferencias

2. El término “museógrafo” aquí se refiere a la categoría genérica de profesionales de museos, como se usa más comúnmente en el contexto de México.

coexisten en la realidad social donde varios regímenes de valor están en conflicto y generan constantemente fricciones museísticas.

Por ejemplo, los museos comunitarios han demostrado que la reflexión sobre la continuidad dista mucho de ser exclusiva de los expertos o del Estado. En las últimas décadas, hemos sido testigos de la apropiación de museos y patrimonio cultural por parte de actores sociales que utilizan el vocabulario autorizado, y las categorías y marcos teóricos de los expertos, en un discurso simplificador y en ocasiones politizado (Bortolotto, 2011, p. 23). Las comunidades y grupos sociales específicos en la periferia del museo hegemónico están ahora empoderados por sus propios instrumentos y metodologías para concebir la permanencia del pasado y la objetivación de la cultura en sus propios términos. Según el movimiento de *ida y vuelta* de las categorías específicas desde los expertos a los actores sociales y viceversa, como lo describe Manuela Carneiro da Cunha (2009), la noción de “museo” ha viajado desde el contexto científico y profesional a las comunidades adquiriendo un sentido más amplio y variado, y al mismo tiempo volviendo a los propios expertos.

Actualmente, la mirada a las prácticas comunitarias en museología, como muestran los capítulos de esta publicación colaborativa, permite una apertura en la disciplina a nuevas teorías y metodologías, que van más allá de divagar de la “vieja” nueva museología basada en modelos eurocéntricos. El trabajo de los museos comunitarios, aquí analizado desde la perspectiva experimental de sus actores y expertos, produce la hibridación de historias que transforman el pasado nostálgico de las “comunidades” (la historia y la memoria de los vencidos) y desplazan el presente histórico (Bhabha, 1994, p. 169) creando otras memorias e historias, otras relaciones con el tiempo y la continuidad que permiten reconocer a los sujetos subalternos como actores en la preservación del patrimonio cultural. Por otro lado, como han demostrado estudios recientes, los museos tradicionales han venido aplicando explícitamente métodos del pasado colonial en el presente, en sus procesos de adquisición de colecciones materiales o en la musealización del patrimonio indígena (L’Estoile, 2007; Brulon Soares, 2012; Oliveira y Santos, 2019).

Como afirma Paul Ricœur (1983, p. 17), “la temporalidad y la narrativa son interdependientes”. Al *volver a contar su propio tiempo*, como una alternativa crítica al discurso de las instituciones coloniales, las comunidades recompondrán las narrativas de los museos a partir de sus propias experiencias del pasado. En este proceso, otros tiempos se activan desde las temporalidades de los grupos, como, por ejemplo: en los *doce tiempos de la favela*³ que definen la exposición del *Museu da Maré*, en Río de Janeiro, que fue la primera experiencia en ser

3. La idea de “tiempos de favela” se inspiró en el proyecto Varal de Lembranças (“Línea de telas o paños de memoria”), un proyecto colaborativo de comuneros y expertos basado en memorias locales que originó una exposición en una línea de paños, que se desarrolló en Rocinha, la mayor favela de Río de Janeiro, en la década de 1970. Sobre este proyecto, véase: Segala, L. (1983). Varal de Lembranças - Histórias da Rocinha. 1. ed. Río de Janeiro: Editora Tempo e Presença / SEC / MEC / FNDE, v.1.

etiquetada como *Ponto de memória* (punto de memoria) en Brasil. Tiempo del hogar, tiempo de resistencia, tiempo de fiesta, tiempo de fe, tiempo de los niños, tiempo del miedo, tiempo de hacer museo... Estas museologías de base comunitaria involucran a diversos actores sociales, entre los que destacan líderes comunitarios, activistas, indígenas, agentes del Estado, peritos, artistas, amas de casa, poetas, bailarines, músicos tradicionales, etc. Estos han provocado una explosión museística que es la explosión del museo moderno, actualmente impugnado en estas vivencias poscoloniales. Los museos marginados ahora reclaman transformaciones efectivas en los cimientos de las instituciones legítimas centrales. El presente trabajo pretende dar una mirada a algunas de estas experiencias y es una invitación a la reflexión sobre un nuevo tiempo de la museología: un tiempo de descolonización.

Tiempo de política

Un supuesto giro “poscolonial” en el mundo de los museos tendría sus raíces en un evento político que contó con la participación de representantes de varios Estados Nación, en 1972, en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, donde se planteó el concepto de “museo integral” propuesto como un nuevo paradigma para las instituciones latinoamericanas. El museo iba a ser entendido como un instrumento de transformación social, preocupado por los problemas de “las comunidades a las que sirve” (UNESCO, 1973, p. 199). En las décadas siguientes, los museólogos latinoamericanos han desarrollado una base para la reflexión crítica sobre la “pretensión universal del museo” (Rússio, 1974, p. 47), que llevó al “nuevo” museo a definirse como una “institución viva, incrustada en una sociedad” que debe asumir el papel activo de “formar y transformar continuamente su entorno” (Rusconi, 1987, p. 241). La pretendida ruptura con el “museo tradicional” permitió el reconocimiento de nuevas experiencias que tenían en común una apertura a la diferencia cultural y la participación social sin precedentes en la historia de la museología.

A pesar de su relevancia para los museólogos latinoamericanos, la noción de “museo integral”, o museo integrado a las sociedades, iba a ser reinterpretada en el concepto de “ecomuseo” de Varine, propuesto en 1971, y definido en las prácticas francesas que adoptaron esta etiqueta a partir de 1973. Este prototipo de “ecomuseo comunitario”, el antimuseo, un museo sin paredes, sin colecciones y sin visitantes, basado en un territorio y una población (Varine, 1978) iba a servir como herramienta para la recomposición social y económica de comunidades basada en un discurso de democracia cultural (Tornatore & Paul, 2003) forjado por primera vez en Europa para adaptarse a los otros contextos del mundo. Esta nueva concepción de un museo llamado poscolonial, percibida en estos términos en la mente de los museólogos y sociólogos europeos, ayudó a narrar el mundo de los museos en términos de prácticas “nuevas” y “antiguas”. La museología iba a aplicar a las diferentes prácticas y experiencias museísticas, una división geopolítica entre países desarrollados y subdesarrollados, reproducida en la retórica de la nueva museología.

Como diría la Declaración de Quebec de 1984⁴: “la nueva museología [...] se preocupa ante todo por el *desarrollo de las poblaciones*, reflejando los *principios modernos que han impulsado su evolución*, al tiempo que los asocia a proyectos de futuro...” (cursiva mía). En la temporalidad de la “nueva” museología proyectada a las “comunidades” del mundo en desarrollo, el futuro de las sociedades subdesarrolladas aún está por realizarse en el presente. Como podemos ver, la actitud asistencialista hacia los museos comunitarios se inspiró explícitamente en el principio evolucionista que definía el desarrollo como el objetivo que deben alcanzar las poblaciones subdesarrolladas. Como resultado de esta afirmación internacional, en algunos contextos del mundo, como América del Sur, la nueva museología y ecomuseología traspondría una jerarquía de poder basada en la centralidad del Estado, en relación con algunas prácticas experimentales fuera del ámbito de la llamada “museología tradicional” en la periferia del campo museístico establecido.

Así, el discurso de la descolonización en museología no se divorció de la reproducción de la estructura capitalista de poder y conocimiento basada en la distribución desigual de los recursos, manteniendo la antigua denominación de Primer, Segundo y Tercer Mundo, utilizada por algunos museólogos en los años ochenta para describir diferentes sociedades y experiencias de museos (véase, por ejemplo, Varine, 1978; y Sofka, 1988). Tal jerarquía ayudó a crear una *marginalidad museística* en el orden global, definiendo experiencias en todo el mundo de entre las de los países desarrollados (donde se supone que las colecciones ricas son mantenidas por instituciones ricas) y la experiencia de los museos de la periferia subdesarrollada (donde las museologías comunitarias florecerían). Esta dicotomía entre los museos fundados en el trabajo comunitario, por un lado, y el museo *clásico* basado en su colección, por el otro, será la base de varios debates sobre la posible descolonización de estas instituciones, en el Sur y en el Norte.

La fuerte expresión de la nueva museología en los llamados “países en desarrollo” desde las décadas de 1980 y 1990 fue un síntoma de lo que Johannes Fabian denominó la “espacialización del Tiempo” (2002 [1983]), un fenómeno que (re) define en el espacio las jerarquías de poder que mantienen a lo subalterno en las periferias del mundo y, en el caso de la museología, crea marginalidad museística. La relación “Occidental” de continuidad, que define un Tiempo universal, dividiendo el mundo en términos de personas civilizadas y los Otros, está todavía presente en la definición de “comunidades” y “museos comunitarios” como partes del sujeto social de análisis de la museología. En cierto modo, mientras la nueva museología redefinió el museo para los marginados, tanto en Europa como en el resto del mundo, este movimiento internacional ha reforzado las diferencias materiales entre algunos museos centrales y los llamados museos comunitarios.

4. Esta Declaración propondría la creación de un movimiento internacional de nueva museología, MINOM, que sería reconocido por el ICOM en 1985 como una organización afiliada que definiría los términos para un diálogo entre los miembros de la comunidad y los expertos que dirigieron este movimiento.

Como resultado, en algunos países como Brasil, donde se puede observar una destacada variedad de nuevos museos *sociales* y comunitarios, el Estado y los inversionistas privados son responsables de mantener las instituciones centrales, mientras algunos museos marginales luchan por sobrevivir con recursos cada vez más escasos.

¿Qué significa descolonizar el museo en el siglo XXI? ¿Cómo los debates actuales sobre descolonización están promoviendo realmente el reconocimiento de prácticas y acciones locales? ¿Son las comunidades y los activistas realmente escuchados por los profesionales de los museos que expresan un enfoque más crítico de estas instituciones modernas? ¿Qué tipo de experiencias y acciones de los museos están ayudando a remodelar un mundo poscolonial? Estas preguntas fueron propuestas como punto de partida para los autores de este libro, que han contribuido a una reflexión microsocia sobre la museología y la comprensión de una micropolítica del campo museístico.

Tiempo de los expertos

El estudio del tiempo en las ciencias humanas y sociales ha instituido un lugar para la afirmación de una separación esencial entre los científicos y sus sujetos de estudio. El tiempo de los Otros ha permitido a los antropólogos evolucionistas colocar a las sociedades llamadas “primitivas” como separadas de las autoproclamadas como “civilizadas”. Por tanto, el tiempo del etnólogo (rápido, lineal y abierto) se diferencia de la experiencia temporal de sus “nativos” que están sometidos a una temporalidad lenta, circular y cerrada. Esta temporalidad de los “nativos” se basa en la “solidaridad mecánica”, que ha ayudado a definir, en estas ciencias, las sociedades preindustriales, arcaicas o primitivas (Bensa, 1997, p. 3) en contraposición a la sociedad a la que pertenece el científico moderno.

Inspirándose en el carácter perenne de los ritos sociales observados en grupos no europeos, los expertos de una ciencia colonial solían describir la experiencia comunitaria del tiempo como un rasgo elemental de pueblos cuyas culturas se basaban en la “pura repetición” del pasado en el presente. Así, la construcción de sujetos de estudio, en el sentido moderno, implica una concepción específica del tiempo y sus dispositivos normativos, siendo uno de ellos el museo. Partiendo de la concepción política de la época del Otro, los museos de los siglos XIX y XX han establecido sus objetos y materializado sus colecciones. La percepción colonialista del Otro distanciado, inventada en las vitrinas de los museos ha permitido a algunas instituciones ubicarse en una posición estratégica para la representación y control de poblaciones dominadas, colaborando con un sistema opresivo basado en el racismo y la esclavitud. Más recientemente, esta concepción desigual del tiempo ha demostrado ser útil para la observación de las “comunidades” en su aparente y perenne estabilidad como parte de un proyecto político enraizado en la modernidad y basado en el ejercicio artificial de mantener separados objetos y sujetos, principio de las llamadas ciencias modernas.

Los museólogos, como otros científicos sociales, han definido su propio objeto de estudio como “la expresión de una relación específica del hombre con la realidad” (Stránský, 1995), que en nuestro caso involucra al museo o al proceso activo conocido como *musealización*. Como el acto de asignación de valor a las cosas, la musealización es también un acto político que ha sido estudiado críticamente en enfoques reflexivos (Brulon Soares, 2012; 2019). ¿Quién musealiza (objetiva) a quién? ¿Qué autoridad determina los criterios de musealización? ¿Pueden los subalternos musealizarse? Estas son algunas de las preguntas fundacionales de una museología reflexiva y poscolonial que se encuentran en el centro de los procesos de auto-musealización implementados por los grupos sociales en los museos comunitarios.

El trabajo de los museólogos y otros “expertos culturales” (Tornatore, 2007) en la actividad museística y con las comunidades, en analogía al efecto que producen los antropólogos hacia los “pueblos tradicionales”, genera en ocasiones la objetivación de un Otro imaginado a partir del presupuesto de la “comunidad” como una entidad que vive fuera del tiempo del investigador, al margen de la modernidad y en cuyo nombre el experto puede hablar libremente. Este último expresará una especie de paternalismo institucional propio de los profesionales que se refieren a “*mi ecomuseo*” o a “la comunidad de *ese* investigador”. Tal paternalismo institucional, reproducido tanto por los académicos como dentro de los grupos estudiados, materializa relaciones verticales en las que el poder y el conocimiento trabajan juntos para ratificar el abuso de la autoridad científica. Por ello, algunos museos que se autoproclaman como gestionados por las “comunidades”, son en realidad museos de opresión. En estos casos, la reflexión crítica sobre las prácticas implementadas en campo debe implicar el reconocimiento de los marcos forjados en una cultura para representar a otra.

La figura del experto, portador de un conocimiento académico autorizado, suele ser referencial a la legitimación o naturalización de un discurso oficial y hegemónico dentro del grupo. En ocasiones, la presencia de él o ella es sostenida por el Estado en el intento de controlar la realidad social controlando los marcos culturales de las representaciones locales. Como señaló anteriormente Jean-Louis Tornatore, sobre el contexto francés, los investigadores y su personal al servicio del Estado pueden practicar algún tipo de “voluntarismo científico” (2007, p. 4). Incluso cuando no son manipulados por la maquinaria estatal, por complicidad terminan realizando un “constructivismo al revés”, dando los medios a los que están en el poder para “naturalizar las prácticas en construcción” en lugar de “desnaturalizar las prácticas construidas socialmente” para el beneficio de los grupos.

El punto reflexivo de la museología contemporánea, aún por alcanzar, implica reconocer que las nociones de “museo” y de “patrimonio cultural” no son “conceptos indígenas”, es decir, forjados por los mismos grupos que los utilizan. Estas nociones, ante todo, se ajustan a la “descripción del mundo social” del científico en el impulso de desarrollar una explicación de la realidad observada. Buscando su desnaturalización, algunos análisis pragmáticos del campo patrimonial han

asumido estas nociones como categorías de valor que contribuyen a la legitimación del experto (véase Tornatore, 1998; 2007), aunque puedan servir a los propios grupos en sus usos contestatarios (Bondaz, Isnart y Leblon, 2012). Hoy somos testigos de la afirmación de ciertos grupos comprometidos en sus museos comunitarios que se narran en primera persona, cuando los habitantes de un determinado territorio asumen su identidad como “objetos de museo”, frase que podemos escuchar en el Museu das Remoções (Museo de las Remociones), un ejemplo emblemático del activismo museístico en Vila Autódromo, Río de Janeiro, aquí narrado por Sandra Maria Teixeira en su capítulo de este libro. Otros actores comunitarios afirmarán “*Yo soy el museo*”, en palabras de los activistas y profesionales del museo que dan vida al Museu Vivo do São Bento (Museo Vivo de São Bento), en el texto de Aurelina de Jesus Cruz Carias, MarluCIA Santos de Souza y Risonete Martiniano de Nogueira. Este “deseo de musealizar” expresado por activistas y miembros de las comunidades es el motor del Museu da Partera (Museo de la Partera), descrito por Júlia Morim en su capítulo, como un proceso experimental en constante transformación, impulsado por las voluntades y los conocimientos de parteras tradicionales en el estado de Pernambuco.

Al reformatear el lugar de la creación espontánea dentro de la comunidad aplicando a la realidad social sus propios conceptos y teorías, los propios museólogos se convierten en gestores del patrimonio comunitario, asumiendo, entonces, el deber de justificar su propia implicación y relevancia en la esfera pública cultural. El abuso del poder-conocimiento por parte de la o él científico puede en ocasiones provocar el predominio de su propio conocimiento exterior sobre las perspectivas locales, provocando, por otro lado, el epistemicidio dentro del grupo, por el exterminio (material y simbólico) de otros sujetos de conocimiento (Grosfoguel, 2016). Los efectos de tal epistemicidio se denuncian en las prácticas museísticas descritas en algunos de los capítulos aquí presentados: en la alteridad colonial materializada en colecciones indígenas en un Sertão imaginado, en el análisis de Camila Wichers; o en la crítica decolonial de Ana S. González Rueda a la realización de exposiciones en los museos tradicionales que están obligados a reconocer el pasado colonial para reescribir el presente recurriendo al compromiso comunitario.

Al ver su papel reconfigurado como una “experiencia participativa” (Tornatore, 2019, p. 19), los especialistas en museos y museólogos están obligados a revisar su propia autoridad. En este sentido, la reflexividad de los actores comunitarios, al objetivar su cultura a través de la musealización, cuestiona la propia reflexividad de los museólogos en el campo. Tomislav S. Šola, en su texto, relatará su trayectoria alejándose de “los altos terrenos teóricos” y del propio ICOM, la consagrada instancia internacional del campo museístico, como consecuencia de una conciencia que cambió su compromiso con la museología. Este museólogo priorizará, en sus trabajos recientes, los proyectos experimentales y la innovación museística. Luciana Souza, por su parte, cuestiona las estructuras colonialistas detrás de organizaciones normativas como ICOM, ICOMOS y UNESCO, al producir “una estandarización occidental-moderna” para la preservación de bienes culturales. Como efecto de su influencia, la autora denuncia la producción de

exclusiones y borraduras en las formas de ser y vivir – y de hacer museos – en el Sur global. Bajo una mirada poscolonial y marxista, examina los cambios sufridos por los museos en el contexto de la pandemia actual, llamando la atención sobre las estructuras desiguales que delimitan el campo museológico.

En cuanto a los integrantes de estos grupos a punto de convertirse en *objetos de museo*, cada vez más acostumbrados a convertirse en sujetos anónimos en las publicaciones académicas y en los currículums de los científicos, el rechazo al experto es un mecanismo de defensa para la afirmación de su propia identidad. Asumiendo sus memorias y narrativas como una forma legítima de contar el tiempo y ser incluidos en la historia, algunas comunidades sometidas se encuentran entre la objetivación del experto y la invisibilidad, paradoja que tiende a marcar su difícil relación con el mundo exterior. En la búsqueda de recursos en el mercado global de la cultura y para lograr su autonomía en el campo patrimonial, muchas de estas experiencias luchan por liberarse de la tutela colonialista del experto, para que puedan contar sus propias historias como una forma de transmitir la experiencia.

Tiempo de las comunidades

El análisis de este libro se aleja de la separación científica entre el especialista y su sujeto de investigación. En este sentido, varios de los autores propondrán una mirada a la experiencia del museo desde la perspectiva de sus actores y grupos que ya no son percibidos como entidades u objetos desvinculados de la época del investigador. Tales pasos implican un cambio de metodología, que altera el núcleo de la museología como disciplina que estudia las relaciones entre sujetos y objetos estables, para convertirse en una reflexión axiológica que involucra el estudio de sujetos y objetos como categorías cambiantes, en constante disputa y fricción. Este cambio metodológico parte de la idea de que los sujetos pueden asumir voluntariamente el lugar de los objetos, o que los objetos pueden desempeñar el papel de sujetos de sus propias narrativas, insubordinados a la perspectiva del museólogo clásico, cuya intención es dominar lo que él o ella mismos quieren estudiar.

Desde la difusión del movimiento internacional de la nueva museología, en la década de 1980, las “comunidades” en nombre de las cuales hablaron los museólogos han reclamado su derecho a hablar en su propio nombre creando sus propias redes y ensamblajes políticos, a veces en conflicto con las redes establecidas y sostenidas por los Estados. En el caso de América Latina, los gobiernos centralizadores perpetuados tras el fin de los regímenes dictatoriales en varios países, en las décadas de los 1970 y 1980, han ejercido un “poder tutelar” (Lima, 2012) respecto a las poblaciones indígenas, minorías rurales y urbanas y comunidades marginadas en un sentido amplio. La “política de la diferencia” fue responsable de la creación de museos que apuntaban al control social y la resolución de problemas locales en lugares donde la intervención estatal necesitaba ser mediada con los grupos. En cambio, algunos museos se crearon impugnando las acciones y políticas de los Estados hacia las comunidades. Actuando como

escudos de protección de las causas locales, estos contra-museos han fortalecido la acción de movimientos sociales arraigados en territorios delimitados de la periferia global.

Durante la década de los 1980, la museología experimental o esta *contra-museología* ha reforzado su propia dimensión política a partir de las crecientes demandas sociales por el derecho a la cultura de sectores devaluados de la sociedad que se hicieron más visibles tras los movimientos por el fin de las dictaduras. En ese momento, los países latinoamericanos vieron un aumento en la creación y diversidad de organizaciones indígenas y populares cuyos reclamos involucraban el control sobre la definición de su propio patrimonio cultural (Ruiz, 2008, p. 91). Las nuevas museologías detrás de la “nueva museología” europea de repente se volvieron más expresivas en países marginales donde algunos museos subalternos luchan por un cambio desde el interior de sistemas sociales desiguales.

En Brasil, la nueva museología ha tenido una gran resonancia tanto en el ámbito académico como, más tarde, entre los grupos sociales bajo la influencia de especialistas para crear sus museos. La difusión de las ideas preconcebidas fue tan elocuente en medio de un escenario político favorable a la democratización, del que fuimos testigos, en los años 2000, la implementación de políticas públicas orientadas a los denominados “museos sociales”, que han sustentado ciertas experiencias subalternas en el nombre del desarrollo local y el empoderamiento de los actores comunitarios mediados por el Estado o por los expertos.

La construcción e implementación de una Política Nacional de Museos (Política Nacional de Museus – PNM), desde 2003, tuvo como objetivo reparar un pasado de escasas inversiones en el campo cultural que marcó la realidad brasileña para los museos hasta entonces (Gouveia & Pereira, 2016). Basada en el discurso de la Nouvelle muséologie francesa y teniendo las prácticas locales como laboratorio experimental para nuevos museos, esta nueva política proporcionó a los grupos sociales los recursos básicos para la preservación del patrimonio cultural en sus propios términos. Teniendo como inspiración central las ideas de la museología social, estas experiencias fueron apoyadas por el programa de Pontos de Memória (Puntos de Memoria), otorgando a las comunidades de todo el territorio nacional los medios para desarrollar sus museos y museologías. Actualmente, con los nuevos debates que involucran políticas públicas para el campo cultural en Brasil, el gobierno deberá decidir si continua la Política Nacional con sus principios “sociales” asegurados por el Estado u otorga la gestión de museos y la preservación del patrimonio nacional a inversores privados. Los museos comunitarios ya no son una prioridad para un Estado que manifiesta su carácter “colonial” y autoritario al limitar el acceso de grupos minoritarios a la vida cívica y al incrementar las desigualdades materiales que ayudan a excluirlos.

En el ámbito de las prácticas de la comunidad asociativa a nivel mundial, la ausencia de referencias y modelos de los expertos y de los organismos norma-

tivos ha demostrado abrir oportunidades para romper con la colonialidad⁵ de los museos y el patrimonio cultural. Jordi Montlló, en su capítulo, presenta la experiencia del Museo Comunitari de Cabrils (Museo Comunitario de Cabrils), un espacio común y público dedicado a la “recuperación de la identidad y la memoria colectiva”, ubicado en una comunidad catalana. El resultado, según él, es un proyecto ambicioso, desarrollado como un prototipo experimental basado en la idea de “museología de calle”, integradora y autogestionada por la comunidad, sin referencia previa relacionada. A partir de diferentes experiencias, Alejandra Panozzo Zenere propone la acción comunitaria como una vía de comunicación necesaria para los “museos situados”, es decir, instituciones tradicionales que desean reconfigurar sus prácticas para atender los nuevos reclamos de los grupos localizados, revisando su rol social en el siglo XXI.

Como resultado de la proliferación de museos y museologías comunitarias en las últimas décadas, algunos grupos han construido nuevas redes de resistencia a nivel local, nacional e internacional. Estas redes sirven para conectar experiencias que permiten el intercambio continuo de dificultades y logros entre ellos. Podemos mencionar la Red de Museos Comunitarios de América, establecida desde el año 2000 en México, enfocada en la fuerza y autodeterminación de los grupos; la Rede de Museologia Social (Red de Museología Social), en Brasil, que reúne, en un ensamblaje descentralizado, experiencias museísticas esparcidas por todo el territorio nacional; o aún la Red de Archivos, Museos, Colecciones e Investigadores LGBTQI+ (AMAI LGBTQI+), que conecta las experiencias de instituciones de base comunitaria dedicadas a la memoria e historias de disidencias sexuales en América Latina y el Caribe. Construidas con el propósito de esparcir el trabajo de experiencias localizadas en vastos territorios, estas redes son “una respuesta a la imposición del olvido, una expresión de la firme decisión de recordar, de preservar la memoria, de construir la autodeterminación” (Ocampo & Lersch, 2016, p. 10).

Aunque la autodeterminación del museo y la autodefinición del patrimonio cultural han demostrado ser un desafío para quienes se encuentran en los límites de los regímenes patrimoniales dominantes, el nuevo compromiso de los líderes comunitarios y activistas culturales propone una yuxtaposición de los roles de objeto y sujeto en el proceso de salvaguardia (Maguet, 2011, p. 49). Tal transgresión en la actuación poscolonial del museo genera nuevas formas de colaboración entre indígenas y especialistas, como las que se comentan en el capítulo de Marília Xavier Cury; o conducen a la posibilidad de curadurías localizadas, como en la narrativa de la curadora indígena Sandra Benites, abordando los desafíos de la autoridad compartida. Esta yuxtaposición aleja la museología del

5. El concepto de “colonialidad del poder y el conocimiento” fue forjado por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, refiriéndose a los legados del colonialismo europeo en diferentes órdenes sociales y sistemas de conocimiento (Quijano, 2000). Se aplica al campo de los museos, como rastro del colonialismo histórico aún presente en estas instituciones modernas, como se afirma en varios capítulos de este libro.

estudio de las relaciones entre el *humano* y la *realidad*, que plantea la separación artificial entre personas y cosas (o personas colocadas en el papel de cosas), para enfatizar la experiencia del museo como, a la vez, objetiva y subjetiva, colectiva e individual, sensible y práctica, situada y en constante desplazamiento, como propone John Dewey (1934) en su análisis estético de la expresión artística, que difumina los límites entre la obra y su recepción.

Sin embargo, como contraargumento, Suárez Caro habla sobre las prácticas de co-curaduría y cogestión en museos tradicionales y nacionales, planteando algunas interrogantes desde su análisis reflexivo: ¿cómo evitar intervenir en estas experiencias comunitarias con el uso de prácticas coloniales? ¿Es posible compartir la experiencia del museo con grupos subalternos de manera democrática y honesta? ¿Cómo “dar voz” a los Otros sin ejercer el paternalismo institucional o abusar del poder del experto?

La experiencia comunitaria del museo se objetiva en el encuentro entre diferencias, “desnaturalizando la fabricación de pertenencias y las identidades estables” (Segala, 2018, p. 91). Los regímenes comunitarios, así, buscan la corrosión de autoridades sedimentadas, contra el tiempo unilateral. Su objetivo es volver a contar su propio tiempo de acuerdo con la experiencia subjetiva de la duración, en su percepción sensible y compartida dentro de los grupos. Una duración que necesita ser narrada en primera persona para poder volver a ser contada. Lo que se conoce como patrimonio cultural desde la perspectiva comunitaria, por tanto, es *contra-patrimonio*, atravesando así diferentes épocas y sensibilidades que hacen de la *comunidad* una plataforma para otro tiempo construida a partir de la revisión negociada del pasado en el presente.

Tiempo de diálogo

“¿Quién necesita legitimación? ¿Quién legitima a quién?” Escuché estas preguntas de un líder comunitario en un museo de favela (museo de favela) en Río de Janeiro cuando comencé mi carrera como profesional de museos. Hasta el día de hoy, se hacen eco en mis reflexiones y han marcado mi percepción de la museología social y comunitaria con el entendimiento de que la mediación museística es un ejercicio de autoridad. Los museos se negocian constantemente entre liderazgos comunitarios, expertos externos y agentes del Estado, y son el resultado de una traducción de relaciones tensas basadas en la tutela y el dominio político. Los museos comunitarios son el resultado de estas disputas sobre la orientación del valor dentro de los grupos, que definen el *valor del grupo* dentro de la sociedad en general y para sus propios miembros; estos últimos no siempre están autorizados a hablar en su propio nombre.

La relación entre los museos “periféricos” y los llamados museos “clásicos” presenta todavía fronteras delimitadas, que se colocan ya sea por la acción del Estado o por una distinción que se designa socialmente desde el exterior en los grupos que marcan sus vivencias colectivas. La distribución desigual de recursos y la falta de medios para la institucionalización son recordatorios constantes

para estos museos comunitarios de su propia marginalidad y diferencia hacia las instituciones centrales. “Ser museo” para varios colectivos que desean crear su propio museo al margen del régimen dominante es la afirmación política de un derecho a objetivar sus memorias, a partir de acuerdos y fricciones que constituyen a *la comunidad* como un instrumento de valor al servicio de su autodefinición y al compromiso social.

Encontrando una mayor dificultad para institucionalizarse como museos heterodoxos, y eludiendo el ámbito de las definiciones universales, estos museos “sociales” y experimentales se encuentran constantemente divididos entre dos esferas sociales: por un lado, deben negociar su existencia con el Estado, basando sus afirmaciones en la idea de redistribución; por otro, están obligados a relacionarse con el mercado, a partir de prácticas de intercambio (Maguet, 2011, p. 62). Adheridas a sistemas de cogestión e involucrando diferentes actores e intereses, estas experiencias luchan por alcanzar un equilibrio sensato entre la estandarización por parte del Estado y la fluidez del mercado, lo que genera mayor inestabilidad en los procesos museísticos amenazando su continuidad en el tiempo.

La lucha por la legitimación, que implica la disputa de los medios para definirse como museo, lleva a los grupos a ser capturados por la trampa de la tutela. Los miembros externos, ya sean los peritos o los agentes de los Estados o, incluso, los inversionistas privados, tienden a poner en práctica una especie de asistencia que implica la manifestación de autoridad con el objetivo de mantener las posiciones de poder ya establecidas. Esta práctica se traduce comúnmente en el hábito de “*enderezar al subalterno*”. La lógica de la relación entre los anfitriones y los extranjeros es, en ocasiones, poco distinta a la establecida en el pasado mediante la explotación colonial. En un mundo impulsado por el mercado, donde las comunidades deben estar enmarcadas por reglas transnacionales para sobrevivir dentro de los Estados, la explotación mercantil puede transformar esta relación en una “dominación depredadora” o en un consumo superficial (Maguet, 2011, p. 69).

El análisis crítico al rol del investigador como la encarnación de la figura de una autoridad colonial (Bortolotto, 2015, p. 265-266) llama la atención sobre su trabajo de facilitar la autodeterminación patrimonial, lo cual se observa tanto en el caso de patrimonios culturales intangibles y en la creación de “museos comunitarios”. Este trabajo tiene el efecto de “formar las comunidades según el idioma de la UNESCO” (ibid, p. 266). Tal *invención* de las comunidades en la esfera pública no cambia los sistemas de poder que definen a los sujetos y sus objetos. De hecho, resulta funcionar como una artimaña para contener la participación, manteniendo relaciones basadas en la colonialidad de la cultura, instituidas por políticas estatales que no brindan a los actores comunitarios los medios para gestionar su propio patrimonio de manera autónoma y sostenible.

En algunos de los casos narrados en este libro, las prácticas experimentales llevadas a cabo por las comunidades cuestionan las jerarquías de poder y valores predominantes en el ámbito museístico controlado por el Estado disciplinario

y por el mercado. El posible diálogo para muchas de estas iniciativas es el que conjuga los intereses de los grupos con los de los órganos externos, resultando en prácticas híbridas determinadas por quienes retienen más poder en los procesos de negociación. Por ejemplo, en el caso del patrimonio cultural inmaterial, la participación de las comunidades en el proceso de musealización convierte la etiqueta “museo” en el resultado de una disputa política de los grupos que desean reafirmar sus identidades en el ámbito cultural (véase, por ejemplo, Kirshenblatt-Gimblett, 2004). El ejemplo del Museu do Samba (Museo de Samba), descrito por Desirree dos Reis Santos, muestra que los compositores y artistas consideran el museo como un sustrato instituido para un tipo de agencia cultural que se basa en el valor de sus antepasados, que define los límites entre la comunidad y los actores externos.

Contradiendo la noción de consenso sobre el patrimonio cultural, los grupos sociales en conflicto con el Estado y con los intereses de un mercado neoliberal comprometen su contra-patrimonio inventando nuevas formas de hacer sus museos en los márgenes. Estos museos subalternos están inmersos en un contexto de creciente precariedad de las instituciones culturales marcado por la escasez de recursos, especialmente en lo que concierne a proyectos comunitarios desarrollados por grupos minoritarios. Varios de estos grupos recurrirán al activismo como fuerza motriz para la creación inventiva de (contra) patrimonios y (contra) museos, lo que se puede ver en el creciente movimiento para la preservación de la memoria dentro de las comunidades LGBTQIA+, por ejemplo, como en el caso narrado por Rita Colaço Rodrigues y Luiz Morando del Museu Bajubá (Museo Bajubá), en Río de Janeiro, que aún anhela institucionalizarse como un acto político en sí mismo. Un proceso similar ocurre en Costa Rica, donde una diversidad de narrativas sobre la identidad converge en la creación del Museo MIO, analizadas por Lauran Bonilla-Merchav y Tatiana Muñoz Brenes, quienes asumen el dispositivo museístico en sus usos políticos y sociales en el presente. Además, en estas prácticas contestatarias, se puede observar la asimilación de un elemento de reparación del pasado colonial como en la experiencia de los museos indígenas, como en el ejemplo del Museu Magüta, el primero de ese tipo reconocido en Brasil en el 1990, aquí discutido por Priscila Faulhaber, quien considera la especialidad de los Tikuna como una herramienta poscolonial indispensable para la renovación de narrativas sobre objetos indígenas en los museos centrales.

Como instrumento para que los distintos grupos sociales logren la emancipación a través del diálogo, como propone Paulo Freire, el museo es, hoy, un elemento fundamental para la plena participación de la sociedad civil. En este sentido, el derecho a la memoria es un derecho humano de todo grupo. El derecho a hacer museo, por tanto, debe asegurarse en la esfera pública, a través de políticas de Estado que proporcionen a las comunidades los medios para preservar sus propias referencias del pasado. Partiendo de las definiciones y metodologías universales, estos museos impulsados por la comunidad, ubicados en territorios específicos, materializan el derecho mismo a la diferencia prescrito en la noción elástica de “diversidad cultural”. En su lucha por el reconocimiento y la repara-

ción, desafían constantemente los límites flotantes – redefinidos por el mercado y por los estados-nación – de lo que se puede entender como democratización.

Un tiempo para los museos

Los museos comunitarios tienen su propio tiempo dentro de la historia de la museología y en las temporalidades de los grupos que engendrarán sus propios regímenes de valor independientes. En el proceso de *contar su tiempo*, o de narrar su propia historia – no divorciada de las narrativas hegemónicas –, las comunidades ya no son propiedad de los museos ni de los museólogos. Están comprometidas en la creación de sus propios museos e inventando sus museologías basadas en la acción comunitaria y la experimentación social. El museo es, así, vivido y practicado como un espacio abierto a las diversas disputas por la representación y la autoafirmación. En este sentido, como observó Ivan Karp (1992) décadas atrás, las reivindicaciones comunitarias hacia los museos no son por un lugar en los regímenes establecidos, sino por la revisión del propio régimen que los excluye o margina.

En este proceso de reconquista política del tiempo (Tornatore, 2019), los nuevos actores del museo ejercen la musealización en su función reparadora, lo que implica la revisión crítica del pasado desde el sustrato de las representaciones presentes. El primer paso, según algunos de los autores de este libro, pasa por el reconocimiento de la colonialidad en las bases de los museos y el patrimonio cultural. Márcia Chuva presenta el caso del Museu Nacional de Etnologia (Museo Nacional de Etnología – MNE) de Lisboa, planteando un debate sobre la situación contemporánea de las colecciones africanas en diáspora y la posibilidad de restitución por los museos nacionales de Europa a las antiguas colonias. Considera las complejas relaciones entre Estados marcados por la historia colonial y propone que las instituciones nacionales reflexionen sobre sus legados coloniales, los cuales están implicados en una amplia red de relaciones que desbordan los territorios y tocan múltiples sensibilidades y angustias históricas. Estas historias difíciles son más sensibles para aquellos que todavía sufren en el presente con la exclusión y los borrones que son reproducidos continuamente por estructuras de un pasado aún no superado.

La impugnación del pasado colonial se puede enfrentar, por ejemplo, en los recientes intentos de queerizar el museo, que hacen de la musealización un medio para deconstruir historias hegemónicas mediante la reorientación de narrativas colectivas, como en el caso del Museo Di, en Chile, explorado por Fernanda Adriaola, Fernanda Fontaine, Rolando Rojas y Fernanda Gutiérrez, en su compromiso con la preservación de un “patrimonio histórico sexual”. Tal premisa también está presente en la revisión decolonial propuesta por Ellen Nicolau, Gabriela Oliveira, Leonardo Domingues, Paola Xavier y Rodrigo Alcântara, al abordar la inclusión de cuerpos disidentes en las nuevas matrices queer del museo, realizada en las prácticas de los(as) trabajadores(as) en el Museu da Diversidade Sexual (Museo de la Diversidad Sexual) en São Paulo.

Los reclamos de reparación también alteran la perspectiva de museólogos y curadores invertidos en enfoques reflexivos sobre la transmisión de representaciones culturales. En el análisis de Diogo Jorge de Melo y Thais Silva Félix Dias, los autores proponen una lectura africano-diaspórica de un objeto conocido en Río de Janeiro. Evocando la genealogía de una imagen de Zumbi dos Palmares, un esclavo fugitivo y héroe nacional, los autores demuestran cómo un monumento central de la ciudad se inspiró en una influencia extranjera, reinventado en la diáspora. Al narrar una práctica de curaduría crítica, Raphael Fonseca, en su capítulo, analiza la exposición *Vaivém* revisando la “cultura visual” en la que la hamaca, una herencia indígena, está representada en la vida imaginaria y cultural brasileña. Considerando las apropiaciones de este objeto social y afectivo, una vez recreado en la exposición en una lectura poscolonial, el comisario cuestiona las limitaciones de la “historia del arte” eurocéntrica en la transmisión de las imágenes de un referente cultural difuso, fuera del centro dominante de la cultura brasileña.

Hoy podemos ver que el ecomuseo y los museos comunitarios en general no han cambiado los cimientos coloniales de la museología. La nueva museología no ha resuelto el problema central de las desigualdades materiales enraizadas en el colonialismo y reproducidas a través del capitalismo global hasta el presente. Como quedó claro en el contexto de la pandemia de COVID-19, los museos de las antiguas colonias y, en particular, los museos comunitarios son los primeros en ver interrumpida sus actividades por falta de recursos. Mientras que los directores de museos y los profesionales de las principales instituciones trabajan desde casa o cuentan con el apoyo del gobierno para mantener sus museos en funcionamiento, los líderes comunitarios y los profesionales de los museos comunitarios se ven obligados a priorizar otras formas de trabajo para generar ingresos en un período de crisis global marcado por la “redistribución desigual de vulnerabilidades” (Mbembe & Sarr, 2019).

Los museos comunitarios y las museologías experimentales del presente pueden llamar la atención sobre los problemas materiales, epistémicos y políticos que no fueron resueltos en las sucesivas oleadas de “descolonización” que marcaron el campo museístico en pasados recientes. Los nuevos marcos de memoria construidos por estos museos insubordinados que representan las contra-narrativas de grupos dominados revelan al especialista una urgencia por reconcebir las relaciones entre estructura e historia, lo que implica una revisión de las metodologías que han definido las oposiciones artificiales como nuestros problemas científicos (Bensa, 1997) heredado de un pasado que actualmente es impugnado por estos mismos grupos.

Al observar a los individuos en su acción creativa dentro de las estructuras más o menos estables, que probablemente sean cuestionadas, podemos ver el florecimiento de nuevas relaciones con el pasado, que son también nuevas relaciones con los seres vivos en el presente. Los museos, así, actúan sobre una política de la vida, o una biopolítica en el término que utiliza Foucault, que también puede ser vista como una poética de la vida, una *biopoética* que permite la recreación

constante del presente mediante la renegociación de representaciones del pasado. Lo que presenciamos hoy es la negociación de la vida y del valor de lo vivo en los marcos representacionales que se reconfiguran en estos museos que se utilizan como herramientas para el reclamo de derechos humanos que no se otorgan a todas las personas o poblaciones. El tiempo acelerado de las periferias donde la corta vida de las jóvenes y los jóvenes negros dictan una temporalidad del interrumpido, del inacabado, de la muerte banalizada, entonces, se restituye y retiene en los proyectos de museos que se construyen para hacer perdurar la vida.

Con el objetivo de ser un manifiesto sobre las “museologías situadas”, en el sentido propuesto por Fernanda Venegas Adriazola en su capítulo, este libro presenta las huellas de experiencias que denotan la existencia de una constelación inalcanzable de museos comunitarios y prácticas experimentales que no se pueden contener en ninguna publicación académica. Estas narrativas y análisis atestiguan un *nuevo tiempo para hacer museos*, un tiempo compartido por los grupos sociales históricamente excluidos del templo colonial. Los trabajos propuestos para el simposio y publicación han considerado visiones poscoloniales sobre el museo desde la perspectiva de las comunidades o de los especialistas que trabajan con ellas, según uno de los siguientes ejes:

- 1. Experiencias poscoloniales del museo:** si bien los debates más recientes sobre la descolonización del museo se han desarrollado en torno a las implicaciones prácticas y políticas de la devolución de bienes culturales, la mayoría de los museos no cuestionan su propia autoridad para tratar el patrimonio colonial en sus colecciones; tampoco las comunidades y los movimientos sociales están realmente involucrados en los procesos museísticos de construcción de nuevas narrativas para el presente. ¿Cómo descolonizan los museos su futuro al revisar su narración del pasado? ¿Es posible que los museos escapen de sus legados coloniales sin redefinir su relación con la sociedad?
- 2. Acción comunitaria y museologías experimentales:** si bien los museos han involucrado a las comunidades (y miembros de la sociedad civil) en sus funciones y procesos básicos a lo largo de los años, ¿cuáles son los resultados de la acción comunitaria y la participación de los grupos sociales en los museos del siglo XXI? ¿Cómo contribuyen las experiencias de la comunidad a cambiar las funciones principales de los museos y su papel social?
- 3. Experiencias queer para el activismo de los museos:** muchas expresiones del activismo de los museos en este siglo han dado lugar a enfoques queer de estas instituciones normativas. Los nuevos museos LGBTI+ y los enfoques críticos de género y sexualidad en exposiciones han permitido que surja una base crítica de reflexiones. ¿Cómo pueden los movimientos sociales y los enfoques queer del museo potenciar nuevas experiencias con nuestro patrimonio vivo en el presente?

4. Museos, patrimonios locales y derechos humanos: más allá de la conservación del patrimonio indígena o afrodescendiente (en la diáspora) en forma de colecciones etnográficas, los museos a lo largo de los años han establecido relaciones nuevas y poderosas con estas poblaciones, involucrando a estos agentes y productores de conocimientos en sus procedimientos y compartiendo una autoridad que solo se otorgaba a los científicos en el pasado. Por ejemplo, la participación de los pueblos indígenas en las acciones y prácticas de los museos tiene un gran impacto en el reconocimiento de estos grupos y su derecho a la memoria. Las propuestas consideran los usos del conocimiento localizado por los museos que han decidido descolonizar sus prácticas, pero también el papel del patrimonio local en las luchas por el reconocimiento social y los derechos humanos.

Un discurso común, en primera persona, de miembros de comunidades periféricas que afirman “*somos el museo*” es, a la vez, una declaración política y poética. Otorga a los grupos dominados un papel como actores potenciales en la narración de su propio tiempo. El presente trabajo pretende hacer eco de este grito presentando una selección de narrativas – en su mayoría en primera persona – que permitan concebir museos y museología teniendo en cuenta sus conflictos constitutivos, disputas y negociaciones con un pasado heredado a través de sucesivos actos de traducción y dominación.

Referencias:

- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-colonial studies*. The key concepts. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (2019 [1994]). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bensa, A. (1997). Images et usages du temps. *Terrain*, 29, 5-18. URL : <http://terrain.revues.org/3190>.
- Bondaz, J., Isnart, C., & Leblon, A. (2012). Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine. *Civilisations*, 61, 1, 9-21.
- Bortolotto, C. (2015). UNESCO and Heritage Self-Determination: Negotiating Meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH In: *Between Imagined Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage* [online]. Göttingen: Göttingen University Press (generated 23 April 2019). Available at: <<http://books.openedition.org/gup/234>>.
- Bortolotto, C. (2011). Le trouble du patrimoine culturel immatériel. In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie (pp. 21-43). Paris : Éditions de la Maison de sciences de l'homme.
- Brulon Soares, B. (2019). Museums and the enchantment of places: deconstructing the urban landscape of Rio de Janeiro. In K. Smeds & A. Davis (Org.), *Museums & Place* (pp. 107-123). Paris: ICOFOM.

Brulon Soares, B. (2012). *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, PPGA - UFF.

Cunha, M. C. da. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.

Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1er Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Consulté à < <http://www.minom-icom.net/>>. Dans le : 28 novembre, 2013.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Putnam.

Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

Foucault, M. (2019 [1997]). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Gouveia, I., & Pereira, M. (2016). A emergência da Museologia Social. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, 9, 2, 726-745.

Grosfoguel, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, 31, 1, 25-49.

Karp, I. (1992). Introduction: museums and communities: the politics of public culture. In I. Karp; C. M. Kreamer & S. D. Lavine (Eds.), *Museums and communities: the politics of public culture* (pp. 1-17). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56, 1-2, 221-222.

L'Estoile, B. de. (2007). *Le goût des Autres*. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion.

Lima, A. C. de S. (2012). O exercício da tutela sobre os povos indígenas: considerações para o entendimento das políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 55, 2, 781-832.

Maguet, F. (2011). « L'image des communautés dans l'espace public ». In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie (pp. 47-71). Paris : Éditions de la Maison de sciences de l'homme.

Mbembe, A., & Sarr, F. (2019). *Politiques de temps*. Paris : Philippe Rey.

Ocampo, C. C., & Lersch, T. M. (2016). Introducción. In C. C. Ocampo & T. M. Lersch (coords.). *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América*. Experi-

cias de museos comunitarios y redes nacionales (pp. 7-13). Ciudad de Oaxaca: Red de Museos Comunitarios de América.

Oliveira, J. P. de, & Santos, R. de C. M. (org.) (2019). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: UFPB.

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit*, t. 1. Paris : Ed. du Seuil.

Ruiz, M. L. P. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, 44, 87-110.

Rusconi, N. (1987). El museo, la museología y su praxis social. *ICOFOM Study Series*, 12, 239-249.

Rússio, W. (1974). Museu: uma organização em face das expectativas do mundo atual. In Bruno, M. C. O. (ed.). *Waldisa Rússio Camargo Guarneri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1. (pp. 45-56). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

Segala, L. (2018). Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social. In B. Brulon Soares; K. Brown & O. Nazor (Eds.), *Defining museums of the 21st century: plural experiences* (pp. 91-98). Paris: ICOFOM/ICOM.

Segala, L. (1983). *Varal de Lembranças – Histórias da Rocinha*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/SEC/MEC/FNDE, v. 1.

Sofka, V. (Ed.) (1988). *ICOFOM Study Series*, *Museology and developing countries – help or manipulation? Basic papers*, 14.

Stránský, Z. Z. (1995). *Introduction à l'étude de la muséologie. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie – EIEM*. Brno: Université Masaryk.

Tornatore, J.-L. (2019). Expérier le patrimoine. In J.-L. Tornatore (dir.), *Le patrimoine comme expérience*. Implications anthropologiques (pp. 9-65). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Tornatore, J.-L. (2007). « Qu'est ce qu'un ethnologue politisé ? Expertise et engagement en socio-anthropologie de l'activité patrimoniale ». *ethnographiques.org*, Numéro 12 - février 2007 [en ligne]. Disponible em: <http://www.ethnographiques.org/2007/Tornatore>. Acesso em 8.05.2015.

Tornatore, J.-L. (1998). *L'ethnologue et les musées : l'ethnologie comme expertise culturelle*. Communication présentée à la Commission permanente de la Mission du patrimoine ethnologique, 26 mai 1998. Texto datilografado.

Tornatore, J.-L., & Paul, S. (2003). Publics ou populations ? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires». In O. Donnat et P. Tolila, (dir.), *Le(s) publie(s) de la culture*. Politiques publiques et équipements culturels (pp. 299-308). Paris : Presses de Sciences Po, vol. II (cédérom).

UNESCO (1973). Resolutions adopted by the round table of Santiago (Chile). *Museum*, vol. XXV, n.3, 1973, pp. 198-200.

Varine, H. de. (1992 [1978]). L'écomusée (1978). In A. Desvallées ; M. O. De Barry & F. Wasserman (coord.), *Vagues : une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1) (pp. 446-487). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S..

Agradecimientos

Las narrativas publicadas en este libro y presentadas durante el simposio internacional titulado *La experiencia museística: museos, acción comunitaria y descolonización* llegan a los lectores gracias a una vasta cadena de trabajo y traducción que se constituyó, en un principio, a través de la colaboración entre el Grupo de Investigación Museología Experimental e Imagen (MEI), la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro – UNIRIO) y el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), y que contó con el apoyo del Consejo Internacional de Museos (ICOM). A todos los que participan en estas organizaciones y los grupos comprometidos en la realización del simposio online que da origen a esta publicación, agradezco su trabajo colaborativo y los intercambios que propiciaron los debates planteados en este libro. A los presentadores y oradores principales que se convirtieron en autores de este volumen, les agradezco su tiempo y dedicación a la reflexión sobre la museología comunitaria y experimental, en un año particularmente difícil debido a los desafíos que provocó la pandemia de COVID-19, con los que todos tuvimos que lidiar, en diferentes medidas. También agradezco a quienes no pudieron enviar sus contribuciones o presentar sus trabajos debido a las contingencias del momento actual. Espero que las obras aquí reunidas puedan inspirar la creación de un futuro mejor, producido con coraje y resiliencia con los fragmentos que somos capaces de resguardar de un presente de incertidumbres.

Introduction

Decolonising museology: the museum experience retold in the time of the communities¹

Bruno Brulon Soares

*Chair of the International Committee for Museology –
ICOFOM*

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –
UNIRIO, Rio de Janeiro, Brazil*

Something disrupts the museum while it also expands the social dimension of today's museum experience. The museum that we have inherited from European modernity is no longer the same, nor does it represent the same subjects. For the past two decades, as the 21st century has reframed heritage regimes according to social claims from subaltern groups, the museum experience is no longer exclusively defined by the terms of its experts nor by the hegemonic discourse of nation states. Today, as a result of negotiations involving the political uses of cultural heritage, the museum is appropriated by those social groups that dispute the utopic representation of their identities in this potent arena, in which legacies from the past are re-configured in the present.

This book is the first volume of a series of publications, entitled *Decolonising Museology*, edited by the International Committee for Museology (ICOFOM), which aims to raise dialogues between scholars, museum professionals, activists and community members defying the hierarchies of power and knowledge that separate different museum practices into distinct theoretical factions. First and foremost, the challenge of redefining museology in coordination with the various communities involves putting into question those very categories that have been the foundation of museums in modernity – the authentic, the rare, the unique invested in material collections, for instance. In order to open the museum to categories that are less Eurocentric and less attached to the hegemonic culture of the bourgeois class, it has been necessary to (re)consider museology from a postcolonial perspective, here understood as “a potential site of disciplinary and interpretative contestation” of practices, concepts and methods (Ashcroft, Griffiths, & Tiffin, 2007).

1. This text was edited and proof-read by professor Elizabeth Weiser, to whom I'm deeply thankful.

Several of the chapters in this volume, based on experimental practices and case studies, call into question the romantic value-laden concept of “community” so often a part of museology in recent history, considering instead that the “communitarian” discourse often activated by the State or by global organisations such as ICOM or UNESCO disregards the fact that the communities (or marginalised social groups) are usually external to the decisions that are made “for them”. Reflecting on this central paradox of new museologies and community museums, we understand the role of museums as devices of power based on global strategies that frequently lead to the adoption of “local tactics of domination” (Foucault, 2019 [1997], p. 39). Considering such a paradox, the Special Project *Museums, Community Action and Decolonisation* proposed by ICOFOM for this triennial aims to foster debates and develop reflexive bases for museum practice relating to the claims and actions of communities seeking greater agency through the forum of the museum. In this sense, by “community action” we refer to minority groups moving towards a common purpose or social cause that can lead to the decolonisation of the museum and of the academic discipline that studies it and puts it into practice.

In the 1970s and 1980s, the claims for community-based museums as a method for decolonising museology were incorporated in the French movement of new museology – *muséologie (nouvelle)* – partially based on the invention by ICOM director Hugues de Varine of the “ecomuseum” as a community-based prototype for local development. Other forms of experimental museums had already been put into practice in colonised countries such as México, Cuba and Brazil. These experiences were shaped by negotiations with communities, indigenous groups and some experts from the global South, which propelled de Varine himself to recognise the ideas and practices of personalities such as Brazilian educator Paulo Freire, Malian museologist Stanislas Adotevi and Mexican museographer² Mario Vázquez as some of the founding figures of what was imagined in Europe as “new museology”.

Community-based museums, either in the so-called global South or in the subaltern experiences of museums in the periphery of richer countries in the North, are, today, a force to be reckoned with in the decolonisation of museology. With their own interpretation of *time* and of *their past*, these communities defy the particular conception of time based on progress, improvement and development from an industrialising and colonising “West” that were inherited from European philosophy (Fabian, 1983, p. 12). These experiences are constantly challenging the preconceived values of the dominant institutions, and they call attention to the fact that, in different contexts of the world, the experience of the *nation* and the experience of *life* do not spring from the same bases (Tornatore, 2019, p. 47), and yet these differences coexist in the social reality where various regimes of value are in conflict and constantly generating museum friction.

2. The term “museographer” here refers to the general category of museum professionals, as commonly used in the Mexican context.

For instance, community museums have shown that the reflection on continuity is far from being exclusive of the experts or the State. In the last decades, we have witnessed the appropriation of museums and cultural heritage by social actors who use the authorised vocabulary and the categories and theoretical frameworks of the experts in a simplifying and sometimes politicised discourse (Bortolotto, 2011, p. 23). Communities and specific social groups in the periphery of the hegemonic museum are now empowered by their own instruments and methodologies to conceive in their own terms the permanence of the past and the objectification of culture. According to the movement of *ida y vuelta* (coming and going) of specific categories, from the experts to the social actors and vice-versa, as described by Manuela Carneiro da Cunha (2009), the notion of the “museum” has travelled from the scientific and professional context to communities and back again, acquiring broader and variant senses.

Currently, the focus on community practices in museology, as the chapters in this collaborative publication show, allows for an openness in the discipline to new theories and methodologies that are beyond the meanders of the “old” new museology based on Eurocentric models. The work of community museums, here analysed from the experimental perspective of their actors and experts, produces the hybridity of histories that transforms the nostalgic past of “communities” (the history and the memory of the vanquished) and displaces the historic present (Bhabha, 1994, p. 169) by creating other memories and histories, other relations to time and continuity that allow subaltern subjects to be recognised as actors in the preservation of cultural heritage. Community museums are doing this work at the same time that traditional museums have been explicitly applying methods from the colonial past in the present, as recent studies have shown, in their processes of acquiring material collections or in the musealisation of indigenous heritage (L’Estoile, 2007; Brulon Soares, 2012; Oliveira & Santos, 2019).

Paul Ricœur (1983, p.17) notes that “temporality and narrative are interdependent”. By *retelling their own time* as a critical alternative to the discourse of colonial institutions, communities recompose museum narratives based on their own experiences of the past. In this process, other times are activated from the temporalities of the groups. Such alternatives are enacted, for instance, in the twelve *times of the favela*³ that define the exhibition of the Museu da Maré in Rio de Janeiro, which was the first experience to be labelled as a Ponto de Memória (memory spot) in Brazil. Time of the home, time of resistance, time of festivity, time of faith, time of children, time of fear, time to make a museum... These community-based museologies—involving various social actors including community leaders, activists, indigenous people, agents of the State, experts, artists, homemakers, poets, traditional dancers and musicians, etc.—have pro-

3. The idea of “times of the favela” was inspired by the project *Varal de Lembranças* (“Memory Clothesline”), a collaborative project involving community members and experts based on local memories that originated as an exhibition on a clothesline, which was developed in Rocinha, the biggest favela of Rio de Janeiro, in the 1970s. About this project, see Segala, L. (1983). *Varal de Lembranças – Histórias da Rocinha*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/SEC/MEC/FNDE, v. 1.

voked an explosion in the modern museum, currently contested in these postcolonial experiences. Museums on the margins are now clamouring for effective transformations in the foundations of the central 'legitimate' institutions. The present work intends to provide a look over some of these experiences, and it is an invitation to reflect on a new time for museology: a time for decolonisation.

Time of politics

A supposed "postcolonial" turn in the museum world had its roots in a political event involving the participation of several nation-states' representatives at the 1972 Round Table of Santiago de Chile, where the concept of an "integral museum" was proposed as a new paradigm for Latin American institutions. The museum would be understood as an instrument for social transformation, concerned with the problems of "the communities it serves" (UNESCO, 1973, p. 199). In the following decades, Latin American museologists developed a basis for critical reflections on the "universal pretence of the museum" (Rússio, 1974, p. 47), which led the "new" museum to be defined as a "living institution, embedded in a society" that must assume an active role of "continually forming and transforming its surroundings" (Rusconi, 1987, p. 241). The intended breach with the "traditional museum" allowed the recognition of new experiences that had in common an openness to cultural difference and social participation with no precedents in the history of museology.

Despite its relevance for Latin American museologists, the notion of an "integral museum", or a museum integrated to societies, would be reinterpreted in de Varine's concept of the "ecomuseum", proposed in 1971 and defined in the French practices that adopted this label after 1973. This prototype of a "community ecomuseum", the anti-museum, museum without walls, without collections and without visitors, based on a territory and a population (de Varine, 1978) would serve as a tool for the social and economic recomposition of communities via a discourse of cultural democracy (Tornatore & Paul, 2003) first forged in Europe to suit the other contexts of the world. This new conception of a so-called postcolonial museum, perceived in these terms in the minds of European museologists and sociologists, helped to narrate the world of museums in terms of "new" and "old" practices. Museology would therefore apply to the different museum practices and experiences a geopolitical division between developed and underdeveloped countries, reproduced in the rhetoric of new museology.

As the Declaration of Quebec from 1984⁴ stated: "new museology [...] is first and foremost concerned with the *development of populations*, reflecting the modern *principles that have driven their evolution*, while simultaneously associating them with projects of the future..." (italics mine). In the temporality of "new" museology projected to the "communities" of the developing world,

4. This Declaration proposed the creation of an international movement for new museology, MINOM, which would be recognised by ICOM in 1985 as an affiliated organisation that would define the terms for a dialogue between community members and the experts who conducted this movement.

the future of underdeveloped societies is yet to be accomplished in the present. As we can see, the assistentialist attitude towards community-based museums was explicitly inspired by the evolutionist principle that defined development as the goal to be achieved by underdeveloped populations. As a result of this international statement, in some contexts of the world, such as South America, new museology and ecomuseology would transpose a hierarchy of power based on the centrality of the State with some experimental practices outside the scope of the so-called traditional museology – and only in the periphery of the established museum field.

Thus, the discourse of decolonisation in museology was not divorced from the reproduction of the capitalist structure of power and knowledge based on the unequal distribution of resources, keeping the old designation of First, Second and Third worlds, used by some museologists in the 1980s to describe different societies and museum experiences (see, for example, de Varine, 1978; Sofka, 1988). Such a hierarchy helped to create a *museum marginality* in the global order, distinguishing between those experiences around the world of developed countries (where rich collections are supposed to be kept by rich institutions) and of museums in the underdeveloped periphery (where community museologies would flourish). This dichotomy between museums founded on community work, on the one side, and the classic collection-based museum, on the other, would be the basis for several debates involving the possible decolonisation of these institutions in the South and in the North.

The strong expression of new museology in the so called “developing countries” since the 1980s and 1990s was a symptom of what Johannes Fabian called the “spatialization of Time” (2002 [1983]), a phenomenon that (re)defines in space the hierarchies of power that maintain the subaltern in the peripheries of the world, and, in the case of museology, creates museum marginality. The “Western” relation to continuity that defines a universal Time, dividing the world in terms of civilised people and Others, is still present in the definition of “communities” and “community museums” as parts of museology’s social subject of analysis. In a way, while new museology redefined the museum for the margins, both in Europe and in the rest of the world, this international movement has reinforced the material differences between some central museums and the so-called community museums. As a result, in some countries such as Brazil, where an outstanding variety of new social and community museums can be observed, the State and private investors are responsible for maintaining the central institutions, while some marginal museums struggle to survive with increasingly scarce resources.

What does it mean to decolonise the museum in the 21st century? How are the current debates on decolonisation actually promoting the recognition of local practices and actions? Are communities and activists really being heard by museum professionals who express a more critical approach to these modern institutions? What kind of museum experiences and actions are helping to reshape a post-colonial world? These questions were proposed as a starting point for

the authors in this book, who have contributed to a micro-social reflection on museology and an understanding of micropolitics in the museum field.

Time of the experts

The study of time in the human and social sciences has promoted an essential separation between scientists and their subjects of study. The time of the Others has allowed evolutionist anthropologists to separate the so-called “primitive” societies from those self-proclaimed as “civilised”. Thus, the temporal experience of the ethnologist (rapid, lineal and open) is differentiated from the temporal experience of his/her “natives”, who are subjected to a slow, circular and closed temporality. This temporality of the “natives” is based on “mechanical solidarity”, which has helped to define, in these sciences, the pre-industrial, archaic or primitive societies (Bensa, 1997, p.3) in contrast to the society of the modern scientist.

Inspired by the perennial character of social rites observed in non-European groups, the experts of a colonial science described the community experience of time as an elementary feature of peoples whose cultures were based on the “pure repetition” of the past in the present. Thus, the construction of subjects of study in the modern sense involves a specific conception of time and its normative devices – one of which is the museum. It was on the political conception of the time of the Other that museums in the 19th and 20th centuries established their objects and materialised their collections. The colonialist perception of the distanced Other invented in museums’ showcases allowed some institutions to place themselves in a strategic position to represent and control dominated populations, collaborating with an oppressive system based on racism and slavery. More recently, this unequal conception of time has proven to be useful for the observation of “communities” in their apparent perennial stability as part of a political project embedded in modernity and based on the artificial exercise of keeping objects and subjects apart, a principle of the so-called modern sciences.

Museologists, like other social scientists, have defined their own study subject as “the expression of a specific relation of man to reality” (Stránský, 1995), which in our case involves the museum or the active process known as *musealisation*. As an act of assigning value to things, musealisation is also a political act that has been critically studied in reflexive approaches (Brulon Soares, 2012; 2019). Who musealises (objectifies) whom? What authority determines the criteria for musealisation? Can the subalterns musealise themselves? These are some of the founding questions of a reflexive and postcolonial museology that is at the core of the self-musealisation implemented by social groups in community museums.

The work of museologists and other “cultural experts” (Tornatore, 2007) in the museum activity and with communities, in analogy to the effect produced by anthropologists towards “traditional peoples”, sometimes generates the objectification of an imagined Other from the presupposition of the “community” as an entity living outside the time of the researcher, untouched by modernity

and in the name of which the expert may freely speak. This latter will express a kind of institutional paternalism that is typical of professionals who refer to “*my* ecomuseum” or to “the community *of that* researcher”. Such an institutional paternalism, reproduced by scholars as well as inside the studied groups, reifies vertical relations in which power and knowledge work together to ratify the abuse of the scientist’s authority. For this reason, some museums that are self-proclaimed as managed by the “communities” are in reality museums of oppression. In these cases, a critical reflection on the practices implemented in the field should include a recognition of the frameworks forged in one culture to represent another.

The figure of the expert, bearer of an authorised academic knowledge, is often referenced in the legitimisation or naturalisation of an official and hegemonic discourse within the group. Sometimes, his/her presence is sustained by the State in its attempt to control the social reality by controlling the cultural frames of local representations. As Tornatore noted about the French context, researchers and their staff acting in the service of the State may practice some sort of “scientific voluntarism” (2007, p.4). Even when they are not manipulated by the state machinery, due to complicity they end up performing a “constructivism backwards”, giving the means to those in power to “naturalise the practices under construction” instead of “denaturalising the social constructed practices” for the benefit of the groups.

The reflexive turning point for contemporary museology, yet to be reached, implies recognising that the notions of “museum” and “cultural heritage” are not “indigenous concepts” forged by the very groups that use them. Rather, these notions suit the “description of the social world” by the scientist in the urge to develop an explanation for observed reality. Searching for its denaturalisation, some pragmatic analyses of the heritage field have assumed these notions as categories of value that contribute to the legitimisation of the expert (see Tornatore, 1998; 2007), even though they may also serve the groups themselves in their contestatory uses (Bondaz, Isnart, & Leblon, 2012). We witness, today, the affirmation of certain groups engaged in their community museums narrating themselves in the first person, as when the inhabitants of a certain territory assume their identities as “museum objects” – a phrase that we can hear in Museu das Remoções (Museum of Removals), an emblematic example of museum activism in Vila Autódromo, Rio de Janeiro, here narrated by Sandra Maria Teixeira in her chapter for this book. Other community actors will affirm “*I am the museum*”, in the words of the museum activists and professionals that give life to Museu Vivo do São Bento (Living Museum of São Bento), in the text written by Aurelina de Jesus Cruz Carias, MarluCIA Santos de Souza and Risoneete Martiniano de Nogueira. This “wish to musealise” expressed by activists and community members is the driving force of Museu da Parteira (the Midwife Museum), described by Júlia Morim in her chapter, as an experimental process in constant transformation, driven by the wills and knowledges of traditional midwives in the state of Pernambuco.

Museologists themselves become the managers of community heritage when they reformat the place of spontaneous creation within the community, applying to social reality their own concepts and theories and assuming the duty to justify their own relevance in the cultural public sphere. The abuse of power-knowledge by the scientist may sometimes cause the dominance of his/her own exterior knowledge over local perspectives, provoking “epistemicide” within the group by the (material and symbolic) extermination of other subjects of knowledge (Grosfoguel, 2016). The effects of this epistemicide are denounced in museum practices described in some of the chapters here presented: either in the colonial alterity materialised in indigenous collections in an imagined Sertão in the analysis by Camila Wichers; or in the decolonial critique by Ana S. Gonzalez Rueda to exhibition-making in traditional museums that are obliged to recognise the colonial past in order to rewrite the present by recognising communal engagement.

Seeing their role reconfigured as a “participative expertise” (Tornatore, 2019, p. 19), museum specialists and museologists are obliged to review their own authority. In this sense, the reflexivity of community actors, when objectifying their culture through musealisation, interrogates the very reflexivity of museologists in the field. Tomislav S. Šola, in his text, tells of this trajectory, distancing himself from “the theoretical high grounds” and from ICOM itself, the consecrated international instance of the museum field, as a consequence of a consciousness that changed his engagement in museology. In his recent work, this museologist prioritises experimental projects and museum innovation. Luciana Souza, in turn, questions the colonialist structures behind normative organisations such as ICOM, ICOMOS and UNESCO when producing “a Western-modern standardisation” for the preservation of cultural goods. As an effect of their influence, the author denounces the production of exclusions and erasures in the ways to be and to live – and to make museums – in the global South. Under a postcolonial and Marxist framework, she examines the changes suffered by museums in the context of the current pandemic, calling attention to the unequal structures that delineate the museological field.

As for the members of those groups on the verge of being made *museum objects*, more and more used to becoming nameless subjects in academic publications and scientists’ CVs, the rejection of the expert is a mechanism of defence for the affirmation of their own identity. Assuming their memories and narratives as a legitimate form to tell the time and be included in history, some subdued communities find themselves between the expert’s objectification and invisibility, a paradox that tends to mark their difficult relation to the outside world. Many of these groups struggle to liberate themselves from the colonialist tutelage of the expert so that they can tell their own histories as a form of transmitted experience in the search for resources in the global market of culture and to achieve their autonomy in the heritage field.

Time of the communities

The analyses in this book distance themselves from the scientific separation between the specialist and his/her subject of investigation. In this sense, several of the authors will propose a look at the museum experience from the perspective of its actors and groups that are no longer perceived as entities or objects detached from the time of the researcher. Such a *démarche* implies a change in methodology, which alters the core of museology as a discipline that studies the relations between stable subjects and objects, to become instead an axiological reflection involving the study of subjects and objects as changing categories in constant dispute and friction. This methodological change is based on the idea that the subjects may voluntarily assume the place of objects, or that the objects may play the role of subjects of their own narratives, no longer subordinated to the perspective of the classical museologist whose intention is to dominate what he/she studies.

Since the spread of the international movement of new museology in the 1980s, the “communities” in the name of which museologists spoke have reclaimed their right to speak on their own behalf by creating their own networks and political assemblages, sometimes in conflict with the established networks sustained by the State. In the case of various Latin American countries, the centralising governments perpetuated after the end of dictatorial regimes in the 1970s and 1980s have exercised a “tutelary power” (Lima, 2012) in regard to indigenous populations, rural and urban minorities and marginalised communities generally. The “politics of difference” was responsible for the creation of museums that aimed at social control and the resolution of local problems in places where state intervention needed to be mediated with the groups. In contrast, some museums were created to contest the State’s actions and policies towards these marginalised communities. Working as protective shields for local causes, these counter-museums have strengthened the action of social movements rooted in delimited territories of the global periphery.

During the 1980s, experimental museology or this *counter-museology* reinforced its own political dimension, based on the increasing social demands for the right to culture of undervalued sectors of societies that became more visible after the movements for the end of dictatorships. In that moment, Latin American countries saw an increase in the range and diversity of indigenous and popular organisations whose claims involved control over the definition of their own cultural heritage (Ruiz, 2008, p. 91). The new museologies behind the European “new museology” suddenly became more expressive in marginal countries where some subaltern museums fight for a change from inside the unequal social systems.

In Brazil, new museology has had great resonance in the creation of new museums both in the academic sphere and, later, among those social groups under the influence of specialists. The dissemination of its preconceived ideas was eloquent amidst a favourable political scenario for democratisation in the 2000s, which

resulted in the implementation of public policies oriented to so-called “social museums” that have sustained certain subaltern experiences, mediated by the State or by the experts, in the name of local development and the empowerment of community actors.

The 2003 construction and implementation of a National Policy for Museums (Política Nacional de Museus – PNM) aimed to redress a past of scarce investments in the cultural field that had marked Brazilian reality for museums (Gouveia & Pereira, 2016). Based on the discourse of French *nouvelle muséologie* and having local practices as an experimental laboratory for new museums, this new policy provided social groups with the basic resources for the preservation of cultural heritage on their own terms. Having as a central inspiration the ideas of social museology, these experiences were supported by the programme of Pontos de Memória (Memory Spots), granting communities throughout the national territory the means to develop their own museums and museologies. Currently, with the new debates involving public policies for the cultural field in Brazil, the new government will have to decide to either continue the National Policy, with its “social” principles secured by the State, or to grant museum management and the preservation of national heritage to private investors. Community museums are no longer a priority for a State that manifests its “colonial” and authoritarian character by limiting the access of minority groups to civic life by increasing the material inequalities that help to exclude them.

In associative community practices worldwide, the absence of references and models from the experts and the normative organisations has opened opportunities to break from the coloniality⁵ of museums and cultural heritage. Jordi Montlló, in his chapter, presents the experience of Museo Comunitari de Cabrils (Community Museum of Cabrils), a common and public space devoted to the “recuperation of identity and collective memory” in a Catalan community. The result, according to him, is an ambitious project, developed as an experimental prototype based on the idea of “street museology” (“museología de calle”), integrative and self-managed by the community with no previous related reference. Based on different experiences, Alejandra Panozzo Zenere proposes community action as a way of communication necessary to “situated museums”, i.e., traditional institutions that wish to reconfigure their practices to attend to new claims from localised groups, revising their social role in the 21st century.

As a result of the proliferation of community museums and museologies in the last decades, new networks of resistance have been constructed by groups at the local, national and international levels. These networks serve to connect experiences, enabling the ongoing exchange of difficulties and accomplishments between the groups. Among several of them, we can mention the Red de Museos

5. The concept of the “coloniality of power and knowledge” was forged by Peruvian sociologist Aníbal Quijano, referring to the legacies of European colonialism in different social orders and systems of knowledge (Quijano, 2000). It is applied to the museum field as a trace of historical colonialism still present in these modern institutions, as stated in several chapters of this book.

Comunitários de América (Network of Community Museums of America), established in 2000 in Mexico and focusing on the strength and self-determination of the groups; the Rede de Museologia Social (Social Museology Network) in Brazil, that gathers, in a decentralised assemblage, museum experiences spread all over the national territory; and the Network of Archives, Museums, Collections and Investigators LGBTQI+ (AMAI LGBTQI+), which connects the experiences of community-based institutions devoted to the memories and histories of sexual dissidences in Latin American and the Caribbean. Built to disseminate the work of localised experiences across vast territories, these networks are “an answer to the imposition of oblivion, an expression of the firm decision to remember, to preserve memory, to construct self-determination” (Ocampo & Lersch, 2016, p.10).

Even though museum self-determination and the self-definition of cultural heritage have proven to be challenging for those on the boundaries of the dominant heritage regimes, the new engagement of community leaders and cultural activists proposes a juxtaposition of object and subject roles in the safeguarding of heritage (Maguet, 2011, p. 49). Such a transgression in museum postcolonial performance creates new forms of collaboration between indigenous peoples and specialists, such as those discussed in the chapter by Marília Xavier Cury, or leads to the possibility of localised curatorships that approach the challenges of shared authority, as in the narrative of indigenous curator Sandra Benites. This juxtaposition distances museology from the study of relations between *human* and *reality*, based on the artificial separation between persons and things (or persons placed in the role of things), to emphasise instead the museum experience as at once objective and subjective, collective and individual, emotive and practical, situated and in constant displacement, as proposed by John Dewey (1934) in his aesthetic analysis of artistic expression, which blurs the boundaries between the work and its reception.

Nevertheless, as a counter-argument, Suarez Caro discusses the practices of co-curatorship and co-management in traditional and national museums, posing some questions from his reflexive analysis: how to keep from intervening in community experiences with the use of colonial practices? Is it possible to share the museum experience with subaltern groups in a democratic and honest manner? How to “give voice” to the Others without exercising institutional paternalism or abusing the power of expertise?

The community experience of the museum is objectified in the encounter between differences, “denaturalising the fabrication of belongings and stable identities” (Segala, 2018, p. 91). The community regimes, thus, search for the corrosion of sedimented authorities against unilateral time. Their goal is to re-tell their own time according to the subjective experience of duration, of endurance in its shared group perception—a duration that needs to be narrated in first person in order to be re-told. What is known as cultural heritage from the community perspective, therefore, is *counter-heritage*, crossing different times and sensi-

bilities that make the *community* a platform for another time built through the negotiated revision of the past in the present.

Time for dialogue

“Who needs legitimation? Who legitimises whom?” I heard these questions from a community leader in a favela museum (museu de favela) in Rio de Janeiro when I started my career as a museum professional. Even now, they echo in my reflections and they have marked my perception of social and community museology with the understanding that museum mediation is an exercise of authority. Museums are constantly being negotiated between community leaders, external experts and agents of the State, and they are the result of a translation of tension-filled relations based on tutelage and political domination. Community museums are the result of these disputes over the orientation of values within the group, and it defines *the value of the group* within broader society and for its own members – these latter not always authorised to speak on their own behalf.

The relation between “peripheral” museums and the so-called “classic” museums still presents delimited borders that are placed either by the action of the State or by a distinction that is socially appointed from outside the groups marking their collective experiences. The unequal distribution of resources and the lack of the means for institutionalisation are constant reminders for these community museums of their own marginality and difference from the central institutions. “To be a museum” for several groups that wish to create their own museum in the margins of the dominant regime is the political affirmation of a right to objectify their memories, based on agreements and frictions that constitute *the community* as an instrument of value serving their self-definition and social engagement.

Finding greater difficulty to be institutionalised as heterodox museums, and evading the scope of universal definitions, these “social” and experimental museums are constantly divided between two spheres of societies: on the one hand, they must negotiate their existence with the State, basing their claims on the idea of redistribution; on the other, they are obliged to relate to the market, based on practices of exchange (Maguet, 2011, p. 62). Adhering to systems of co-management and involving different actors and interests, these museums struggle to reach a sensible balance between the standardisation of the State and the fluidity of the market, all of which creates a greater instability in the museum processes threatening their continuity.

The struggle for legitimation involving the dispute over the means to be defined as a museum leads groups wishing to “be a museum” to be captured by the trap of tutelage. External members – either the experts or the agents of the State or even private investors – tend to put into practice a kind of assistance that involves the manifestation of authority aimed at maintaining already established positions of power. This practice is commonly translated into the habit of “*straightening out the subaltern*”. The logic behind the relationship between hosts and foreigners

is, at times, not very distinct from that established in the past through colonial exploitation. In a world driven by the market, where communities have to be framed by transnational rules in order to survive within their States, merchant exploitation may transform this relation either into a “predatory domination” or into superficial consumption (Maguet, 2011, p. 69).

Critical analyses of the role of the researcher as incarnating the figure of a colonial authority (Bortolotto, 2015, p. 265-266) call attention to his/her work of facilitating heritage self-determination, which is observed both in the case of intangible cultural heritage and in the creation of “community museums”. This work has the effect of “forming the communities according to the UNESCO language” (ibid, p. 266). Such an *invention* of the communities in the public sphere does not change the systems of power that define subjects and their objects. In fact, it turns out to work as an artifice to contain participation, maintaining relations based on the coloniality of culture instituted by state policies that do not provide the community actors with the means to manage their own heritage in an autonomous and sustainable way.

In some of the cases narrated in this book, experimental practices conducted by the communities contest the hierarchies of power and values predominant in a museum field controlled by the disciplinary State and the marked. The possible dialogue for many of these initiatives is one that combines the interests of the groups with those of external organs, resulting in hybrid practices determined by those who retain more power in the negotiations. For instance, in the case of intangible cultural heritage the involvement of communities in the musealisation process turns the label “museum” into the result of a political dispute of the groups who wish to reaffirm their identities in the cultural arena (see, for instance, Kirshenblatt-Gimblett, 2004). The example of the Museu do Samba (Museum of Samba), described by Desirree dos Reis Santos, shows that composers and artists consider the museum as an instituted substrate for a type of cultural agency that is grounded in the value of ancestors and which defines the boundaries between the community and external agents.

Contradicting the notion of a consensus over cultural heritage, the social groups in conflict with the State and with the interests of a neoliberal market engage their counter-heritage by inventing new ways to make their museums in the margins. These subaltern museums are embedded in a context of the increasing precarity of cultural institutions, marked by scarce resources especially in areas that concern community projects developed by minority groups. Several of these groups have resorted to activism as the driving force for the inventive creation of (counter) heritage and (counter)museums. Such can be seen in the increasing movement for the preservation of memory within the LGBTQIA+ communities, as in the case narrated by Rita Colaço Rodrigues and Luiz Morando of Museu Bajubá (Bajubá Museum) in Rio de Janeiro, which still craves to be institutionalised as a political act in itself. A similar process occurs in Costa Rica, where a diversity of narratives on identity converge in the creation of Museo MIO, analysed by Lauran Bonilla-Merchav and Tatiana Muñoz Brenes, who assume the device

of “museum” in its political and social uses in the present. Furthermore, these contestatory practices include an element of reparation regarding the colonial past. Such is the experience of indigenous museums like the Museu Magüta, the first of that kind to be recognised in Brazil in the 1990s, here discussed by Priscila Faulhaber, who considers the Tikuna expertise as a postcolonial tool for some central museums to reconduct their narratives on indigenous heritage.

The museum today is a fundamental element for various social groups to attain full engagement in civil society—emancipation through dialogue, as proposed by Paulo Freire. In this sense, the right to memory is a human right of every group. The right to make a museum, thus, should be secured in the public sphere, through State policies that provide communities with the means to preserve their own references from the past. Escaping from universal definitions and methodologies, these community-driven museums, located in specific territories, materialise the very right to difference prescribed in the elastic notion of “cultural diversity”. In their fight for recognition and reparation, they are constantly challenging the floating limits—redefined by the market and by nation-states—of what can be understood as democratisation.

A time for museums

Community museums have their own time within the history of museology that will engender their own independent regimes of value. In the struggle to *tell their time*, or to narrate their own history, a struggle not divorced from hegemonic narratives, subaltern communities are no longer a property of museums or museologists. They are engaged in the creation of their own museums and are inventing their museologies based on community action and social experimentation. The museum is, thus, experienced and practiced as an open space for the various disputes for representation and self-affirmation. In this sense, as Ivan Karp (1992) observed decades ago, the community claims towards museums are not for a place in the established regimes but for revision of the excluding or marginalising regime itself.

In this political reconquest of time (Tornatore, 2019), the new museum actors exercise musealisation in its reparatory function, critically revising the past from the substrate of present representations. Their first step, according to some authors in this book, involves the recognition of coloniality in the foundations of museums and cultural heritage. Márcia Chuva presents the case of Museu Nacional de Etnologia (National Museum of Ethnology – MNE) of Lisbon, raising a debate on the contemporary situation of African collections in diaspora and the possibility of restitution by national museums in Europe to the former colonies. She considers the complex relations between States marked by colonial history and proposes that national institutions should reflect on their colonial legacies, which are implicated in a wide network of relations that overflow the territories and touch multiple sensibilities and historical distress. These difficult histories are felt most strongly by those who still suffer in the present with the

exclusion and erasures that are continuously reproduced by structures of a past not yet overcome.

Confronting the colonial past may involve, for instance, the recent attempts to queerize the museum, making musealisation a means to deconstruct hegemonic histories through the reorientation of collective narratives, as in the case of Museo Di, in Chile, explored by Fernanda Adriaola, Fernanda Fontaine, Rolando Rojas and Fernanda Gutiérrez, in its commitment to the preservation of a “sexual historic heritage”. Such a premise is also present in the decolonial revision proposed by Ellen Nicolau, Gabriela Oliveira, Leonardo Domingues, Paola Xavier and Rodrigo Alcântara when approaching the inclusion of dissident bodies in the new queer matrixes performed by workers at Museu da Diversidade Sexual (Museum of Sexual Diversity) in São Paulo.

The claims for reparation also alter the perspective of museologists and curators invested in reflexive approaches to the transmission of cultural representations. In the analysis of Diogo Jorge de Melo and Thais Silva Félix Dias, the authors propose an African-diasporic reading of a known object in Rio de Janeiro. Evoking the genealogy of an image of Zumbi dos Palmares, a fugitive slave and national hero, the authors demonstrate how a central monument in the city was inspired by a foreign influence, reimagined in the diaspora. Similarly, Raphael Fonseca in his chapter narrates a practice of critical curatorship as he discusses the exhibition *Vaivém*, revising the “visual culture” in which the hammock, an object of indigenous heritage, is represented in Brazilian imaginary and cultural life. Considering the appropriations of this social and affective object, once re-enacted in the exhibition in a postcolonial reading, the curator questions the limitations of Eurocentric “history of art” in the transmission of the images of a diffused cultural reference outside the dominant centres of Brazilian culture.

Today, we can see that the ecomuseum and community museums in general have not changed the colonial foundations of museology. New museology has not solved the central problem of material inequalities rooted in colonialism and reproduced even now through global capitalism. As the COVID-19 pandemic made clear, museums in the former colonies, and particularly community museums, are the first ones to have their activities interrupted for lack of resources. While museum directors and professionals from major institutions work from home or have governmental support to keep their museums going, community leaders and community museum professionals are forced to prioritise other forms of work to generate income in a period of global crisis marked by the “unequal redistribution of vulnerabilities” (Mbembe & Sarr, 2019).

Community museums and experimental museologies in the present can call attention to the material, epistemic and political problems that were not resolved in the successive waves of “decolonisation” that have marked the museum field in the recent past. The new frames of memory constructed by these unsubordinated museums, representing the counter-narratives of dominated groups, reveal to the specialist a desire to reconceive the relations between structure and history, revising the methodologies that have defined artificial oppositions

as our scientific problems (Bensa, 1997) inherited from a past that is currently contested by these very groups.

By looking at individuals in their creative action within more or less stable structures—that are likely to be contested—we may see the blooming of new relationships with the past which are also new relationships with the living in the present. Museums, thus, act on a politics of life, or a biopolitics as Foucault termed it, which can also be seen as a poetics of life – a *biopoetics* that allows the constant recreation of the present by renegotiating representations of the past. What we witness today is the negotiation of life and of the value of the living in the representational frames that are reconfigured in these museums used as tools for the reclamation of human rights not granted to every person or population. The accelerated time of the peripheries, where the short lives of young black men and women dictate a temporality of the interrupted, the unfinished, the banalised death, is, then, restored and retained in the projects of museums that are built to make life endure.

Aiming to be a manifesto on “situated museologies” in the sense proposed by Fernanda Venegas Adiazola in her chapter, this book presents the traces of experiences that denote the existence of an uncatchable constellation of community museums and experimental practices that cannot be contained in any academic publication. These narratives and analyses witness *a new time to make museums*, a time shared by the social groups who have been historically excluded from the colonial temple. The papers proposed for the symposium and publication have considered postcolonial views on the museum from the perspective of communities or of the specialists who work with them, according to one of the following axes:

- 1. Postcolonial experiences of the museum:** While most recent debates on decolonising the museum have evolved around the practical and political implications of returning cultural goods, most museums are not putting into question their own authority on dealing with the colonial heritage in their collections; neither are communities and social movements truly involved in the museum processes of building new narratives for the present. How are museums decolonising their future by putting under revision their narration of the past? Is it possible for museums to escape their colonial legacies without redefining their relation to society?
- 2. Community action and experimental museologies:** Even though museums have involved communities (and members from civil society) in their basic functions and processes over the years, what are the results of community action and the participation of social groups in the museums of the 21st century? How are community experiences helping to change museums’ main functions and their social role?
- 3. Queer experiences for museum activism:** Many expressions of museum activism in this century have led to queer approaches to these normative institutions. The new LGBTI+ museums and the critical ap-

proaches to gender and sexuality in exhibitions have allowed a critical base of reflections to arise. How can social movements and queer approaches to the museum empower new experiences with our living heritage in the present?

- 4. Museums, local heritage and human rights:** Beyond the preservation of indigenous or African-descendants heritage (in diaspora) in the form of ethnographic collections, museums over the years have established new and powerful relations to these populations, involving these agents and knowledge producers in their procedures and sharing an authority that was only granted to scientists in the past. For instance, the active participation of indigenous people in museum actions and practices has a great impact on the recognition of these groups and their right to memory. The proposals consider the uses of localised knowledge by museums that have decided to decolonise their practices, but also the role of local heritage in the fights for social recognition and human rights.

A common speech, in the first person, by members of peripheral communities who affirm “*we are the museum*” is, at once, a political and a poetic statement. It grants to the dominated groups a role as potential actors in the narration of their own time. The present work aims to make this cry echo by presenting a selection of narratives—mostly in the first person—that allows us to conceive of museums and museology taking into account their constitutive conflicts, disputes and negotiations with a past that was inherited through successive acts of translation and domination.

References:

- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-colonial studies*. The key concepts. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Bensa, A. (1997). Images et usages du temps. *Terrain*, 29, 5-18. URL : <http://terrain.revues.org/3190>.
- Bondaz, J. ; Isnart, C., & Leblon, A. (2012). Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine. *Civilisations*, 61, 1, 9-21.
- Bortolotto, C. (2015). UNESCO and Heritage Self-Determination: Negotiating Meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH In: *Between Imagined Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage* [online]. Göttingen: Göttingen University Press (generated 23 April 2019). Available at: <<http://books.openedition.org/gup/234>>.
- Bortolotto, C. (2011). Le trouble du patrimoine culturel immatériel. In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie (pp. 21-43). Paris : Éditions de la Maison de sciences de l'homme.

Brulon Soares, B. (2019). Museums and the enchantment of places: deconstructing the urban landscape of Rio de Janeiro. In K. Smeds & A. Davis (Org.), *Museums & Place* (pp. 107-123). Paris: ICOFOM.

Brulon Soares, B. (2012). *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, PPGA - UFF.

Cunha, M. C. da. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.

Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1^{er} Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Consulté à < <http://www.minom-icom.net/>>. Dans le : 28 novembre, 2013.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Putnam.

Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

Foucault, M. (2019 [1997]). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Gouveia, I., & Pereira, M. (2016). A emergência da Museologia Social. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, 9, 2, 726-745.

Grosfoguel, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, 31, 1, 25-49.

Karp, I. (1992). Introduction: museums and communities: the politics of public culture. In I. Karp; C. M. Kreamer & S. D. Lavine (Eds.), *Museums and communities: the politics of public culture* (pp. 1-17). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56, 1-2, 221-222.

L'Estoile, B. de. (2007). *Le goût des Autres*. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion.

Lima, A. C. de S. (2012). O exercício da tutela sobre os povos indígenas: considerações para o entendimento das políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 55, 2, 781-832.

Maguet, F. (2011). « L'image des communautés dans l'espace public ». In C. Bortolotto (Dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*. Enjeux d'une nouvelle catégorie (pp. 47-71). Paris : Éditions de la Maison de sciences de l'homme.

Mbembe, A., & Sarr, F. (2019). *Politiques de temps*. Paris: Philippe Rey.

Ocampo, C. C., & Lersch, T. M. (2016). Introducción. In C. C. Ocampo & T. M. Lersch (coords.). *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales* (pp. 7-13). Ciudad de Oaxaca: Red de Museos Comunitarios de América.

Oliveira, J. P. de, & Santos, R. de C. M. (org.) (2019). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: UFPB.

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit*, t. 1. Paris : Ed. du Seuil.

Ruiz, M. L. P. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, 44, 87-110.

Rusconi, N. (1987). El museo, la museología y su praxis social. *ICOFOM Study Series*, 12, 239-249.

Rússio, W. (1974). Museu: uma organização em face das expectativas do mundo atual. In Bruno, M. C. O. (ed.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1. (pp. 45-56). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

Segala, L. (2018). Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social. In B. Brulon Soares; K. Brown & O. Nazor (Eds.), *Defining museums of the 21st century: plural experiences* (pp. 91-98). Paris: ICOFOM/ICOM.

Segala, L. (1983). *Varal de Lembranças – Histórias da Rocinha*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/SEC/MEC/FNDE, v. 1.

Sofka, V. (Ed.) (1988). *ICOFOM Study Series*, Museology and developing countries – help or manipulation? Basic papers, 14.

Stránský, Z. Z. (1995). *Introduction à l'étude de la muséologie. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie – EIEM*. Brno: Université Masaryk.

Tornatore, J.-L. (2019). Expérier le patrimoine. In J.-L. Tornatore (dir.), *Le patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques* (pp. 9-65). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Tornatore, J.-L. (2007). « Qu'est ce qu'un ethnologue politisé ? Expertise et engagement en socio-anthropologie de l'activité patrimoniale ». *ethnographiques.org*, Numéro 12 - février 2007 [en ligne]. Available at: <http://www.ethnographiques.org/2007/> Tornatore – consulted in 8.05.2015.

Tornatore, J.-L. (1998). *L'ethnologue et les musées* : l'ethnologie comme expertise culturelle. Communication présentée à la Commission permanente de la Mission du patrimoine ethnologique, 26 mai 1998.

Tornatore, J.-L., & Paul, S. (2003). Publics ou populations ? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires». In O. Donnat et P. Tolila, (dir.), *Le(s) publie(s) de la culture*. Politiques publiques et équipements culturels (pp. 299-308). Paris : Presses de Sciences Po, vol. II (cédérom).

UNESCO (1973). Resolutions adopted by the round table of Santiago (Chile). *Museum*, vol. XXV, n.3, 1973, pp. 198-200.

Varine, H. de. (1992 [1978]). L'écomusée (1978). In A. Desvallées ; M. O. De Barry & F. Wasserman (coord.), *Vagues* : une antologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1) (pp. 446-487). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S..

Acknowledgements

The narratives published in this book and presented during the international symposium entitled *The Museum Experience: Museums, Community Action and Decolonisation* reach the readers thanks to a vast chain of work and translation that was accomplished, at first, through the collaboration between the Research Group Experimental Museology and Image (MEI), the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Federal University of the State of Rio de Janeiro – UNIRIO) and the International Committee for Museology (ICOFOM), with the support of the International Council of Museums (ICOM). To all of those who participate in these organisations and the groups engaged in the realisation of the online symposium that originates this publication, I'm thankful for their collaborative work and for the exchanges that fostered the debates raised in this book. To the presenters and keynote speakers that became the authors of this volume, I'm thankful for their time and dedication to the reflection on community and experimental museology, in a particularly difficult year due to the challenges provoked by COVID-19 pandemic, with which we all had to deal, in different measures. I am also thankful to those who could not send their contributions or submit their papers due to the contingencies of the present time. I hope the works gathered here can inspire the creation of a better future, produced with courage and resilience with the fragments that we are able to keep from a present of uncertainties.

1.

**Experiências museais pós-
coloniais**

**Experiencias poscoloniales del
museo**

**Postcolonial experiences of the
museum**

Histórias para descolonizar: o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e suas coleções africanas

*Márcia Chuva**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

A motivação inicial dessa investigação foi refletir sobre coleções africanas em diáspora e as possibilidades de restituição desses bens culturais africanos às suas origens, hoje reconfiguradas como países independentes, ex-colônias europeias.

Em perspectiva está o desejo de que, em algum momento a discussão sobre restituição seja uma realidade incorporada à rotina das relações entre Estados. Contudo, esse caminho está por ser traçado e a reescrita das histórias de instituições museológicas nacionais e das suas coleções formadas no contexto colonial é condição de possibilidade para tal, com o enfrentamento de passados difíceis e memórias sensíveis, que envolvem ainda seus especialistas, o conhecimento produzido e as redes de poder constituídas.¹

Neste capítulo pretendo abordar o delicado debate da restituição de bens culturais a partir do entendimento da questão apontada acima como um problema historiográfico, analisando as histórias das instituições nos termos de uma história global, aqui compreendida como uma história cumulativa construída por meio de conexões e redes e tendo por base situações concretas (Subrahmanyam, 2017).

Essa reflexão está voltada para instituições nacionais de natureza pública, fruto de um projeto de Estado, que têm o poder de organizar a vida social através da imposição de estruturas cognitivas e de consensos sobre o sentido do mundo (Bourdieu, 1996b). Daí, inclusive, a legitimidade de tais instituições, em que a reprodução das suas narrativas se dá amplamente. Logo, pela sua legitimidade, são espaços poderosos para a construção e disseminação de novas interpretações decoloniais e emancipadoras (Oliveira, 2007).

Refletir sobre as narrativas dominantes acerca das trajetórias de museus nacionais é, portanto, fundamental, pois elas interferem diretamente no desenrolar de suas atividades no presente. Um trabalho historiográfico deve ser realizado para responder a perguntas como: por meio de qual imagem a instituição é identificada

1. Como apontado por Trindade (2019), “A campanha de devolução das obras pós-guerra foi muito publicizada e originou a jurisprudência da Convenção de Haia em 1954, que estabeleceu regras internacionais sobre o patrimônio cultural que, de certo modo, está na origem dos atuais debates sobre a devolução dos artefactos de arte aos países colonizados pelos colonizadores”.

e reconhecida e quais as relações de força que levaram à sua consagração? Essa imagem institucional dominante é projetada na exposição de longa duração, perpetuando desse modo a história única ali contada.

Os museus nacionais são arenas de exercício de poder e controle político, onde são feitas escolhas sobre o que apresentar e representar, sobre quem fala e quem é silenciado (Macdonald, 1998). Especialmente quando se trata de acervos relativos a ex-colônias africanas, eles tornam-se cada vez mais sensíveis causando desconforto nos modos como são exibidos e recebidos pelo público. O Museu Nacional de Etnologia de Lisboa (MNE), que será aqui analisado como caso empírico, se enquadra no perfil apresentado.

Para dar conta das questões apontadas, estruturamos o capítulo em três partes: primeiramente, serão apresentadas as teses suscitadas pela investigação, que embasam as análises e circunscrevem um campo de reflexão. Em seguida, será feita uma contextualização da história do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e do seu fundador, o etnólogo Jorge Dias, apontando as características das narrativas disseminadas pelo MNE acerca de sua própria trajetória. Na terceira parte, será analisada a problemática da restituição de bens culturais em Portugal, verificando, em especial, como o MNE lidou com a divulgação na imprensa de pedidos de restituição.

Circunscrevendo o campo de reflexão: três teses

A primeira tese que fundamenta esta pesquisa diz respeito à compreensão da *restituição de bens culturais como uma modalidade da circulação, que faz parte do modus operandis dos museus*: a circulação de objetos museológicos ocorre entre diferentes instituições por motivações variadas. No caso das restituições, a circulação promove um deslocamento de caráter permanente, equivalente aos casos de trocas ou doações. A restituição como um modo de circulação exigiria, portanto, a definição de protocolos, regras e critérios pelas instituições e acordos internacionais, ainda não existentes. Embora as restituições ocorridas entre diferentes instituições até o momento tenham tido caráter episódico, elas demonstram a dimensão global do problema e também o seu sentido majoritariamente Norte-Sul, ao passo que situa o colonialismo numa historiografia mais vasta do território.

A segunda tese refere-se ao entendimento de que *a história desses objetos pedidos para restituição não está dissociada da história dos museus que o acolheram*: não somente o conhecimento das origens desses objetos, mas o conhecimento da história dessas instituições é visto aqui como passo fundamental para se compreender as condições de possibilidade de restituição nas situações concretas na atualidade. O desafio da restituição envolve a invenção de novas relações com o passado e o futuro, “indícios de uma Europa complexa a descolonizar-se das suas ex-colônias [...], a libertar-se das imagens do ex-colonizador e do ex-colonizado a olhar para os fantasmas dos seus objetos museológicos” (Ribeiro, & Pinto Ribeiro, 2018). Do lado africano, que reivindica a restituição, são muitos também

os desafios: como a desconstrução dos cânones europeus e a valorização pelos próprios africanos do seu patrimônio que está na África, colocando-se também a necessidade de enfrentar o desafio pós-colonial. As instituições com estatuto nacional e que possuem este tipo de acervo devem pensar sobre essa herança, apesar de todas as sensibilidades e desconfortos que isso pode gerar, tendo em vista suas narrativas dominantes, em geral, coloniais. Para tanto, práticas e discursos devem ser analisados e revistos, mitos fundadores questionados.

A terceira tese diz respeito ao fato de que *os pedidos de restituição envolvem passados sensíveis*: a deslegitimação de situações históricas, tensões e antagonismos sociais também no sentido ético e político, requer uma revisão historiográfica mais ampla e profunda. Embora o mundo dos museus não esteja dissociado do mercado de *commodities*, como apontado por Sharon MacDonald (2008), dentre outros autores, no caso das restituições em particular esse processo de mercantilização de bens simbólicos envolve processos dinâmicos de reconstituição de identidades, poder e autoridade sobre classificações e visões hegemônicas, produzindo ambiguidades das políticas e das práticas (Hobsbawm, 2013). Considerando tais teses, pensamos que os pedidos de restituição ganham força, hoje, por conta de alguns fatores históricos associados:

O primeiro deles é a perda da estabilidade semântica de termos e conceitos como tradição, coleção, exposição e a complexidade dos seus usos sociais na vida cotidiana, presente também em mobilizações políticas por afirmações identitárias e por direitos territoriais, tal como trabalhada por Alfredo Wagner Almeida (2019) ao tratar de museus comunitários (indígenas e quilombolas).

Outro fator refere-se às práticas coloniais da Museologia especialmente presentes em museus nacionais postas em xeque. Ao se abrirem para lidar com as perguntas provocadoras vindas dos herdeiros dessa espoliação, reflexões sobre os nomes ainda coloniais dos museus nacionais e a necessidade de mudança de identidade se colocam. Como tratado por Trouillot, “terminologias demarcam um terreno, política e epistemologicamente. Nomes definem um campo de poder” (Trouillot, 2016: 185). A questão da restituição mobiliza o legítimo desejo de contar a história a partir de outros centros, referências e lugares.

A crise da categoria nacional seria um terceiro fator associado. A restituição ganha força no contexto global em que a denominação de nacional encontra-se em discussão; ao mesmo tempo, países emergentes visam consolidar “projetos nacionalistas” em termos de política cultural, como tratado por Oloolajulo (2012) para o caso da Nigéria. Para Bhabha (2010), trata-se de um novo repertório de relações, que buscam reverter hierarquias entre nações, indicando que o conceito usual de “cultura nacional” se mostra em redefinição. Hobsbawm (2013), noutra perspectiva, afirma que o nacional que adjetiva o nome de muitos museus é uma fraude exposta na atualidade. Ao mesmo tempo, ele aponta o desejo de participação das sociedades pós-coloniais nos diferentes circuitos mercantis que o mercado de bens simbólicos faz movimentar. Logo, não é de menor importância refletir sobre as histórias das escolhas dos nomes, tendo em vista que o poder

de nomeação confere tanto objetividade ao nomeado quanto legitimidade aos envolvidos nessa relação de poder (Bourdieu, 1996a).

Consideradas as teses e esses fatores imbricados aqui sintetizados, vamos ao caso concreto do Museu Nacional de Etnologia.

De Museu de Etnologia do Ultramar a Museu Nacional de Etnologia

O Museu Nacional de Etnologia de Lisboa (MNE) não é um museu vetusto, com coleções constituídas desde o século XIX, como se poderia supor por se tratar de um museu europeu, tendo em vista que vários países da Europa constituíram seus museus com coleções relacionadas aos povos chamados primitivos ou exóticos naquele período. Trata-se de um museu criado nos anos 60 do século XX, com uma relativamente pequena coleção de objetos de cultura africana, recolhidos majoritariamente em campanhas na África entre 1956 e 1972, além de coleções asiáticas, indígenas brasileiras e, ainda, importantes coleções do mundo rural português. A coleção africana em foco neste artigo reúne milhares de peças, mas pode ser considerada pequena se comparada a outras coleções também forjadas dentro da empresa colonial europeia.

O MNE singulariza-se por ser o primeiro museu etnográfico português público, isto é, fruto de um projeto de Estado, durante o Estado Novo português (1933-1974); outro aspecto é o contexto de sua criação, após a 2ª guerra mundial, período em que museus desse tipo eram questionáveis, tendo em vista que as guerras de independência das colônias europeias da África se intensificaram. Por fim, outro aspecto que lhe confere singularidade é que sua criação foi capitaneada pelo etnólogo Jorge Dias, reconhecido como fundador da Antropologia Cultural em Portugal.

A história do Museu tem sido contada a partir da trajetória de Jorge Dias, tornado um cânone em Portugal. De fato, há uma unanimidade nos diversos trabalhos que tivemos acesso a respeito desse personagem, seja como professor, seja como pesquisador. Por sua vez, pouco se sabe do administrador capaz de fazer mover uma engrenagem que viabilizava as condições para realização dos trabalhos de sua equipe na África antes e durante o contexto das chamadas guerras coloniais ou guerras de libertação. Sempre apresentado como um estudioso, de gênio tranquilo, amigável, inteligente e ousado nos projetos que o desafiavam.

As principais referências a ele estão no campo de estudos da história da Antropologia portuguesa (Pignateli, 2014; Leal, 2008, 2006, 2000; Macagno, 2002, Pina Cabral, 1991), que tiveram importante papel na perpetuação do cânone. Referências de caráter mais biográfico corroboram com essa imagem, como a tese de João Lupi (1982), talvez a primeira a seu respeito, o artigo de Ernesto Veiga de Oliveira sobre vida e obra de Jorge Dias (Oliveira, 1973), dentre outras publicações, como seu parceiro de toda a vida, e textos de referência de Manuela Cantinho (2010), pesquisadora do Instituto de Investigação Científica Tropical

(IICT) na década de 1980, quando o Museu foi a ele integrado, como veremos. São poucos os trabalhos que apresentam novos olhares sobre esse intelectual (Sobral, 2007; Thomaz, 2001) com destaque para o trabalho de Rui Pereira (2005) que problematiza a atuação de Jorge Dias no campo político e sua blindagem pelo campo da Antropologia em Portugal.

Apresentamos a seguir alguns dados da trajetória sócio-profissional de Jorge Dias, especialmente naquilo em que se entrelaça com a história do atual Museu Nacional de Etnologia.

Jorge Dias formou-se numa Europa em guerra. Sua formação começou em Portugal, licenciando-se em Filologia Germânica na Universidade de Coimbra e teve continuidade na Alemanha, para onde foi em 1938, realizar seu doutoramento em Etnologia na Universidade de Munique, concluído em 1944.² Durante todo o período da guerra, Dias residiu na Alemanha nazista. Atuava como leitor de português em diferentes universidades e em 1940 conheceu a alemã Margot Schimdt, com quem se casou um ano depois. Margot Dias foi sua companheira e também parceira de trabalho.³

Em 1945 o casal deixou a Alemanha num dos últimos aviões saídos de Berlim diretamente para Portugal. Instalou-se inicialmente no Porto, região de origem de Dias, onde atuou na Universidade e realizou um inventário cultural do mundo rural português, com Ernesto Veiga de Oliveira, com quem partilharia toda sua trajetória profissional (Dias, 1948b).

Mudou-se para Lisboa em 1956, aceitando o convite para lecionar no Instituto Superior de Estudos Ultramarinos – ISEU, vinculado à Junta de Investigações do Ultramar para atuar no curso de formação de administradores coloniais. Percebe-se uma inflexão em sua carreira e no seu campo de investigação ao se voltar para o Ultramar, o que não esteve até então no escopo de sua ação. Assumiu de imediato a coordenação da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português (MEMEUP), entre 1956 e 1960.⁴

O contato etnográfico com regiões e povos da África fez surgir um novo projeto, não imaginado a princípio: tais campanhas deram início a uma coleção de objetos que demandavam um espaço próprio para guarda e para a continuidade das pesquisas e possíveis exposições e, para tal, Dias propôs a criação de um museu. Em 1965, foi criado o Museu de Etnologia do Ultramar – MEU.⁵ Sem dispor

2. Dias desenvolve sua tese de doutorado sobre Vilarinho da Furna, uma comunidade rural de Portugal. Ver Dias, 1948a.

3. Margot Dias foi responsável pela produção de um rico material audiovisual das missões realizadas na África. Esse material tem sido trabalhado por pesquisadores em parceria com o MNE. Não há, contudo, livre acesso por meio de instrumentos de busca ou listagens.

4. Jorge Dias realiza quatro missões ao norte de Moçambique, junto aos Maconde, com a participação de Margot Dias e Manuel Viegas Guerreiro, que resultaram em quatro relatórios acerca do trabalho de campo. Ver Relatório, 1956, 1957, 1958, 1960. Ver também Chuva, 2016.

5. O Museu de Etnologia do Ultramar foi criado pelo Decreto 46.253, de 19 de março de 1965, ligado ao Instituto Superior de Estudos Ultramarinos - ISEU. Ver Gonçalves, 1968.

ainda de uma sede, as coleções amontoavam-se em estantes improvisadas nos escritórios onde se instalavam.⁶

A partir de 1961, eclodiram as guerras de independência das colônias portuguesas na África e Dias, mais uma vez, se deparava com um contexto bélico. Jovens eram convocados ao alistamento militar obrigatório e enviados para a guerra, histórias sensíveis dessa época são ainda tabu na sociedade portuguesa, com mistérios e ocultamentos sobre a participação na guerra, deserções, fugas e migrações.

Mesmo em contexto de conflito armado, foram realizadas mais 19 viagens pela equipe de Jorge Dias, até o ano de 1972, além das quatro campanhas já referidas, visando especialmente a recolha de objetos na África, para constituir as coleções do novo museu.⁷ Diferentes laços de amizade e intimidade envolviam esta equipe, que compartilhava uma visão de mundo constituída na experiência, percebida como uma missão quer em torno do museu, quer nos trabalhos de campo para recolha de objetos.⁸

TABELA 1 - PEÇAS RECOLHIDAS EM CAMPO PARA O Museu de Etnologia do Ultramar

ANO da VIAGEM	PEÇAS por VIAGEM	PROVINCIA	RECOLHA FEITA POR
1957-1961*	346	Moçambique	MEMEUP
1957-1961	203	Angola	MEMEUP
1960	227	Angola	Machado Cruz
1960	64	Timor	Jorge Dias
1963	747	Guiné portuguesa	Rogado Quintino
1963	209	Timor	Ruy Cinatti
	183	Cabo Verde	Antonio Carreira
1965	1194	Angola	Antonio Carreira
1966	808	Angola	Antonio Carreira
1966	339	Moçambique	Antonio Carreira
1966	28	Angola	Gerhard Kubik
1967	441	Angola	Antonio Carreira
1968	150	Angola	Antonio Carreira
1969	168	Angola	Antonio Carreira
1969	90	Cabo Verde	Antonio Carreira
1970	29	Cabo Verde	Jorge Dias; Antonio Carreira
1970	45	Cabo Verde	B. Clamangiraud c/ JIU
1970	250	Cabo Verde	Casal Capagnolo c/ JIU
1971	92	Angola	Ernesto V. de Oliveira; Benjamim Pereira
1971	?	Angola	Carlos Medeiros
1972	110	Angola e Timor	Antonio de Almeida

Fontes: Tabela elaborada com informações recolhidas em Museu, 1968, 1972 e Oliveira, 1973.

6. O jornal *Diário de Lisboa*, entrevista Jorge Dias em uma visita ao Museu e publica uma série de reportagens intitulada *Um Museu em Prateleiras*, nos dias 4, 5 e 7 de março de 1968. Ver: Dias, 1968b.

7. Logo após a redemocratização do país, com o fim do regime autoritário no dia 25 de abril de 1974, dando início ao processo de descolonização, com a aceitação das reivindicações de Angola, Moçambique e Guiné Bissau e a rendição de Portugal no ultramar, concluído em novembro de 1975.

8. Sua equipe era formada por Margot Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Manuel Viegas Guerreiro, e mais Benjamim Pereira, Fernando Galhano, Antonio Carreira. Por vezes, outros agentes se somavam ao grupo principal, como Rui Cinatti e Fernando Quintino.

Jorge Dias teve ligações com o regime e as suas instituições coloniais. Para compreender o museu foi necessário compreender as narrativas construídas em torno dessa pessoa. Enquanto responsável pelo museu, Jorge Dias defendeu a necessidade de uma atualização cultural para que Portugal pudesse pertencer plenamente ao mundo civilizado, constituindo uma coleção etnográfica própria e, por outro lado, cumprindo o papel de “salvar e registrar a riqueza e a diversidade que se perdiam”, segundo Dias, como “resultado inexorável do progresso e da civilização” (DIAS, 1953). Afirmava que o museu deveria preocupar-se com “a afirmação pública da unidade nacional” (Dias, 1968a).

Em 1968, foi lançado o catálogo *Escultura Africana no Museu de Etnologia do Ultramar* (Museu, 1968) e em 1972, a primeira exposição foi realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna, intitulada *Povos e Culturas* com um denso catálogo (MUSEU, 1972). Ambos, em sequência, descortinavam uma verdadeira pauta para o novo museu.



Cartaz de divulgação da exposição “Povos e Culturas”

Jorge Dias faleceu no ano seguinte, em 1973, mas as apresentações desses catálogos somadas inauguraram uma agenda para o Museu, traçando a narrativa

historiográfica que se reproduziria de forma ampla e duradoura, em diversos canais de comunicação e produção acadêmica. Essa pauta pode ser sintetizada em três pontos cruciais:

O primeiro deles refere-se ao modo de contar a história do Museu, sempre associada à história da Antropologia em Portugal, ambas protagonizadas por Jorge Dias e sua equipe. A hipótese é que, desse lugar, Dias e sua equipe produziram e controlaram as narrativas ainda hoje dominantes sobre a história do Museu.

A versão reproduzida nos diversos materiais que tivemos em mãos quer daquele contexto, quer em produções mais recentes, apresenta a história do Museu num *continuum* sem rupturas ou inflexões, numa linha cronológica que tem início na idealização do projeto e segue nas missões de recolha, sobre as quais ainda pouco se sabe.⁹ Refere-se a uma equipe coesa e harmoniosa, em sua firmeza de propósitos e convicção dos seus caminhos. A potência dessa narrativa inaugurada por Ernesto Veiga de Oliveira funda uma memória da Antropologia Cultural pouco afeita a críticas e avessa às reflexões sobre a sua participação na empresa colonial. Ela se reproduz em diversos catálogos de exposições, em publicações do MNE, inclusive no seu site atual, além de publicações acadêmicas e folhetos variados.

O segundo ponto refere-se à perspectiva adotada em relação aos objetos africanos. Refutavam a perspectiva estética formalista de arte negra, criticando os modos aleatórios de coleta em campo e sua apropriação como arte pura. Esse pensamento está presente nos documentos citados (Museu, 1968, 1972). A primeira exposição montada na nova sede ocorreu na sua inauguração em 1976 e intitulava-se *Modernismo e Arte Africana*. Ela acabou por contradizer esta tese, ao expor esses objetos em pedestais banhados à luz, sem legendas explicativas, lado a lado das peças modernistas emprestadas para a exposição, tal como descrito por Benjamin Pereira, na entrevista concedida à pesquisadora Claudia Castelo, em 2010 (Castelo, 2014).¹⁰

Sónia Silva (2017), ao analisar a referida exposição, afirma que pretendiam desfazer o olhar fetichista sobre tais objetos, contudo, ao adotarem a categoria de objeto de arte, destacaram suas qualidades formais e minimizaram suas origens africanas. Desse modo, os objetos religiosos africanos ascenderam ao mundo da arte universal. De acordo com Silva (2017), os curadores nunca pesquisaram em profundidade as conexões existentes entre materialidade e transcendência na vida religiosa africana, como talvez se possa esperar em um museu etnográfico e acabaram por elevar esses objetos ao plano transcendental de uma estética universal.

9. Entre janeiro e fevereiro de 2020, fiz um levantamento de fontes no Arquivo do MNE, que teve que ser interrompido em função das medidas de segurança para o combate à pandemia do Covid-19. Como o arquivo não dispõe de instrumentos de busca para consulta, contei com a valiosa colaboração de Alexandra Oliveira, chefe da biblioteca, bem como da pesquisadora Ana Botas.

10. Foram exibidas cinco peças modernistas, de Picasso, Modigliani e Nolde, graças ao convite da International Association of Art Critics, associada à UNESCO.

O importante trabalho desenvolvido por Sarah Van Beurden (2015), a respeito das relações entre o Museu de Tervuren e o Congo, aponta para algumas similitudes, que nos permitem refletir sobre uma atitude colonial. Ela verifica mudanças nas políticas coloniais em relação à cultura em direção ao que a autora denominou de “tutela cultural”. Ou seja, a proteção e preservação de culturas tradicionais seriam mais uma estratégia para a manutenção da presença colonial da Bélgica no Congo independente. Vimos aqui, portanto, atitudes coloniais, nas quais as ex-metrópoles exercem a tutela de diferentes formas, tendendo a traduzi-la numa “política da estética”, como tratado por Beurden, e tal como vimos na citada exposição inaugural do Museu de Etnologia.¹¹

O terceiro ponto a destacar refere-se ao fato de que, para Jorge Dias, o Museu destinava-se ao Ultramar português em conexão com a cultura metropolitana, isto é, um museu do homem português, que abrangeria os fazeres e modos de viver em Portugal e no Ultramar, aspecto apresentado como inovador e marca de distinção em relação aos similares europeus, segundo a narrativa construída (Museu, 1968, 1972). Mesmo assim, esse projeto teve que se adequar à realidade que se apresentava, aceitando a denominação dada pelo governo que, em 1965, criou o Museu de Etnologia do Ultramar – MEU (Gonçalves, 1968).

Apesar da denominação, Dias e sua equipe reproduziam essa ideia em diversas oportunidades, com o objetivo principal de distinguir o projeto do MEU dos demais museus europeus de caráter fortemente colonial, que sofriam críticas no final dos anos 1960. Julgavam superar tais críticas colocando em um mesmo museu, a diversidade cultural que Portugal e seu ultramar formavam. Para Dias (1968b):

“Entendemos que a ciência da cultura é só uma – a Etnologia – e que suas leis aplicam-se a todos os grupos humanos; ‘primitivos’ e ‘civilizados’ são conceitos pouco caros, senão mesmo errôneos, que estabelecem uma antinomia aparente, que não resiste à crítica científica. E foi dentro dessa orientação que concebemos o plano deste Museu, o que se traduz na prática pela inclusão da cultura portuguesa metropolitana nos seus objetivos, que além do mais pode ser um factor de interpretação de certos elementos de cultura de alguns povos com quem contactamos no passado. Temos assim um excelente e muito valioso conjunto português do Continente e ilhas.”

Esses planos mantidos pela equipe apesar da denominação e missão instituídas pela lei de criação do MEU, tornaram-se ambíguos no momento da transição vivenciada com a redemocratização do país, após a Revolução dos Cravos, em 1974. Dentro do novo contexto político, o governo democrático era desafiado a dar caminhos para as antigas instituições do regime e suas equipes, bem como para o espólio africano ali musealizado. Talvez por isso, o Museu tenha sido

11. Com sua sede inaugurada em 1976, o Museu de Etnologia do Ultramar havia se tornado Museu de Etnologia.

fechado logo após sua inauguração, para conclusão das obras (iniciadas ainda no Estado Novo, em 1972), e assim permanecido por 10 anos. Seria aquela edificação uma obra incômoda? E também sua equipe?

Novos dilemas se colocaram com a reabertura do Museu em 1985, com a denominação de Museu de Etnologia do Instituto de Investigação Científica Tropical. Ligado a um centro de investigação, destituído do *Ultramar* e ainda sem incorporar o *Nacional* em sua denominação, buscava-se uma nova identidade para o Museu. Nesse curto período de quatro anos foram realizadas quatro exposições com o acervo de origem africana. O intuito dos investigadores do IICT de dar visibilidade e forjar narrativas sobre esse acervo era, de algum modo, corajoso e desafiador.

TABELA 2 - LISTA DAS EXPOSIÇÕES SOBRE CULTURA AFRICANA

<p><u>MUSEU DE ETNOLOGIA DO ULTRAMAR (1965-1974)</u></p> <p>1) Vida e Arte do povo Maconde 1959 </p> <p>2) Escultura Africana no Museu de Etnologia do Ultramar 1968 </p> <p>3) Povos e Culturas 1972 </p>
<p><u>MUSEU DE ETNOLOGIA (1975-1976)</u></p> <p>4) Modernismo e arte negro-africana 1976 </p>
<p><u>MUSEU DE ETNOLOGIA DO IICT (1985-1989)</u></p> <p>5) Escultura africana em Portugal 1985 </p> <p>6) Têxteis, tecnologia e simbolismo 1985 </p> <p>7) Instrumentos Musicais portugueses e as viagens dos portugueses 1986 </p> <p>8) Angola Povos e Culturas 1987 </p>
<p><u>MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA (1990-2014)</u></p> <p>9) Escultura angolana: memorial de culturas 1994 </p> <p>10) Panos de Cabo Verde e Guiné-Bissau 1996 </p> <p>11) Mulheres do Sul: mulheres da Guiné Bissau 1996 </p> <p>12) Na presença dos espíritos 2002 </p> <p>13) Na ponta dos dedos: lamelofones 2002 – 2003 </p> <p>14) A vez dos cestos 2003 – 2004 </p> <p>15) Através dos panos 2006 </p>

Fonte: Tabela elaborada por mim, com informações extraídas dos catálogos das exposições e do site do MNE

Em 1989, em novo arranjo administrativo, o Museu foi transferido para o Instituto Português de Museus. Nessa transição, passa a contar no nome com o

adjetivo *Nacional*, tornando-se o atual Museu Nacional de Etnologia – MNE. Na visão de Benjamim Pereira, o ME esteve envolvido em disputas em torno da cientificidade e legitimidade dos seus processos de produção do conhecimento e que a conexão entre o mundo português metropolitano e o ultramar, que estruturava seu projeto original acabou por levar ao afastamento do IICT, que se dedicava apenas ao “tropical”, fazendo com que tal transferência se concretizasse (Castelo, 2014).

Esse parece ser um momento de inflexão importante na trajetória do Museu. Mantendo a presença da figura emblemática de Jorge Dias, sua ênfase foi se voltando para a coleção relativa ao mundo rural português e a coleção africana foi progressivamente invisibilizada.¹² Em 2000 o MNE inaugura as reservas visitáveis do Mundo Rural Português e da Amazônia. À coleção ultramarina não foi dado o mesmo destaque. Sem dispor de uma reserva visitável, encontra-se praticamente inacessível para o pesquisador. Em 2015, o Museu inaugurou sua atual exposição de longa duração, e nela é possível verificar uma pequena parcela deste acervo ultramarino e, em especial, a narrativa consagrada a respeito dos fundadores do Museu, bem como a perspectiva romantizada e simplificadora sobre os objetos de origem africana que nela se apresentam.¹³

A problemática da restituição em Portugal e no MNE

Os rearranjos na burocracia do Estado são pistas importantes para compreendermos as ações no presente (ou a falta delas) em relação à restituição. Obviamente que não há uma causa única para eles, mas não se deve descartar a hipótese de que as dificuldades em lidar com memórias sensíveis e passados desconfortáveis envolvendo intelectuais consagrados, ou memórias que não se quer mexer tenham levado a soluções de apagamentos de trajetórias institucionais.¹⁴

Se a memória de Jorge Dias e equipe tem sido reproduzida tal e qual eles mesmos a escreveram, o silêncio sobre suas práticas científicas de recolha e o esquecimento do Museu (tendo em vista o insulamento institucional patente) revelam outras facetas dessa história. Era preciso esquecer a presença incômoda das práticas coloniais da mítica equipe fundadora do Museu e da Antropologia cultural em Portugal.

Supomos que a transição foi de fato uma realidade para várias agências dessa natureza em diferentes países que passaram por processos similares. Podemos supor que a trajetória do MNE foi marcada pela experiência da transição e pela necessidade de se reinventar em novo contexto político. Tal suposição resulta

12. Como se pode ver na Tabela 2, ao longo de 24 anos foram realizadas sete exposições com o acervo africano.

13. A referida exposição não será analisada aqui em detalhe, trabalho a ser feito em outra oportunidade. A curadoria foi do então diretor do MNE Joaquim Pais de Brito.

14. As dificuldades de acesso à documentação do arquivo são mais um indício dos desconfortos da instituição com seu passado. Embora reaberto desde 2015, não dispõe de instrumentos de busca.

da percepção de alguns indícios, que aparecem como ambiguidades presentes na reestruturação do Estado e sua agência que é espólio dos tempos imperiais / coloniais, apresentados acima, e também no modo de enfrentar a questão da restituição a partir da recepção dos anúncios na imprensa sobre o desejo de restituição de peças do MNE.

A discussão sobre a restituição em Portugal é ainda inicial. Embora Portugal disponha de material para receber pedidos de restituição, eles até o momento não se concretizaram no país. Não há casos de restituição internacional em Portugal e apenas um pedido formalizado pelo Brasil, em 1997, que não obteve sucesso.¹⁵ Segundo Trindade (2018), as instituições se preocupam com o assunto, mas parece existir uma barreira entre a teoria e a prática, e a busca de resolução não tem sido priorizada.¹⁶

Portugal ainda não se abriu de fato para um debate sobre a classificação da origem dos objetos e dos modos de aquisição, como proposto pelo especialista Jos Van Beurden, na publicação *Treasures in trusted hands – negotiating the future of colonial cultural objects* (2016), que oferece um modelo para conduzir negociações sobre o assunto.¹⁷

Mas essa discussão está na ordem do dia em termos globais e tem chegado a Portugal por diferentes vias. Moçambique tem desenvolvido estudos sobre a *Timbila*, conjuntos orquestrais de xilofone, reconhecida como patrimônio nacional e também Patrimônio da Humanidade em 2005. A *Timbila* recolhida em contexto colonial e que se encontra no MNE é alvo de estudos com vistas à restituição, embora não haja pedidos oficiais abertos ou um posicionamento da parte de Portugal sobre o assunto (Wane, 2010).

Angola, por sua vez fez um pedido genérico a diferentes países (Brasil, Portugal, Bélgica, França, Estados Unidos da América) em 2011, com apoio da Unesco. A partir dessa manifestação e, especialmente, após o debate sobre o tema na França, com a publicação do relatório francês que propõe a devolução de peças para ex-colônias (Sarr, & Savoy, 2018), as notícias na imprensa de língua portuguesa se intensificaram.¹⁸ Desde então, tem sido noticiada a intenção do

15. O pedido feito pelo Brasil ao Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, de peças dos índios Tikuna para o Museu Maguta, em 1997, foi recusado. Acerca dos processos de indigenização dos museus numa análise comparativa ver Roca, 2015.

16. Casos de devolução ou “depósito” internos ocorrem, mas envolvem problemas fora do escopo desse trabalho. “A política do depósito (...) regula juridicamente a circulação (de coleções) do Museu Nacional de Arqueologia, mas que estão depositadas em museus de norte a sul de Portugal” (Trindade, 2018).

17. Jos Van Beurden identifica cinco categorias relativas à origem dos objetos: presentes dados à administração e instituições coloniais, a igrejas ou ao Vaticano; objetos obtidos durante expedições privadas ou do Estado ou da Coroa; objetos obtidos em expedições militares; objetos/arquivos obtidos em funções missionárias. E cinco formas de aquisição: por compra por valor equivalente; por compra de acordo com a legislação colonial, e, portanto, por um pequeno valor; por aquisição violando a legislação e por um valor inferior; por roubo; por coação (Beurden, 2016).

18. O Ministério da Cultura angolano entrou com ação pedindo restituição de bens patrimoniais

governo angolano de formalizar um pedido de restituição de bens culturais para o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa.

Em relação às demandas angolanas, representantes do governo português apresentaram-se abertos ao debate (9/jan/2019).¹⁹ Se a intenção declarada foi de devolução de objetos africanos para Angola, como noticiado,²⁰ verificou-se, contraditoriamente, no argumento do antropólogo Paulo Costa, diretor do MNE, a compreensão de que se trataria de uma demanda inadequada:

“O que teria este museu, nascido em 1965, a devolver às ex-colónias? Muito pouco ou nada. Por ser de criação tardia, nunca foi, ao contrário do que queria o Estado Novo, um museu do Ultramar como muitos dos seus congêneres europeus.”²¹

Essas declarações são evidências do compromisso com a versão mitológica das origens do Museu e de seus mentores, que anunciavam o seu trabalho de campo na África nos tempos coloniais, como estritamente científico e portanto apolítico, demonstrando como o discurso científico serviu mais uma vez à dominação colonial.²²

A então ministra da Cultura de Angola, Carolina Cerqueira, em 28 de janeiro de 2020, confirmou a intenção de restituição de peças que estão nos museus portugueses:

“É imperioso que a diplomacia angolana, em colaboração com o Ministério da Cultura e outros departamentos ministeriais, possa dar início a consultas multilaterais com vista a regularizar a questão da propriedade e da posse, por um lado, e, por outro lado, da exploração de bens culturais angolanos no estrangeiro.”²³

Em entrevista no dia 06 de abril de 2019, a titular da Cultura de Portugal, Graça Fonseca, adiantava que não existia então nenhum pedido para a devolução de

espoliados no período colonial ou pós-independência. O projeto conta com apoio da Unesco, ainda se encontra em desenvolvimento (Trindade, 2018).

19. Informação disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/portugal-dispon%C3%ADvel-para-debater-devolu%C3%A7%C3%A3o-de-bens-a-angola/a-47012949> Acesso em 12/09/2020.

20. Informação disponível em: <https://www.publico.pt/2018/12/07/culturaipsilon/noticia/preciso-devolver-patrimonio-ha-admitir-erro-colonizacao-1853177> Acesso em 12/09/2020 e <https://www.dw.com/pt-002/portugal-dispon%C3%ADvel-para-debater-devolu%C3%A7%C3%A3o-de-bens-a-angola/a-47012949> Acesso em 12/09/2020.

21. Informação disponível em: <https://www.publico.pt/2018/12/07/culturaipsilon/noticia/caso-museu-nacional-etnologia-1853017> Acesso em 12/09/2020.

22. Excelente análise nessa perspectiva é o estudo de Nuno Porto sobre o Museu do Dundo, em Angola (Porto, 2009).

23. Trecho da fala da Ministra da Cultura angolana no Diário de Notícias de 8/12/2018 <https://www.dn.pt/cultura/angola-avalia-reclamar-bens-culturais-a-guarda-do-estado-portugues-10294763.html> reafirmada e reproduzida no Diário de Notícias 28/01/2020 <https://www.dn.pt/poder/livre-quer-que-patrimonio-das-ex-colonias-em-museus-possa-ser-restituido-11757996.html> Acesso em 12/09/2020.

obras. “Se vier a existir, ver-se-á.”²⁴ Como Paulo Costa explicou ao *Diário de Notícias*, o MNE é provavelmente a instituição museológica portuguesa que tem no seu espólio mais obras de arte oriundas das ex-colônias portuguesas, assim como de outros lugares do mundo. Trata-se de “peças recolhidas no âmbito de investigações levadas a cabo pelo museu e que ilustram o modo de vida de outros países.”²⁵ Sua visão, comentada acima, se reproduz mais uma vez aqui.

Alguns parlamentares portugueses levaram o assunto da restituição para o debate público. Ainda que os encaminhamentos propostos não tenham refletido a complexidade do problema, apontando soluções rápidas desfavoráveis à compreensão do assunto, tiveram o mérito de amplificar o debate na sociedade.²⁶ Foi proposta no parlamento a realização de um inventário geral de peças africanas em diáspora, sendo que o Ministério da Cultura informou já ter dado início ao inventário de todo o patrimônio móvel dos museus. Este, no entanto, por encontrar-se em execução, não está acessível, tampouco foram dadas informações sobre seu andamento.

Considerações Finais

Para descolonizar um museu e enfrentar o debate da restituição, é preciso, antes de tudo, assumir a participação histórica em relações coloniais. Ao mesmo tempo, é preciso compreender que este debate, para florescer, deve estar circunscrito no desafio pós-colonial. É necessariamente político, além de demandar conhecimento especializado de diversas áreas e, também, de nativos relacionados aos objetos.

Como vimos, embora tenha sido criado durante o regime autoritário português, o MNE conta sua história com ênfase na associação à trajetória do grupo liderado pelo consagrado antropólogo, obscurecendo aquilo que o constituiu como uma instituição colonial. Na busca – consciente ou não – por desconectar sua história do colonialismo, o MNE tem ignorado aspectos relevantes desse percurso, sua complexidade e contradições que constituem sua identidade.

Observados na diacronia, destacam-se, por um lado, conexões anteriores à criação do Museu, como a formação de redes de produção de conhecimento sociológico e etnográfico colonial das quais de algum modo aqueles agentes fizeram parte

24. Informação disponível em: <https://ps.pt/index.php/2019/04/06/entrevista-a-graca-fonseca-ate-acho-que-a-cultura-devia-pedir-mais-do-que-1-do-orcamento/> Acesso em 12/09/2020.

25. Diário de Notícias – 28/01/2020 <https://www.dn.pt/cultura/devolver-espolio-dos-museus-aos-paises-de-origem-so-vendo-caso-a-caso-diz-especialista-11760072.html> Acesso em 12/09/2020

26. Diário de Notícias – 28/01/2020 <https://www.dn.pt/poder/livre-quer-que-patrimonio-das-ex-colonias-em-museus-possa-ser-restituido-11757996.html> acessado em 12/09/2020

Diário de Notícias – 29/01/2020 “PAN também propõe “devolver o património cultural das ex-colónias” <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/29-jan-2020/pan-tambem-propoe-devolver-o-patrimonio-cultural-das-ex-colonias-11759487.html> Acesso em 12/09/2020

https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/Cultura_Patrimonio_Restituicao_Bens_Culturais.aspx.

(Ágoas; Castelo, 2019; Roque, 2013) e, por outro, a experiência da transição vivida com o fim do regime autoritário em 1974, suas ambiguidades e incertezas, assim como as novas arenas em que é disputado o destino do espólio colonial recolhido na África.

É nesse sentido que nos referimos às *histórias para descolonizar* preparando-se para lidar com os debates sobre restituição. Entendemos que a história das instituições são chaves de leitura cruciais para o desenrolar dos casos de restituição, considerando que a revisão historiográfica sobre suas trajetórias poderá favorecer a superação de passados sensíveis, histórias traumáticas e a reinvenção dessas agências como lugares estratégicos na construção de pontes entre saberes, da tolerância entre diferentes, de descolonizações.

Vimos que o lugar dos museus nacionais, sejam eles de História, etnográficos ou de arte, tem sido questionado. Minha intenção não é decretar o fim dos museus nacionais, mas assumir o lugar político de acompanhar sua progressiva transformação, sendo um grande desafio estabelecer empatia com novos públicos e repensar suas missões, em tempos de descolonizações.

Buscamos, enfim, neste artigo, tomando por base uma situação concreta, propor caminhos investigativos que subsidiem processos de restituição de modo mais amplo, no campo da História global, pois processos de transição fazem parte desse debate, tendo em vista que relações entre ex-metrópoles e ex-colônias envolvem predominantemente o tema; conhecer os modos como instituições e seus pesquisadores lidaram com seu passado é também fundamental para uma urgente e profunda revisão historiográfica acerca das narrativas nacionais, da história colonial e das relações pós-coloniais.

O estudo da restituição de bens africanos poderia detonar reflexões sobre novos paradigmas para os museus, como lugar da controvérsia, capaz de acolher desconfortos de passados presentes e sensíveis, para repensar as práticas do Estado e os interesses que o moldam e determinam a sua ação. Nesse debate, há responsabilidades a serem partilhadas por todos os envolvidos. Se o desejo de restituição declarado por um Estado não estiver coadunado com investimentos na educação, dificilmente novas narrativas, que revejam as histórias nacionalistas e de contornos colonialistas serão produzidas e, desse modo, pouco se avança no sentido da restituição como uma prática decolonial.

Esta é a encruzilhada em que nos encontramos: se a ideia de museificação como extermínio simbólico, tal como apontada por Almeida (2019), estiver, de fato, em transformação, resta-nos saber se se estabilizará em um campo de emancipações decoloniais ou de neocolonialismos de toda ordem.

***Márcia Chuva** é Historiadora, Professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, e pesquisadora do CNPq, Brasil. Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense – UFF (1998), realizou pós-doutorado na Universidade de Coimbra em 2014-2015 (com Bolsa Capes) e em 2019-2020 no Centro de Estudos Sociais

(CES). Docente do Programa de Pós-Graduação em História da UNIRIO e do Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Foi pesquisadora do IPHAN de 1985 a 2009. É especialista em estudos de patrimônio, com diversos artigos em revistas especializadas sobre políticas de memória, patrimônio e museus, focando atualmente em contextos pós-coloniais. Dentre suas publicações destaca-se o livro *Os Arquitetos da Memória*, já em segunda edição (2017). Desde 2018, coordena a equipe brasileira do projeto ECHOES “European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities”, financiado pela União Europeia – Horizon 2020, número 770248, integrado ao Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES UC). E-mail: marciachuva@gmail.com.

Referências:

- Ágoas, F., & Castelo, C. (2019). Ciências sociais, diplomacia e colonialismo tardio: a participação portuguesa na Comissão de Cooperação Técnica na África a Sul do Sahara (CCTA). *Revista Estudos Históricas* (Rio de Janeiro), vol.32, n.67, 409-428.
- Almeida, A. W. (2019). A historicidade da vida, contra a museificação: os museus e os mapas nos centros de ciências e saberes. In W. Almeida et al. (orgs.), *Museus Indígenas e Quilombolas*. São Luís: Centro de Saberes.
- Bhabha, H. (2010). *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- Beurden, S. V. (2015). *Authentically African: arts and the transnational politics of Congolese culture*. Ohio: Ohio University Press.
- Beurden, J. V. (2016). *Treasures in Trusted Hand Negotiating the future of colonial cultural objects*. Amsterdã: Vrije Universiteit.
- Bourdieu, P. (1996a). *A Economia das Trocas Linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- Bourdieu, P. (1996b) *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.
- Cantinho, M. (2010). Jorge Dias e o Museu do Homem. In A. C. Martins et al. (coords.). *Viagens e Missões Científicas nos Trópicos 1883-2010*. Lisboa: IICT, 94-96.
- Castelo, C. (2014). À conversa com Benjamim: memórias do Centro de Estudos de Antropologia Cultural e do Museu de Etnologia. In C. Saraiva; J.-Y. Durand & J. A. Botelho (Orgs.), *Caminhos e Diálogos da Antropologia Portuguesa* (pp. 233-243). Homenagem a Benjamim Pereira. Câmara Municipal de Viana do Castelo.
- Chuva, M. (2016). Forjar patrimônio em campo: deslocamentos e missões no Brasil e na África. *Revista Estudos Históricas* (Rio de Janeiro), vol.29, n.57, 29-48.

- Dias, J. (1953). *Estudos do Carácter Nacional Português*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, J. (1948a). *Vilarinho da Furna. Uma aldeia comunitária*. Porto: Instituto de Alta Cultura.
- Dias, A. J. (1948b). *Os arados portugueses e as suas prováveis origens*. Porto: Instituto de Alta Cultura.
- Dias, J. (1968a). O Carácter Nacional Português na Presente Conjuntura”, *Boletim da Academia Internacional de Cultura Portuguesa*, n.º 4, 231-248.
- Dias, J. (1968b). Entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*. Dias 4, 5 e 7 de março de 1968.
- Gonçalves, J. J. (coord.). (1968). *Criação e Reorganizações do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos (1906-1961)*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- Hobsbawm, E. (2013). *Tempos fraturados. Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. das letras.
- Leal, J. (2008). A energia da antropologia. Seis cartas de Jorge Dias para Ernesto Veiga de Oliveira. *Etnográfica*. 12 (2), 503-521.
- Leal, J. (2006). *Antropologia em Portugal. Mestres, percursos, transições*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Leal, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. Cultura popular e identidade nacional. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lupi, J. (1982). A concepção de Etnologia em Jorge Dias. Teoria e Método no estudo científico da cultura. Tese de Doutoramento em Filosofia. Braga.
- Macagno, L. (2002). Lusotropicalismo e nostalgia etnográfica: Jorge Dias entre Portugal e Moçambique. *Afro-Ásia*, Salvador, 28, 97-124.
- Macdonald, S. M. (2008). Museum Europe: Negotiating Heritage. *Anthropological Journal of European Cultures*, 17, 47-65.
- Macdonald, S. M. (Ed.) (1998). *The Politics of Display*. Museums, Science, Culture. London & New York: Routledge.
- Museu de Etnologia do Ultramar (1973). *Professor Jorge Dias: Biografia e Bibliografia*, Lisboa, ISCSPU, (Sep. da Rev. de Estudos Políticos e Sociais; VIII, 3-4).
- Museu de Etnologia do Ultramar (1972). *Povos e Culturas. Museu de Etnologia do Ultramar*. Junta de Investigações do Ultramar. Exposição Galeria de Arte Moderna. Lisboa.
- Museu de Etnologia do Ultramar (1968). *Escultura Africana no Museu de Etnologia do Ultramar*. Junta de Investigação do Ultramar. Lisboa.

Oliveira, J. P. de (2007). O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. *Revista Tempo*. Niterói, 23, 73-99.

Oloajulo, B. (2012). O passado de quem? Museus da Unidade, produção da memória e a busca pela identidade nacional na Nigéria. In L. Sansone (org.), *Memória da África: patrimônios, museus e políticas de identidades* (125-146). Salvador: EDUFBA.

Pereira, R. (2005). Conhecer para dominar. O desenvolvimento do conhecimento antropológico na Política colonial portuguesa em Moçambique, 1926-1959. Tese de Doutoramento em Antropologia. Lisboa: FCSH/UNL.

Pignateli, M. (org.) (2014). Memória. Antropologia em Portugal nos últimos 50 anos. *Etnográfica*, 18/2, 301-424.

Pina Cabral, J. (1991). A antropologia em Portugal hoje. In: *Os contextos da antropologia*. Lisboa: Difel.

Porto, N. (2009). *Modos de objetificação da dominação colonial – o caso do Museu do Dundo 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Relatório da Campanha de 1957 – Moçambique e Angola (1958 – Jorge Dias e Manuel Guerreiro). Junta de Investigação do Ultramar.

Relatório da Campanha de 1958 – Moçambique e Angola (1959 – Jorge Dias e Manuel Guerreiro). Junta de Investigação do Ultramar.

Relatório da Campanha de 1960 – Moçambique e Angola (1961 – Jorge Dias). Junta de Investigação do Ultramar.

Relatório datilografado, 18 de outubro de 1956 (Jorge Dias). Junta de Investigação do Ultramar.

Ribeiro, M. C., & Pinto Ribeiro, A. (2018). A restituição das obras. Um passo decisivo para a descolonização. *Buala*. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/a-restituicao-das-obras-um-passo-decisivo-no-processo-de-descolonizacao>.

Roca, A. (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21, 1, 123-155.

Roque, R. (2015). A circulação de histórias e coleções nos impérios coloniais. In Jerónimo, M.B. (org.). *O império Colonial em questão (XIX-XX)*. Poderes, saberes, e instituições. Lisboa: Edições 70.

Sarr, F., & Savoy, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*. Vers une nouvelle éthique relationnelle.

Subrahmanyam (2017). Em busca das origens da História Global. Aula Inaugural proferida no Còllege de France, 28 de novembro de 2013. *Revista Estudos Históricos*, 30, 60, 219-240.

Silva, S. (2017). Art and Fetish in the Anthropology Museum. *Material Religion*, 13, 1, 77-96. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17432200.2016.1272782>

Sobral, J.M. (2007). O Outro aqui tão próximo: Jorge Dias e a redescoberta de Portugal pela antropologia portuguesa (anos 70-80 do século XX). *Revista de História das ideias*. vol. 28, 479-526.

Thomaz, O. (2001). “O Bom Povo Português”: usos e costumes d’Aquém e d’Além-mar. *Mana*, vol. 7, n.1, pp. 55-87.

Trindade, J. (2018). Restituição de Bens Culturais em Portugal: da década de 1980 à actualidade. Dissertação de Mestrado em História e Patrimônio, Universidade do Porto.

Trouillot, M.-R. (2016). *Silenciando o passado*. Poder e a produção da história. Curitiba: Huya, 2016.

Wane, M. (2010). A Timbila Chopi: Construção de Identidade Étnica e Política da Diversidade Cultural em Moçambique (1934-2005). Salvador, Dissertação de Mestrado Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos – UFBA.

Os índios Tikuna e o mundo dos museus

*Priscila Faulhaber**

Museu de Astronomia e Ciências Afins – Rio de Janeiro, Brasil.

Introdução

Interessam no presente trabalho os deslocamentos de objetos indígenas para museus nos quais são organizados em coleções. Isso tem significação histórica uma vez que os resultados das expedições atingiram seus territórios e abalaram sua cultura e modos de vida. No caso dos artefatos rituais produzidos pelos índios Tikuna em função de seu uso na chamada festa da moça inicialmente sem visar que eles seriam posteriormente expostos em museus. A sua coleta para serem expostos promoveu a fragmentação dos sentidos a eles atribuídos nos contextos materiais, culturais e sociais em que foram elaborados. O processo de apropriação que os deslocou para os museus os transformou em artefatos de coleções musealizadas.

Esses deslocamentos implicaram a dissociação da significação dos artefatos para o povo Tikuna dos significados que possam vir a ser a eles atribuídos em diferentes contextos no âmbito dos museus e das exposições. Reiterando que, no âmbito do presente trabalho, tais artefatos são tomados como objetos de antropologia, trata-se de verificar como podem ser reinterpretados considerando as observações dos próprios Tikuna, por meio do exame etnográfico de como eles avaliam tais objetos, o que implica levar em consideração o conhecimento indígena repassado de geração em geração sobre a sua iconografia e seus usos. Todavia, é irreversível a ruptura entre os contextos rituais de elaboração dos objetos e o momento em que são reinterpretados pelos índios. Toma-se aqui a significação de relatos associados a desenhos e de atos rituais envolvendo performances e cantos como uma forma de reelaboração, registro e transmissão do conhecimento Tikuna.

Trata-se aqui de considerar os deslocamentos de sentido no processo de organização de informações sobre os artefatos Tikuna em museus do Brasil e em outros países, sendo assim em diálogo com o Museu Magüta, dirigido pelos próprios Tikuna. O levantamento iniciou com as coleções Nimuendajú do Museu Goeldi, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, do Museu de Etnologia de Berlim e do Museu do Estado de Pernambuco, na organização de acervo digital que procura sistematizar informações sobre objetos rituais deslocados para coleções musealizadas (consultar no link <http://www.mast.br/tikuna>). O trabalho considera assim a participação ativa dos índios Tikuna em termos de reflexão teórica e prática sobre esses acervos.

Museus, colonialismo e indigenização

A história dos museus esteve imbricada desde o seu nascimento com processos coloniais, ainda que não necessariamente os pesquisadores que neles atuaram não assumissem posicionamentos críticos, destacando-se a figura de Franz Boas cujos embates contra o determinismo climático e todas as formas de supremacia racial pautou a sua visão plural na busca da autonomia da antropologia cultural face ao campo dos museus (Baskow, 2019).

Quando não se trata mais de sociedades em que os pesquisadores estão comprometidos com processos coloniais, como foi o caso dos africanistas britânicos (Pels, 1997), a crítica do colonialismo se estabelece, principalmente a partir do final dos anos 1970 (Asad, 1973; Said, 1978; Fabian, 1983). Esta encontra fundamento na reflexividade e na dialogia, que implica registrar por meio da escrita o que dizem os sujeitos da pesquisa sobre a sua vivência histórica.

A redefinição dos contextos e métodos em que se constrói a textualidade na problematização dos diferentes lugares ocupados, implica considerar parâmetros éticos, o que inclui a busca do desvendamento dos condicionamentos discursivos em que as práticas dos diferentes atores sociais estão imersas. A análise dos contextos supõe uma crítica da própria produção textual que obviamente está em horizontes diferentes. O enfoque do objeto histórico como alternativa à “crise da representação” (Pels, 2008, p. 294) mostra a historicidade das performances dos agentes sobre os contextos coloniais como uma vivência das condições que engendraram sua etnicidade, como nos estudos sobre colonialismo interno no México (Casanova, 1963) e no Brasil (Cardoso de Oliveira, 1978).

A crítica do colonialismo na perspectiva descolonizadora interessa a esse trabalho no que diz respeito à “indigenização dos museus” (Roca, 2015), que enfoca comparativamente ações colaborativas em museus, destacando eventos em que os Tikuna invertem o sentido colonialista conferido aos museus utilizando a sede do museu Magüta desde a sua fundação como local de reuniões no contexto da demarcação de suas terras para valorizar suas expectativas em processos de afirmação da imagem indígena em contextos pós coloniais. Sendo assim, este local serve como ferramenta de afirmação das lutas indígenas, apresentando alternativas à museologia, para além de práticas convencionais, para promover memórias e conhecimentos desvalorizados na história dos museus, uma vez que os objetos deslocados nos processos de apropriação colonial foram fragmentados e transformados em artefatos de coleções musealizadas (Kirshenblatt-Gimblett, 1998).

Os artefatos indígenas são vistos historicamente na etnologia como produto da cultura indígena. Sendo assim, diferentes análises consideram objetos etnológicos que historicamente circularam como mercadorias em circuitos do mercado de bens simbólicos avaliados e determinados por tais circuitos, nos quais apareciam como curiosidade, em uma visão de história que exclui a temporalidade dos povos estudados (Fabian, 1983). Nesses contextos de apropriação colonial seu valor simbólico, no entanto, passou a ser transformado em fetiche, confe-

rindo-lhes atribuições tais como de “perigosos” e “enigmáticos” (Fabian, 2007, p.58). As próprias disciplinas acadêmicas como a antropologia ao se basear na concepção normativa de cultura, objetificam os artefatos indígenas, abstraindo os movimentos e fricções em que eles foram produzidos. Interessa aqui, de outro ponto de vista, entender na dinâmica sociocultural como os Tikuna interpretam os seus objetos no escopo do seu pensamento e em suas práticas rituais.

Buscar o diálogo com o pensamento indígena implica o reconhecimento dos interlocutores e do que dizem sobre os objetos que elaboram e como percebem as relações sociais e como expressam a sua cosmovisão; implica, portanto, reputar discontinuidades com o ponto de vista dos exploradores dos viajantes e dos pesquisadores que estabeleceram apropriações e reapropriações de textos, objetos e elaboraram conhecimentos sob a ótica do colonialismo eurocêntrico, e os “desvios de significado” (Fabian, 2001, p. 167), desautorizando as falas dos colonizados no processo de opressão que se dizia civilizador.

A formação de coleções e acervos esteve condicionada ao colonialismo, empregando os artefatos como fontes de informação sobre os territórios conquistados, os limites coloniais e as diferenças entre povos e os locais onde foram territorializados sob o controle dos estados coloniais e nacionais. Deslocados dos contextos em que foram produzidos tais acervos foram agrupados como coleções de objetos de história natural e de etnologia, ou de artes indígenas. Tais bens circularam nos mercados econômicos e simbólicos, que lhes objetificaram e atribuíram valor monetizado ou não.

Cite-se como exemplo os objetos fotografados no Museu de Berlim, analisados na introdução de Günther Hartmann do catálogo de 1967 deste museu, que revelam certas prioridades na sua gestão do acervo, como o favorecimento da comparação entre diferentes tipos de uma mesma categoria de objeto – no caso, máscaras – que permitiria o tipo de trabalho etnológico que procura desenvolver sínteses abrangentes a partir de um processo de indução, algo que Penny (2002) atribui sobretudo ao legado de Adolf Bastian e, em última instância, a uma visão Humboldtiana do mundo. Hartmann também demonstra que considera os objetos dentro de sua própria concepção como especiais os que revelam excepcional habilidade artística, estabelecendo a organização dos objetos no espaço dos museus com base em hierarquia entre os objetos orientada por critérios estéticos eurocentrados. O texto de Hartmann mostra a tensão entre uma abordagem derivada de um método considerado científico, mais próximo do empirismo das ciências naturais, e uma abordagem baseada no julgamento estético, relacionada à concepção do museu como lugar de apreciação artística.

Mesmo que não se esteja numa situação propriamente colonial, a crítica e a análise discursiva não podem deixar de prosseguir na análise dos deslocamentos de sentido produzidos até os dias de hoje pelas apropriações e reapropriações culturais, mesmo que concebidas e analisadas no terreno da intersubjetividade, criada e expressa na dialogia e em performances integradas envolvendo tempo partilhado, no reconhecimento do objeto da antropologia como coetâneo. Neste

ângulo, as identificações são aqui pensadas como processos de reconhecimento mútuo, não como afirmação de essências, propriedades ou estados culturais.

Histórico do Museu Magüta

O Museu Magüta é o primeiro Museu indígena do Brasil. Fundado em 1991, a sua criação implicou o entendimento que a cultura é indissociável e mesmo central nas formas de organização social e política. Em 1988, com apoio de agências filantrópicas da Holanda e Inglaterra o CGTT iniciou o processo de captação de peças etnográficas, dando origem ao acervo do Museu Magüta, instalado em uma casa de alvenaria junto à sede do CGTT. A história deste museu remonta a maio de 1985 com a criação da equipe de pesquisadores do Museu Nacional, da UFRJ – coordenada por João Pacheco de Oliveira, juntamente com lideranças indígenas do Conselho Geral da Tribo Tikuna (CGTT), entre as quais se destacam Pedro Inácio Pinheiro (Ngematüciü) e Nino Fernandes.

Concorreram para a implantação do Centro Magüta o Ministério da Justiça, a UFRJ (Museu Nacional e Faculdade de Medicina), o Ministério da Educação, o Ministério da Cultura, a FUNAI, a UFAM, a FUNASA e o Ministério do Meio Ambiente, bem como diversas agências nacionais e internacionais, como a OXFAM/Recife, a ICCO/Holanda, Medécins du Monde/França, Amigos da Terra/Itália, VIDC/Áustria, entre outras. O Museu Magüta foi inaugurado em 1991 e a partir de 1996 passou a ser administrado exclusivamente pelos índios Tikuna por meio do CGTT, sediado neste museu²⁷.

A partir de então esse museu passou a ser guardião de objetos Tikuna., em consonância com a demanda de comunidades deste povo de quebra com o processo de apropriação cultural por meio da formação de coleções inicialmente de colecionadores privados e de museus de vários países do mundo (Munique, Dresden, Berlim, Viena etc.)²⁸. Outros museus brasileiros (Museu do Estado de Pernambuco, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Museu da Universidade Federal de Santa Catarina) também guardam importante acervo de objetos deste povo.

O Museu Magüta em 2019 foi reconhecido dentro das ações sociais da Prefeitura de Benjamin Constant e na área do alto Solimões como patrimônio cultural inalienável de interesse público. Em 29 de janeiro de 2019, o Prefeito desse

27. Informações compulsadas pela Associação Brasileira de Antropologia em, “Nota sobre a ameaça iminente de fechamento do Museu Maguta <http://www.abant.org.br/conteudo/005COMISSOES-GTS/Documentos%20da%20CAI/Nota%20sobre%20fechamento%20do%20Museu%20Maguta.pdf>, acesso eletrônico em 15/3/2019).

28. A partir da atuação de Curt Nimuendajú a formação de coleções Tikuna para museus brasileiros como o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Nacional do Rio de Janeiro passaram a ser acompanhadas do estudo etnográfico. A criação de programas de pesquisa e pós-graduação em antropologia social no Brasil possibilitou o desenvolvimento de estudos por pesquisadores academicamente treinados com rigorosa orientação teórica como base de conhecimento etnográfico e linguístico circunstanciado.

município no uso de suas atribuições expressas na Lei Orgânica do Município através das leis municipais nº1.209/2018 e 1289/2018 outorgou à instituição diploma comprovando considerar “o Museu Magüta de utilidade pública e enquanto a sua preservação do patrimônio histórico, cultural e artístico, pelo seu papel como instituição de importância ímpar para o município e o povo Tikuna” Sendo assim, é destacada sua função social conforme seu estatuto em vigor.

Pelo histórico acima exposto visualiza-se a sede física do Museu Magüta como recinto consagrado como lugar dos objetos e bens culturais do povo Tikuna, que assume função como fórum que agrega as diferentes vozes das comunidades que o integram. Para manter-se vivo carece, no entanto, de apoio e parceria de agências governamentais, de associações acadêmicas, científicas e da sociedade civil.

Interpretações Tikuna

Reconhecer a dinâmica desse pensamento que se nutre nos movimentos indígenas crescentemente politizados implica levar em conta que ele se apropria de novas formas de comunicação e tecnologia, assim como a iconografia dos seus objetos revela que os consideram como extensão do próprio corpo (Faulhaber, 2004). Assim como os pajés se utilizam de flechas para conduzir o veneno que pode até matar o contendor de seu paciente, ou os especialistas indígenas se conectam com seus interlocutores por meio de canais subterrâneos e subaquáticos que os levam a lugares encantados, podem empregar o telefone fixo (Chaumeil, 1998), ou outros meios análogos, como dispositivos eletrônicos móveis, os computadores e o próprio sistema digital de organização das informações e da iconografia. Esses meios os encantam e pela sua utilidade e também pelo seu poder de lhes facilitar conexões entre as pessoas e delas com os mundos pelos quais transitam.

O acervo digital de objetos Tikuna tem se beneficiado do contato presencial com os indígenas. Estudantes Tikuna do mestrado profissional em línguas indígenas do Museu Nacional (coordenado por Marília Facó Soares) visitaram o Museu de Astronomia e Ciências Afins e ali consultaram na base física do acervo em março de 2018, indicando que este tipo de organização de informações estava presente em seus planos e demonstrando grande interesse em expor o seu entendimento sobre esses artefatos. Os próprios estudantes indicaram o doutorando Tikuna Bernabé Bettancourt Serra para revisar os conteúdos culturais e linguísticos organizados em ambiente virtual.

Afirma Bernabé sobre o processo de revisão dos conteúdos culturais Tikuna

“Fazer parte da revisão da base de dados do MAST sobre os objetos do Povo Tikuna, identificar os objetos de uma cultura da qual faço parte foi muito relevante porque vai trazer ao povo Tikuna uma vantagem de poder ter em mãos alguns materiais que não existem mais e que não estão mais vistos nos dias de hoje.”

Afirma ainda Bernabé sobre o projeto do acervo digital e seu potencial de impacto tanto para os Tikuna quanto para interessados na sua cultura:

“Considero o trabalho realizado para o MAST ser um pouco para que o povo Tikuna tenha em mente que interage, com sua cultura, em um determinado país como sujeito de sua própria vontade, embora em transformação, no encontro com a sociedade não indígena. Sendo assim, este trabalho vai trazer um salto para a imagem dos Tikuna para si mesmos e para todos que se interessarem sobre nós no Brasil e em outros países, pois tenderá as necessidades de uma ligação com o mundo em que eles ocupam como seres humanos de uma cultura diferente. Os objetos expostos no acervo digital de objetos rituais Tikuna serão de grande valia para a manutenção de um conhecimento milenar que foi passado de geração em geração.”

A avaliação pelo próprio Tikuna que revisou o projeto indica que, como professor bilíngue e doutorando em linguística na UFRJ, tem em mente que o encontro com a sociedade não indígena é inevitável e que sendo assim o projeto contribui para o entendimento pela sociedade nacional sobre a especificidade de sua cultura. Mesmo que o encontro colonial implicou a subjugação de seus territórios e seus corpos, bem como modificações na sua cultura, isso não significou o aniquilamento étnico. O trânsito no mundo dos museus contribui para a sua permanente recriação no sistema de relações entre instituições que se ocupam da salvaguarda das culturas indígenas e seus objetos.

A escolha da cor marfim para o fundo do sistema multimídia se deu em comum acordo com eles como correspondendo à tonalidade da pele dos índios mortos, o que traduz a sua interpretação da dramaticidade do contato interétnico, que há mais de três séculos de colonização os atinge e afeta a sua organização social. Acordaram igualmente que a cor azul escuro, que representa o jenipapo, tintura vegetal empregada nas cerimônias para proteger o corpo, seja adotada para grafar as letras e qualquer conteúdo de informação (Faulhaber & Forline, 2008). Reitera-se aqui os argumentos que se recusam a imputar que os indígenas sejam povos ágrafos, uma vez que usam formas de expressão pictórica na iconografia dos instrumentos de madeira e das máscaras e indumentárias rituais (Severi, 2005; Faulhaber, 2019). Entendemos que as imagens organizadas nas narrativas gráficas na iconografia Tikuna expressam conhecimento embasado sobre o passado e o presente desse povo.

Segundo o afirmou o líder Tikuna Ngematücü(+), que participou ativamente da pesquisa de campo que resultou na base de dados do Museu Goeldi (Faulhaber, 2003), os pesquisadores que estudaram os Tikuna escreveram as suas histórias com sangue, daí a escolha da cor de jenipapo para grafar os conteúdos culturais desse povo, como uma forma de proteção. Isso não significa que seja desejo romper com os pesquisadores, mas sim incorporar o seu conhecimento como uma acumulação de forças aliadas. Ainda segundo Ngematücü, o mal já se instalou desde as correrias e epidemias que mataram a muitos. Seu depoimento indicou que com as primeiras expedições, as armas indígenas foram expropriadas. Os seus objetos rituais incorporaram essas transformações e mesmo estes foram apropriados para as coleções armazenadas em museus. A história da conquista é

irreversível e as descontinuidades inevitáveis. Mas segundo ele, a reapropriação pelos Tikuna de seu conhecimento passa por conhecer o mundo dos brancos. Assim como nos rituais de iniciação a moça nova e os noviços podem viajar ao mundo dos mortos, também visitados pelos pajés, pelos anciãos e anciãs que dominam a língua e todos os segredos do povo Magüta, trata-se para os vivos e seus representantes, como os professores, dirigentes e estudantes indígenas, circularem pelo mundo dos brancos e assim também pelo mundo dos museus. Trata-se de uma postura diplomática, de buscar estratégias alternativas à beligerância para reelaborar o conhecimento do povo Magüta, e, assim, manter-se próximo aos ensinamentos dos seus guardiões.

A seguir, a atenção centra-se, ainda que brevemente, nos significados atribuídos pelos próprios Tikuna às figuras representadas nas máscaras reunidas em uma sala específica do Museu Magüta. Eles levam em conta nas descrições os animais e fenômenos que conhecem no dia a dia. Além da percepção do que esses seres representam para as relações regulares no cotidiano às quais eles atribuem poderes extraordinários. Entre animais, plantas e astros celestes, destacam-se as diferentes características das cobras, que além obviamente de significar o perigo de ser mordido e atingido por venenos que podem ser fatais aos humanos, sendo assim animais especiais pelo cuidado que exigem evitar contato devido a suas características peçonhentas, os depoimentos que descrevem uma grande variedade de classificações, mostram que elas são centrais na cosmovisão Tikuna.

Os depoimentos destacam padrões gráficos que correspondem a astros celestes (estrela, lua em suas diferentes fases, sol raiado) peixes (piranha, branquinho, arraia preta e arraia verde), plantas como a árvore do cará (carasão e carasinho) ou a árvore do pau canforado, aves (coruja, beija-flor, gavião real, mutum, arara azul e arara vermelha), mamíferos como a onça, que denomina o clã predominante, e animais peçonhentos como a lagarta, o sapo e os diferentes tipos de cobra como a Jiboia da terra firme, jiboia ouro, surucucu, cobra preta, cobra grande do igarapé, cobra arco-íris. A esta última corresponde um ser extraordinário, a serpente Yewae', que tem duas variantes em relação de oposição correspondente à expansão fluvial dos Tikuna do Oeste para Leste, e que assume também as feições do Cobra Norato, entidade híbrida de humano e animal e que representa o impacto do colonialismo para os Tikuna que, apesar dos 300 anos de contato mantém a língua e práticas rituais que são vistas por eles como atributos da afirmação da autoimagem como povo indígena diferenciado.

A máscara que representa a serpente Yewae' foi um dos artefatos da coleção Nimuendajú de 1942, fotografada e descrita na sua monografia *The Tukuna*. Nimuendajú destinou esse objeto ao Museu Nacional. Na própria descrição de Nimuendajú:

“dye'vae, the water demon. (P1. 16, c.) This figure is 2.6 m. tall, not counting the feelers. It has neither arms nor legs. The head, which resembles

that of a catfish, has a mouth opened upward and is garnished with long feelers” (Nimuendajú, 1952, p.82).²⁹

Em levantamento realizado em 2010 no âmbito de pesquisa por mim coordenada contava no livro de tombo que este objeto havia sido extraviado, mesmo antes do incêndio que transformou em cinzas parte significativa das coleções de etnologia dessa instituição. No Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, encontram-se vários artefatos reunidos por Harald Schultz que têm características da serpente Yewae’, com os olhos protuberantes, que parecem focar à frente, como os faróis das embarcações fluviais, mas que não é produto industrializado, mas entidade “encantada” da cosmovisão Tikuna.

Essa entidade está viva na cultura Tikuna, uma vez que é refigurada em artefato, hoje abrigado na sala onde estão as máscaras do Museu Magüta, descrito por Santo Cruz como a Cobra Mãe, cobra preta, cobra Arco-Iris, Yewa’e. Nesta sala, também estão instaladas outras máscaras: a Máscara de onça To’ü, a máscara inteiriça (Mawü) da jiboia da terra firme ou jibóia ouro – associada à árvore do cará –, acompanhada de outra máscara inteiriça, da criança filho Mawü, decorada com arara e jiboia enrolada e o cará comendo saúva e do “Escudo” (natchime’) do filhos do carazão; a Máscara Beija Flor Mawü, cobra grande do igarapé, árvore genealógica do peixe, associada à cobra jiboia e que carrega uma estrela; a Surucucu, também associada à jiboia e à piranha comendo o peixe branquinho; O’MA, com seus traços desproporcionais, com os desenhos da Árvore mowiri/desenho e do padrão da teia de aranha/do mutum, do Sapo, da onça e do Pássaro tchoreruma; de mais um Mawü, com as figuras de uma arraia preta ladeada por duas jibóias e uma arraia preta. Nesta sala, também três escudos que servem para a proteção dos mascarados e no chão uma esteira, utilizados para carregar a moça ao banho cerimonial ao fim da festividade.

29. A versão em português está na página 58 do manuscrito enviado por Nimuendajú para Rovert Lowie (sem catalogação, encontrado no acervo privado de John Roe em Berkeley): “Yewae’ é o demônio da água. A figura, sem as barbas, mede 2.60m de altura. Não tem pernas nem braços. A cabeça que se assemelha à de um siluride, tem a boca aberta para cima e é guarnecida de longas barbas” Segundo meus próprios registros etnográficos a máscara Yewae’ remete para os Tikuna a um “ser vivente”, como afirmam eles que é semelhante a um peixe denominado de piraíba, ou filhote, mas que tem poderes extraordinários.

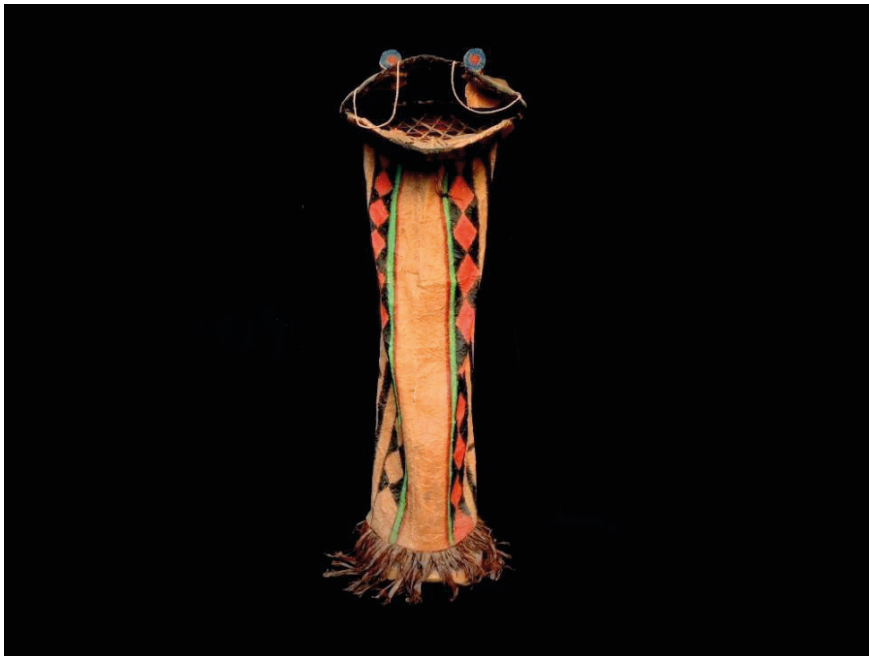


Fig. 1: Máscara Ywevae' no Museu Magüta (foto: Priscila Faulhaber).

Conclusões

A apropriação dos objetos indígenas consta como associada a episódios violentos da história da conquista e colonização dos lugares onde viviam e também de seus corpos e de sua visão de mundo. No entanto, esses povos persistem, reinventando suas formas de vida e de interação em situações de contato até os dias de hoje. A politização dos movimentos indígenas teve como outro lado a reapropriação por parte de diferentes povos indígenas dos objetos – ou, pelo menos, parte de seus conteúdos significativos – armazenados em museus para que possam recriá-los e retraduzir as histórias que eles comportam.

Como o veneno da serpente é lançado sobre suas vítimas circulando no seu sangue, as mensagens da iconografia indígena também circulam por diferentes mundos e sua percepção pode causar efeitos sobre quem as olha. Inversamente, uma vez apropriadas pelos museus, recebem ordenação, acondicionamento e tratamento, conforme técnicas desenvolvidas em circuitos especializados. Como os indígenas sabem que o contato interétnico é resultado de um processo que não puderam evitar, demonstram disposição para viajar física ou mentalmente para os mundos para os quais foram deslocados e aprender com essas técnicas como delas se reapropriar.

Os indígenas assumem, assim, que a guerra de conquista não terminou, mas é possível construir estratégias e interações que lhes permitam seguir reinventando a sua cosmovisão em mundos constantemente transformados. Assim como pode-

se dizer que objetos indígenas que viajaram para os mundos dos brancos de uma certa forma representam a persistência desses povos etnicamente diferenciados, pode-se dizer também que eles fazem parte de estratégias diplomáticas e que não apenas os objetos etnográficos, mas os estudantes indígenas ou mesmo os parlamentares que representam suas etnias exerçam a diplomacia em situações de contato reeditadas entre o mundo em que vivem e o mundo dos museus inseridos nas novas configurações planetárias entre o local e o global.

***Priscila Faulhaber** é doutora em Ciências Sociais na área História Intelectual e Etnografia do Saber (UNICAMP, 1992), com Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade da Califórnia em Los Angeles (2008). Pesquisadora Titular do MAST e do Programa de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Professora dos programas de pós graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO) e em Antropologia (UFAM). Realiza pesquisas sobre história, museologia e antropologia do conhecimento indígena em museus. E-mail: priscila@mast.br.

Referências:

Asad, T. (Ed.) (1973). *Anthropology and the Colonial Encounter*. London, UK: Uithaca Press.

Baskow, I. (2019). The Inspiration for the History of Anthropology Newsletter. *History of Anthropology Review* [formerly *History of Anthropology Newsletter*], 43. Disponível em: <http://histanthro.org/notes/the-inspiration-for-the-history-of-anthropology>.

Chaumeil, J.-P. (1998). *Ver, Saber, Poder. El chamanismo de los Yagua de la Amazonía Peruana*. Lima, PE: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

Fabian, J. (1983). *Anthropology and the Other. How Anthropology makes its object*. New York, US: Columbia University Press.

Fabian, J. (1998). *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville, USA: Virginia University Press.

Fabian, J. (2001). Remembering the Other: Knowledge and Recognition” In J. Fabian, *Anthropology with an attitude. Critical Essays* (pp. 158-178). Stanford, US: Stanford University Press.

Fabian, J. (2007). *Memory Against culture*. Durham, USA: Duke University Press.

Faulhaber, P., & Forline, L. (2008). Recollecting Indigenous Thinking In M. Steward & P. Wilson (Org.), *Global Indigenous Media* (pp. 253-269). Duke, USA: Duke University Press.

Faulhaber, P. (2002). The Mask Designs of the Ticuna Curt Nimuendaju Collection. In: T. Myers & M. S. Cippolletti (Org.), *BAS. Bonner Americanistsche Studien* (pp. 27-46). Bonn, DE: Bonn Universität.

Faulhaber, P. (2003). (Org.) Magüta Arü Inü. Jogo de Memória. Pensamento Magüta, Belém, BR: Museu Goeldi.

Faulhaber, P. (2004). Patrimônio Magüta: artefatos como meios de comunicação entre diferentes contextos sócio-culturais. In E. Moreira, C. A. Belas, & A. Pinheiro, *Seminário Patrimônio Cultural e Proteção do Conhecimento Tradicional* (pp. 141-150). Belém, BR: Museu Goeldi.

Faulhaber, P. (2020). Sol e lua na iconografia Tikuna. *Cosmovisiones, Cosmovisiones* 1 (1), 90-104

Kirschenblatt-Gimblett, B. (1998). Objects of Ethnography. In B. Kirschenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage* (pp.17-19). Berkeley, US: University of California Press.

Ginzburg, C. (1999). Sinais: Raízes do Sistema indiciário. In C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História* (pp. 143-180). São Paulo, BR: Companhia das Letras.

Nimuendajú, C. (1952). The Tukuna. In R. Lowie (Org.). *American Archaeology and Ethnology volume XLV*. Berkeley & Los Angeles, US: University of California Press.

González Casanova P. (1963). Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo. *América Latina. Revista del Centro Latinoamericano de Investigaciones en Ciencias Sociales*, 6 (3), 15-32.

Hartmann, G. (1967). Masken der südamerikanischer Naturvölker (tradução: Daynéa Faulhaber Barbosa). Berlim, DE: Museum für Völkerkunde.

Oliveira, R. C. (1972) Sociologia do Brasil indígena. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

Oliveira, J. P. (2000). Máscaras: objetos étnicos ou recriação cultural? In J. P. Brito. (Org.), *Os Índios, nós* (pp. 210-215). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia. Disponível em: http://jpoantropologia.com.br/pt/wp-content/uploads/2018/06/M%C3%A1scaras-objetos-etnicos_recriacao_cultural.pdf

Pels, P. (1997). The Anthropology of Colonialism: Culture, History and the Emergency of Western Governmentality. *Annual review of anthropology*, 26(1), 163-183

Penny, H. G. (2002). Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany. Chapel Hill and London, University of North Carolina Press.

Roca, A. (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1) 123-155.

Said, E. (1978). *Orientalism*. Harmondsworth, US: Penguin.

Severi, C. (2015). *The Chimera Principle. An Anthropology of Memory and Imagination*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.

Entre o Paraná e Roraima: reflexões sobre “Vaivém” no balanço de uma rede-de-dormir

*Raphael Fonseca**

Colégio Pedro II – Rio de Janeiro / Museu de Arte Contemporânea (MAC) – Niterói, Brasil

Nos últimos nove anos tenho desempenhado a atividade de curador de artes visuais; após um período trabalhando no campo da curadoria em mostras de cinema e vídeo, em 2011 tive uma primeira experiência de pensar uma exposição com um grupo de artistas em um espaço específico.¹ De lá para cá, felizmente, venho experimentando o fazer curatorial sempre a partir de uma interseção entre minha formação como historiador da arte, o interesse na escrita e a atuação como professor de artes visuais. O presente texto, porém, se trata de uma estreia: esta é a primeira vez que escrevo de maneira reflexiva a respeito de um projeto curatorial que tenha realizado. Em entrevistas e seminários já pude falar a respeito dessas experiências, mas, como bem sabemos, a experiência da escrita solitária está em outra esfera.

Considerem os próximos parágrafos como algumas reflexões escritas após o convite feito por este seminário para refletir sobre “Vaivém”, meu mais recente projeto curatorial e sua relação com a noção de “descolonização”, algo central para o evento. Trata-se de um relato de experiência escrito na primeira pessoa do singular onde levanto algumas questões que o fazer dessa exposição trouxe durante o seu percurso. São anotações a respeito do processo criativo do projeto e de como o fazer curatorial aporta dúvidas e desafios que podem ser enxergados também como um fazer teórico; não exclusivamente pelas palavras, mas por meio das escolhas, dúvidas e dualidades que qualquer exposição pode trazer. Uma exposição, nesse sentido, pode ser enxergada como uma narrativa em que cada um dos elementos ali dispostos exerce um papel.

Para iniciar essas reflexões, será difícil fugir de uma frase que me acostumei a falar quase semanalmente nesse último ano: a exposição “Vaivém”, realizada nas quatro unidades do Centro Cultural Banco do Brasil entre 2019 e 2020, é fruto de uma tese de doutorado defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2016.² Inicialmente uma pesquisa sobre a relação entre a morte e as artes visuais no Brasil, pouco a pouco se transformou em uma investigação sobre as iconografias da preguiça no país e, por fim, precisamente sobre as redes

1. “Objetos”, exposição de Daniela Seixas e Mariana Katona Leal, no Centro de Cultura Fazenda da Posse, em Barra Mansa, no estado do Rio de Janeiro, em 2011.

2. Cf. Fonseca (2016).

de dormir. O objetivo da pesquisa era refletir sobre como as redes foram historicamente associadas a diferentes discursos que forjaram noções de “brasilidade”, “Brasil” e definiram algumas noções do senso comum sobre o que poderiam ser os “brasileiros”.³ Orientada pela professora Maria Berbara, a tese de doutorado teve como base uma série de consultas feitas junto a acervos de coleções públicas, privadas e diretamente com artistas visuais em torno de obras que tivessem em sua composição e/ou materialidade a referência às redes de dormir. O leque dessa busca, como pode se suspeitar, é amplo: desde representações bidimensionais em obras daquilo que se convencionou chamar de “artistas viajantes” até a aparição literal das redes – com cunho utilitário – em obras de artistas contemporâneos brasileiros como Ernesto Neto e o coletivo OPAVIVARÁ!

Antes de adentrarmos as discussões que partem da curadoria da exposição em si, há algo no percurso da pesquisa doutoral que me parece roçar as questões relativas ao tensionamento entre arte e descolonização, algo central para esse simpósio: as fronteiras entre o que seria “arte” e “cultura visual”.⁴ Durante a pesquisa, encontrei um extenso material iconográfico que envolvia as redes de dormir e que não se apresentava enquanto “arte”, mas enquanto “imagem”: *memes*, caricaturas, histórias em quadrinhos, selos postais e vídeos do *YouTube* que viralizaram são alguns exemplos temporalmente próximos de nós. Não podemos nos esquecer também de imagens que durante o seu momento de produção também não possuíam o estatuto de belas-artes: as revistas ilustradas produzidas durante o século XIX e a produção de imagens sobre o Brasil feitas durante a colonização no século XVI – o livro de Hans Staden é um bom exemplo – fazem parte desse grupo.

Estando em um doutorado na linha de pesquisa “Crítica e História da Arte”, algumas vezes me foi perguntado a respeito dessa ampla utilização de fontes imagéticas para minhas reflexões.⁵ Mesmo que essas indagações tenham sido extremamente construtivas, me parece importante recordá-las e perguntar sobre os limites de um programa de pós-graduação que traz a “história da arte” em seu nome. Até que ponto o questionamento a respeito das origens das imagens não perpetua a hierarquia entre “alta” e “baixa” cultura? Até que ponto não se faz a manutenção das “belas-artes” em oposição a imagens massificadas, por vezes criadas anonimamente e que costumam atingir um número de pessoas muito maior do que as imagens que convencionamos chamar de “arte”?

Uma vez que a defesa da tese foi realizada, surgiu o desejo de transformar esse material em uma exposição – afinal, foram mais de novecentas imagens localizadas durante a pesquisa e no texto final analiso cerca de um terço delas. Nos anos seguintes comecei a entrar em contato com algumas instituições de arte no Brasil e montei um projeto curatorial que contava com trabalhos que sugeriam

3. Como exemplos de pesquisas que lidam justamente com a ideia de “invenção” e relativas ao Brasil, sugiro a leitura de O’Donnell (2013) e Junior (2009).

4. Cf. Elkins (2003).

5. Cf. Mitchell (1995).

cinco núcleos expositivos que desmembravam os três capítulos da tese.⁶ Após receber algumas respostas negativas – sendo que uma das instituições argumentou que a exposição possuía “muitos trabalhos que não são exatamente arte” –, tomei conhecimento do edital aberto pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Em outubro de 2018 fomos notificados – a curadoria e produção do projeto – sobre sua aprovação e data de estreia: maio de 2019, na unidade do CCBB em São Paulo. Começou uma contagem regressiva para transformar o projeto em uma realidade palpável.

As redes de dormir são uma tecnologia ameríndia; antes da invasão das Américas, as outras partes do mundo não a conheciam. Uma vez que o projeto foi aprovado para o CCBB, pensei que esse deveria ser um dos focos da exposição: a presença de artistas indígenas. Tenho a impressão desse ter sido um dos maiores “erros” da minha tese de doutorado – e explico as aspas. Em nenhum momento do doutorado desejei estudar as redes enquanto objetos utilitários; o objetivo da minha pesquisa sempre foi o de estudar as redes enquanto símbolo do Brasil e enquanto imagem manipulada para se criar noções de identidade nacional e/ou regional.⁷ Como analisei exclusivamente trabalhos previamente existentes, mesmo que tenha pesquisado muito, naquele momento não encontrei obras em que as redes figuravam produzidas por artistas indígenas. Importante dizer também que, no período de realização da tese – entre 2012 e 2016 –, grande parte das reflexões sobre arte indígena contemporânea⁸ que chegavam até mim ainda diziam respeito a artistas não-indígenas que faziam obras sobre os povos originários e/ou projetos que englobavam também criadores indígenas, mas não de forma exclusiva – penso, por exemplo, em Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Bené Fonteles, Paulo Nazareth e o coletivo Vídeo nas Aldeias.⁹

Não me parece correto afirmar – como alguns colegas o fazem – que não havia discussão sobre a produção contemporânea de artistas indígenas no Brasil; havia e sempre houve, porém eu não havia me aproximado dela até então – e é importante admitir isso. Dois acontecimentos foram importantes para despertar a minha atenção para essa produção: Jaider Esbell (artista Macuxi que reside em Boa Vista, Roraima) e Arissana Pataxó (artista Pataxó que reside em Santa Cruz Cabralia, Bahia) ganharem os prêmios de voto do público do Prêmio PIPA, em 2016; e a exposição “Dja Guata Porã | Rio de Janeiro indígena”, com curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz, no Museu de Arte do Rio, em 2017. Ambos os eventos abriram o meu olhar para artistas indígenas atuantes no Brasil que me passavam completamente despercebidos. Não me esqueço a sensação de entrar no MAR e ver o trabalho “Oca do futuro”,

6. O primeiro se chama “Já brasileiros, mas sempre europeus de coração”; o segundo, “A rede toma nosso feito, contamina-se com os nossos hábitos”; e o terceiro tem o título “À luz de dois mundo”.

7. Cf. Hobsbawn & Ranger (2008), e Anderson (2008).

8. Refiro-me aqui ao termo comentado pelo artista Jaider Esbell em seu texto “Arte indígena contemporânea nas práticas”. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/06/27/731/>>. Acesso em 30 de julho de 2020.

9. Cf. Anjos (2016).

de Sallisa Rosa, cujo elemento protagonista era justamente uma rede de dormir e ter a certeza de que havia muito por pesquisar.



Fig. 1: Sallisa Rosa, “Oca do futuro”, 2017, em “Djá Guata Porã | Rio de Janeiro indígena”, exposição coletiva com curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz, Museu de Arte do Rio, 2017-2018. Crédito: Sallisa Rosa.

Aprendi com esses casos e, uma vez que deveria recodificar a tese em exposição, eu e Ludmilla Fonseca – curadora assistente de “Vaivém” – priorizamos o diálogo com artistas indígenas de diferentes povos e regiões do Brasil. Inicialmente contactamos dois artistas que residem no Rio de Janeiro e que estavam em “Dja Guata Porã”: Denilson Baniwa e Sallisa Rosa. Na sequência, conversamos com Arissana Pataxó e Jaider Esbell e, dessa forma, de conversa em conversa, de indicações de pesquisadores a compras de livros e buscas via Google, nos deparamos com dezenas de artistas de Norte a Sul do país.

Logo percebemos que quase nenhum desses artistas possuíam trabalhos em que as redes de dormir se faziam presentes. Decidimos convidar trinta e dois deles¹⁰ e comissionar trabalhos pensados especialmente para a exposição, sem nenhuma espécie de direcionamento para além da lembrança de que as redes de dormir eram o tópico central do projeto. Nesse sentido, nunca esqueço de

10. Alzelina Luiza, Arissana Pataxo, Carmezia Emiliano, Denilson Baniwa, Dhiani Pa’saro, Duhigo, Fuareicu, Gustavo Caboco, Isael Maxakali + Gerente Maxakali + Juninho Maxakali + Maisa Maxakali + Mamed Maxakali + Nestor Maxakali + Noemia Maxakali + Paulinho Maxakali + Rogerio Maxakali + Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Juvanil Kasaga, MAHKU, Maria Rosilene Bismani & Sepi Shamatxi, Menegildo Isaka, Moises Piyako, Mokini Waiapi + Roselini Waiapi + Xykyreu Waiapi, Pakuiura Mehinako, Sallisa Rosa, Wewito Piyako e Yermollay Caripoune.

uma conversa divisora de águas que tive com Denilson Baniwa em que relatei de forma muito animada minha tese e as ideias acerca da exposição. Perguntei quais de seus trabalhos traziam as redes, ao que ele rapidamente respondeu negativamente. Vendo minha cara de frustrado, ele perguntou com seu habitual bom humor: “E por acaso você tem algum trabalho sobre camas?” e começou a rir. Eu ri em conjunto e entendi que, nesse caleidoscópio de alteridades, criei uma expectativa de que, por se tratar de um artista de origem indígena, ele certamente teria uma produção de imagens sobre algo que eu próprio enquadrava como sendo de sua “cultura tradicional”. Não parti, portanto, daquilo que ele havia produzido e criei uma ideia prévia de seus interesses a partir de um lugar de fala que não é o meu.

Ao passo que as conversas com artistas indígenas – com práticas em mídias tão diversas como a colagem, a pintura, o audiovisual, o cinema de animação e a fotografia – se desenvolviam, trabalhávamos paralelamente na seleção de obras que vinham de diferentes acervos contidos em museus no Brasil. Lidávamos diariamente com dilemas quanto aos limites do espaço do CCBB e os tetos de nosso orçamento. Junto a esse aspecto de caráter administrativo e arquitetônico que acompanha qualquer produção curatorial, começamos a pensar semanalmente sobre um aspecto mais conceitual da exposição: como lidar com registros imagéticos, posturas políticas e artísticas tão diferentes na mesma exposição?

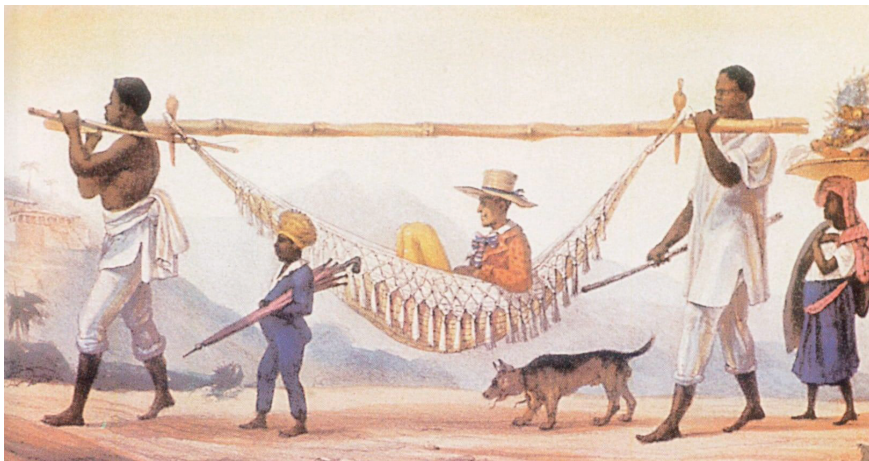


Fig. 2: Jean-Baptiste Debret, “Retorno de um proprietário de chácara”, 1816-1831, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Desde seu nascimento como tese de doutorado, “Vaivém” nunca se colocou em uma postura iconoclasta quanto às imagens que frisavam e/ou documentavam os traumas coloniais no Brasil – algo tão bem representado, por exemplo, pela famosa aquarela de Jean-Baptiste Debret, “Regresso de um proprietário de chácara”, de 1835. Eis um questionamento central nesse processo de produção: não era de nosso desejo fazer nem uma exposição que enfocasse apenas em artistas europeus que representaram o Brasil por vezes de forma exótica e colonial, nem

transformar o projeto em uma exposição dedicada exclusivamente à produção de artistas indígenas. Como, portanto, criar uma exposição que dialogasse com uma reflexão, a dizer, decolonial sobre a história das imagens no Brasil, mas que trazia em seu escopo narrativas tão diferentes da história de uma nação inventada?

Optamos por não apartar essas narrativas históricas e espacializar os trabalhos da exposição com a finalidade de construir tensões temporais, regionais, raciais e materiais. O “vaivém”, portanto, não se referia mais apenas ao movimento das redes de dormir, mas também ao movimento de passeio que o corpo do público deveria fazer de sala a sala, de trabalho em trabalho, que também era proporcional ao movimento conceitual que esses objetos mostrados traziam.

Os núcleos pensados previamente foram ampliados para seis: “Resistências e permanências”; “A rede como escultura, a escultura como rede”; “Olhar para si, olhar para o outro”; “Disseminações: entre o público e o privado”; “Modernidades: espaços para a preguiça”; e “Invenções do Nordeste”. Cada um desses recortes era essencialmente transhistórico e o público convidado a pensar a partir dos diálogos sugeridos pela curadoria. Para dialogar com o fazer artesanal que envolve a ancestralidade das redes de dormir, optamos por utilizar um mobiliário em madeira crua. Nas paredes, no lugar do branco gelo, um tom que lembrava uma tela de algodão ocupava a maioria dos espaços e às vezes cedia parede a cores chamativas, mas que não disputavam a atenção com as obras: rosa, amarelo e laranja. A expografia, portanto, era devedora de tradições expositivas de museus históricos e mesmo de arte contemporânea, mas oferecia um pequeno desvio de qualquer desejo de neutralidade e frieza em sua apresentação.

A partir desses encontros entre imagens, eram sugeridas comparações que levavam o público a reflexões sobre os traumas do colonialismo no Brasil. Um núcleo especificamente se destacava: “Olhar para si, olhar para o outro”. Trata-se de um núcleo que gira em torno das imagens produzidas por artistas europeus a respeito das culturas dos povos originários encontrados no Brasil no arco temporal entre a invasão das Américas no século XVI e o século XIX. Nas vitrines, por exemplo, mostrávamos obras essenciais para se pensar a invenção de uma “cultura visual brasileira” feitas por artistas e pesquisadores como Rugendas, Debret, Spix & Martius, Hans Staden, Jean de Léry e André Thevet. Ao seu redor, nas paredes, pinturas, marchetaria e vídeos feitos por artistas indígenas. Era interessante notar a reação dos visitantes ao ver trabalhos de artistas ainda não conhecidos do grande público, como Duhigó, Moyses Piyako, Alzelina Luiza e Dhiani Pa’saro. Neste mesmo núcleo mostramos uma série de colagens feitas por Denilson Baniwa a partir de uma seleção de obras dos “artistas viajantes” dentro das mesmas vitrines. De um lado, temos a visão europeia exótica sobre os povos originários no Brasil e, do outro, a recodificação que interessa a um artista indígena específico nesse início de século XXI. Suas produções não só podem, como devem dialogar: imagem, retórica, poder e diferentes tempos históricos se encontram em uma espécie de pororoca silenciosa. Eis muitos Brasis que se chocam em uma mesma exposição.



Fig. 3: foto panorâmica do núcleo “Olhar para si, olhar o outro” da exposição “Vaivém”, no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Curadoria de Raphael Fonseca. Crédito fotográfico: Edson Kumasaka.

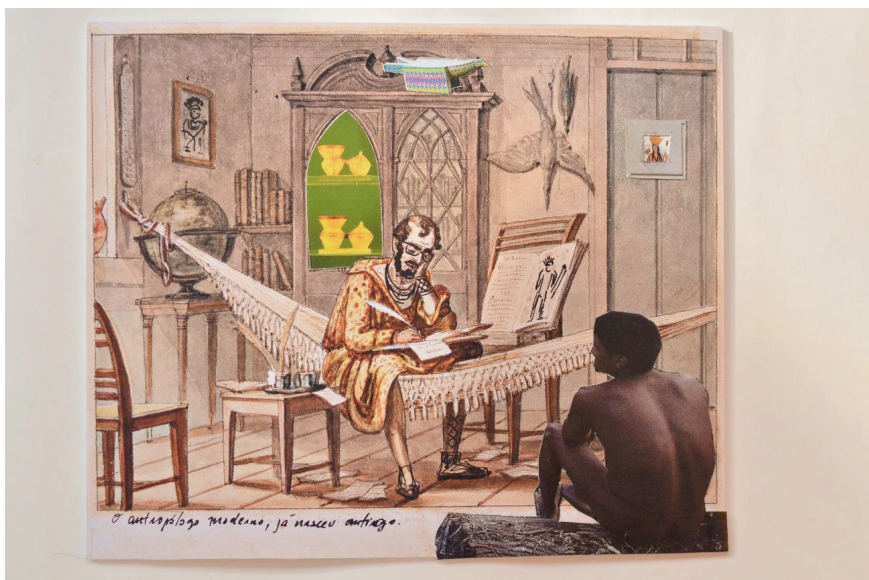


Fig. 4: Denilson Baniwa, “O antropólogo moderno já nasceu antigo”, 2019, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Outro núcleo que me parece ser um bom exemplo para esse tensionamento de narrativas é “Disseminações: entre o público e o privado”. Nesta seção são reunidas imagens que demonstram como, com o decorrer dos séculos no Brasil,

a rede de dormir deixa de ser associada aos povos originários e começa a ser representada nos mais diversos grupos sociais e espaços. Aqui vemos obras com uma iconografia recorrente na história da escravidão no Brasil: imagens de negros escravizados descalços carregando proprietários de terra e os transportando no fluxo entre áreas rurais e cidades em expansão. Outra narrativa constante desse recorte histórico da primeira metade do século XIX diz respeito às imagens trágicas dos enterros de corpos negros – geralmente feitos em redes por serem as formas mais baratas de se enterrar. Em comparação com a outra iconografia, aqui os artistas não mostram o corpo do cadáver dentro das redes e enfocam seu olhar na precariedade das roupas e nos corpos negros castigados que se despedem de entes familiares no momento da morte. Eis os dois lados de um mesmo momento histórico no país e a cruel constância da tragédia em torno dos negros escravizados.

Criando um contraponto contemporâneo a essas narrativas, foi importante incluir nesse núcleo uma série de pinturas produzidas recentemente por Dalton Paula. O artista tem desenvolvido uma pesquisa a partir da pintura em diversos suportes – telas, livros, objetos de cerâmica, dentre outros – em que lança seu olhar sobre diversas tradições iconográficas e técnicas da representação da negritude do Brasil. Em “A rede”, de 2016, uma das suas obras onde o objeto parece ter um protagonismo maior, a iconografia colonial do corpo negro que é suporte da branquitude é lembrada, porém cada presença aponta para uma direção oposta. Se esse ato fosse realizado fisicamente, um dos dois corpos cairiam e/ou a rede-meio-de-transporte se romperia. Com esta pintura, Dalton Paula sugere narrativas protagonizadas pelo corpo negro que são tanto assombradas pelo passado, quanto também um convite para contemplar situações novas, inusitadas e mesmo silenciosas. Tradições visuais existem para serem reinventadas.



Fig. 5: Dalton Paula, “A rede”, 2016, coleção particular.

Há outros dois aspectos da exposição que me parecem dignos de nota nestas reflexões sobre seu caráter crítico quanto à colonialidade das artes visuais no Brasil. O primeiro diz respeito a um elemento já tocado aqui: a suposta hierarquia entre “baixa” e “alta” cultura, porém no que tangencia a tendenciosa separação entre o que seria “arte” e “artesanato”. Como realizar uma exposição sobre as redes de dormir e não incluir os objetos em si? Incluí-las era essencial para a exposição, mas devido às limitações impostas pelo CCBB quanto à logística e segurança física dos visitantes, optamos por mostrá-las não de forma com que o público pudesse entrar nelas, mas que ao menos fosse possível notar seu detalhamento de composição – este é um ótimo exemplo de como os desejos curatoriais e dos artistas sempre esbarram nos limites institucionais.

Além da presença destas dez redes produzidas em diferentes regiões do Brasil, foi essencial identificar suas autoras não no lugar de “artesãs”, mas de artistas visuais; toda rede de dormir não seria uma escultura? Quais circuitos de legitimação fazem com que alguns desses objetos sejam enxergados como exclusivos de colecionadores e outros vistos como massificados e, novamente naquela hierarquia, como “objetos de artesanato”? A exposição e esse texto não as respostas concretas para essas questões, mas me parece que atribuir o estatuto de artista às pessoas que criaram essas obras, já constitui um passo contra a diminuição de estatuto dos fazeres artístico-artesanais no país.



Fig. 6: Antônia Cardoso, Gertrudes Gonçalves, Graça Maria, Joana dArc Pereira, Maria Luiza Lacerda e Sheila Caetano (Associação das Rendeiras de Bilro de Santana do Cariri), rede de bilro, 2019, coleção particular. Rede exposta em “Vaivém”, no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Curadoria de Raphael Fonseca. Crédito fotográfico: Edson Kumasaka.

O segundo aspecto diz respeito à diversidade geográfica trazida pela exposição. Como muitos outros projetos curatoriais que incluem em seu âmago imagens da colonização do Brasil, era de se esperar que os momentos da exposição que contam com obras mais antigas trouxessem um número considerável de imagens que discutiam a representação do Rio de Janeiro – capital do Brasil no século XIX e meados do XX, momento de verdadeiro *boom* na criação e disseminação de imagens no país. Era importante, portanto, sugerir um processo de de-sudestização da curadoria, ou seja, reunir, dentro dos nossos limites espaciais e orçamentários, artistas do maior número de cidades e estados do Brasil. É essencial desconstruir a associação entre “Sudeste” e “arte brasileira” – relação tão recorrente em livros de história da arte no Brasil e ainda vigente no ensino universitário da história da arte, mesmo que em universidades presentes em outras regiões do país. Foi essencial não apenas a presença de artistas indígenas que habitam estados tão diferentes como o Amapá e Minas Gerais, como também a presença de artistas não-indígenas que pesquisam e respondem acerca das redes de dormir para além do Sudeste. O último núcleo da exposição, “Invenções do Nordeste”, também versa sobre a questão e propõe ao público pensar como a identidade de uma região pode ser forjada a partir da iconografia da rede de dormir e como este pode ser um processo simultâneo de ficção e resistência em resposta à hegemonia sudestina.



Fig. 7: Gustavo Caboco, “Rede-Paraná”, 2019, coleção do artista.

Olhando para “VaiVém” agora, ou seja, mais de um ano após a sua abertura e quase dois anos após o início da confirmação e pré-produção da exposição, me parece que há várias obras presentes na exposição que podem ser vistas como imagens-chave para o projeto. Hoje me vem à mente um trabalho de Gustavo

Caboco de sua série “Rede indígena: extensão Wapichana”, comissionado para a exposição. Na primeira imagem dessa série de serigrafias impressas sobre tecido vermelho, o artista faz uma composição em que seu corpo está deitado sobre uma rede presa a dois estados do Brasil: Roraima e Paraná. Trata-se de uma reflexão sobre sua própria biografia, conforme ele afirma em texto de uma publicação posterior que traz a imagem:

“Sou uma extensão Wapichana, povo indígena de Roraima. No final dos anos 60, minha mãe foi doada, aos 12 anos, a uma enfermeira. Depois, esta enfermeira redouou minha mãe a uma outra família. Assim, Lucilene habitou várias casas, crenças, religiões, até fixar-se em Curitiba. Sou, portanto, uma extensão em vários sentidos: instalo minha rede entre Curitiba (PR) e Canaúvim (RR). Ocupo um espaço do tamanho do Brasil para refletir minha identidade indígena. Sou ex-tensão, no sentido de que hoje posso falar sobre algumas questões traumáticas do corpo indígena em deslocamento.” (Caboco, 2019, p. 12-13).

Tenho a impressão de que “Vaivém” é uma exposição que, dentro de seus limites, deseja um movimento de balanço semelhante àquele proposto por Caboco: entre o descanso e a reflexão melancólica, entre o trauma do passado e a possibilidade de se escrever novos futuros, entre as culturais ancestrais ameríndias e suas muitas apropriações por tantos agentes que moldaram a barro, a suor, a sangue e a ferro o que poderia ser uma “identidade brasileira”.

Poderíamos pensar tanto a exposição, quanto esse trabalho do artista, em diálogo com um texto de Chimamanda Ngozi Adichie que se popularizou por ser proferido em uma palestra: “O perigo de uma história única”. Na sua fala, a autora que nasceu e foi criada na Nigéria, mas fez universidade nos Estados Unidos, relata seus espantos com as visões que seus colegas estadunidenses tinham sobre certa ideia de “cultura africana”, assim como conta sobre seus próprios preconceitos, por exemplo, quando viajou ao México pela primeira vez. Em dado momento do texto ela afirma:

“Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida” (Adichie, 2010).

A experiência “Vaivém” me parece apontar para essa direção: muitas histórias podem ser contadas a respeito do Brasil a partir das redes de dormir, e esse projeto curatorial versa justamente sobre esta sobreposição. Histórias como a de Gustavo Caboco e seu processo de revisão de sua biografia importam, assim como as imagens que narram as violências proferidas sobre os corpos dos povos originários que habitavam esse território que nem se chamava Brasil também importam; como escrever novas histórias se não olhamos também as imagens da barbárie? Em vez dos iconoclasmos, prefiro a coexistência e contextualização

de imagens que apontam para os muitos lados dessa colcha de retalhos que chamamos de identidade.

A rede de dormir, portanto, é esse objeto maleável e capaz de acolher não apenas muitos corpos, mas muitos discursos. “Vaivém” é uma exposição que se coloca nesse lugar de acolhimento e espera que o público, ao sair de suas salas, núcleos, imagens, sons e narrativas, possa olhar para sua própria rede de dormir em casa e pensar que todos esses objetos convidam às experiências do prazer, mas também possuem dentro de si lutos e lutas.

Quando é possível complexificar uma série de imagens dessa forma, me parece que pensamos a curadoria de forma decolonial na medida em que estamos empoderados de conhecimentos que nos permitem analisar, criticar e quiçá recodificar as histórias e traumas coloniais de nossas existências rumo a futuros tanto imaginados, quanto concretos que nos levam a criar mais e mais conexões entre, por exemplo, o Paraná e Roraima.

***Raphael Fonseca** é pesquisador da interseção entre as áreas da história da arte, curadoria, crítica e educação. Professor do Colégio Pedro II (desde 2010) e curador do Museu de Arte Contemporânea (MAC) Niterói (desde 2017). Doutor em Crítica e História da Arte pela UERJ. Recebeu o Prêmio Marcantonio Vilaça de curadoria (2015). E-mail: raphaelfonseca@gmail.com.

Referências:

Adichie, C. N. (2010). *O perigo de uma única história*. Disponível em: <<https://www.ifmg.edu.br/governadorvaladares/noticias/adelia-a-poesia-e-a-vida-convite-para-o-30-encontro-do-dialogos/o-perigo-de-uma-historia-unica-chimamanda-ngozi-adichie-pdf.pdf>>. Acesso em 30 de julho de 2020.

Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Anjos, M. dos. (2016). *Arte índia*. *Revista ZUM*. Disponível em: <<https://revis-tazum.com.br/colunistas/arte-india/>>. Acesso em 30 de julho de 2020.

Caboco, G. (2019). *Rede indígena: extensão Wapichana*. Brasília: AUA Editorial.

Elkins, J. (2003). *Visual studies: a skeptical introduction*. Abingdon: Routledge.

Eshell, J. (2019). *Arte indígena contemporânea nas práticas*. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/06/27/731/>>. Acesso em 30 de julho de 2020.

Fonseca, R. (2016). *Construções do Brasil no vaivém das redes de dormir*. Tese de doutorado apresentada na UERJ, Instituto de Artes.

Hobsbawn, E. J., & Ranger, T. (2008). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz & Terra.

Junior, D. M. de A. (2009). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora.

Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: Chicago University Press.

O'Donnell, J. (2013). *A invenção de Copacabana*. Rio Janeiro: Zahar.

Decolonial Exhibition Making: *Mafavuke's Trial and Other Plant Stories*

Ana S. González Rueda*

University of St Andrews – St Andrews, Scotland

Based on Peruvian sociologist Aníbal Quijano's compound concept modernity/coloniality, in which coloniality is posed as the darker side of Western modernity, this essay investigates the decolonial approach to exhibition making. It concentrates on the potential of exhibitions as decolonial practices that look not only into the matrix of power – as well as its production of racial and gender hierarchies on the global and local levels and their functioning alongside capital to maintain a modern regime of exploitation and domination (Quijano, 1992, 1997) – but also, following philosopher and semiotician Walter D. Mignolo, those practices that delve into modernity/coloniality and its denial of “knowledges, subjectivities, world senses, and life visions” (2018, p.4). In this sense, I concentrate on the knowledge production processes of the exhibition.

I analyse Swiss-born, London-based artist Uriel Orlow's *Mafavuke's Trial and Other Plant Stories*, presented at The Showroom, London in 2016. The exhibition was conceived as a botany-centred political proposal that assumed the viewpoints of both South Africa and Europe (The Showroom, “Uriel Orlow”, n.d.). The show was part of *Theatrum Botanicum*, a broader project that delves into the various traditions of plant-based medicine in South Africa and the ideological and economic confrontation of different knowledge systems (for instance, between Bangladeshi and Sudanese communities; The Showroom, “Symposium”, n.d.). First, I examine the exhibition's “conceptual herbarium” as a critical display strategy. Second, I problematise the project's institutional framework, particularly, The Showroom's community-centred educational programme.

The central piece, Orlow's two-channel video installation *The Crown Against Mafavuke* (2016), re-imagines and dramatizes the trial of South African herbalist Mafavuke Ngcobo and presents scenes of the current practice of traditional medicine in South Africa (including growers, apprentices, traders, and users) in documentary mode. The use of two channels confronts the re-enacted past with the present. Ngcobo was a licensed South African *inyanga*, or traditional herbalist, accused in 1940 of “untraditional practice”. Karen Flint (2008) observes that this charge referred to his use of the title of “doctor”. He described himself as a “native medical scientist” and also included pharmaceuticals in his remedies, rather than just herbs. Traditional healers usually only served African communities, so Ngcobo's main transgression was competing with biomedicine and fostering a hybrid, multitherapeutic society that obscured the demarcation

between white and indigenous medicine. Ultimately, he was found guilty, and the ruling defined traditional medicine as:

“...medicines such as natives can make for themselves by comparatively simple processes, not requiring a high degree of scientific skill, out of the natural substances of the country which are available to them” (“Rex v Ngcobo”, 1941, as cited in Flint, 2008, p. 4).

As Flint suggests, this statement reveals the preconception of the divide between rational, scientific, modern Europe and irrational, simple, ritualistic Africa. However, Ngcobo’s case demonstrates the permeability of the boundary between the two.

“Conceptual Herbarium”: A Postcolonial, Critical Framework

The rest of the works in the exhibition were organised in a “conceptual herbarium”: a modular structure showed each piece as a specimen and put together a continent-wide, multi-vocal archive (The Showroom, “Uriel Orlow”, n.d.). According to Orlow (personal communication, June 22, 2018; Orlow & Sheikh, 2018), this display strategy referred to the overall title of the project, taken from English herbalist John Parkinson’s treaty *Theatrum Botanicum* (1640), and was a way of reflecting on the research’s problematic foundation in Europe. In the exhibition, the herbarium functioned as a critical reflection on the historical display of plants. The origins of natural history collections date back to the cabinets of curiosity of the Renaissance and collectors’ “desire to bring all knowledge into a single space” (Mauriès 2002, as cited in Cornish & Nesbitt, 2014, p. 273). Eventually, the 19th century saw the rise of the public museum, botanical gardens, economic botany collections, and – in colonial contexts – “world museums” that displayed objects from colonised territories (Cornish & Nesbitt, 2014). Orlow’s herbarium alludes to modern, scientific forms of display. Under cold, white lightning, the contemporary artworks clashed against the rigid structure, prompting questions about the long history of this exhibitionary model.

Imperial expansion saw the emergence of natural history and ethnographic museums, as well as museums such as the Royal Museum of Central Africa in Brussels, the Dutch Colonial Institute in Amsterdam, and the *Musée permanent des colonies* in Paris which were expressly founded to promote colonialism and its civilising mission (Aldrich, 2009). These institutions were slowly transformed by dealing with the tensions brought about by decolonisation. An introductory video on the Pitt Rivers Museum’s website (2019) addresses some of these issues, directly asking: “how you can be old and new, traditional and contemporary?”. The narrator speaks about the challenge to reinvigorate the museum’s building and to rethink the interpretation of the collections. The short clip makes reference to the institution’s work with forced migrants and with the Masai in their understanding of problematic holdings and discusses bringing in voices that had been silenced in the past. This critical introduction

to the museum mentions the violent use of language on the original labels and the importance of moving forward. Orlow's use of the herbarium highlighted the highly problematic historical role of this type of museum.

The Dutch Colonial Institute, for example, became the Indies Museum after the independence of Indonesia, followed by the *Koninklijk Instituut voor de Tropen* (Royal Tropic Institute), and finally, the *Tropenmuseum* (Tropical Museum), which actively concealed its colonial origins for decades. Curator Susanne Legêne notes that in the 1960s, the museum's narrative shifted to one of "cooperation, development aid and daily life in the Third World", strictly avoiding any reference to colonial history. However, more recently, the museum has critically reintroduced the subject of Dutch imperialism and colonial collecting (Legêne 2000, p. 101 as cited in Aldrich, 2009, p. 143). In other cases, colonial museums were transformed into art and ethnography museums which focused on previously colonised indigenous cultures. In France, the *Musée de la France d'Outre-Mer* turned into the *Musée des arts africains et océaniens* (MAAO) in the 1960s. MAAO's collections were moved into the highly controversial *Musée du Quai Branly* in 2006, and its building was transformed into the *Cité nationale de l'histoire de l'immigration* (Aldrich, 2009). This transnational context highlights the institutions' privileged standpoint and their significant role not only "in building the imaginary of the national and European past", but in taking responsibility for addressing current global struggles and inequalities (van Huis, 2019, p. 239).

The most striking effect of Orlow's juxtaposition of the contemporary artworks with the herbarium was the highlighting of the display's classificatory order. In his analysis of the Africa Museum in Tervuren, Belgium, Murat Aydemir (2008) notes that:

"...the orderly classification of the displayed objects effectively overrules the visibility and tangibility of the things themselves, which recede in the background as little more than examples or specimens illustrating the authoritative science of the display" (p. 86).

In contrast, by introducing contemporary perspectives, the artworks in Orlow's exhibition challenge the herbarium's structure. The display strategy can be seen as an attempt to consider the exhibition as a site of decolonisation. This approach investigates pertinent forms of representation that both address "the hard truths of colonization and also [honour] Indigenous understandings of history" (Lonetree, 2009, pp. 324-325). Revisiting the herbarium alludes to the role of museums in shaping the past, as well as the present and the future. At the same time, this approach refers to current efforts to introduce indigenous perspectives into the museum through multiple voices and various narratives.

At the herbarium's far-left and closest to the entrance was a group of photographs by Subtle Agency, a group of Cape Town-based artists, titled *Planting Seeds to Hunt the Wind* (2012).¹ It includes *Death Mask*, by Julia Raynham,

1. Subtle Agency is a heterodox group of Cape Town-based artists from a variety of cultural back-

an image that depicts the use of *uZililo* (giant stapelia) as a form of magical protection against death. Other images present a ceremonial cleansing process using *isidakwa/inhlanhla* (wild yam), as well as *Ilitha* as a means to sleep and communicate with ancestral spirits (The Showroom, 2016). The series introduces a variety of indigenous contemporary healing practices and locates the plants within this meaningful context. Cooking Sections, a duo of practitioners, presented *Never Die* (2016): a moringa cake placed under a glass dome.² This work refers to the commitment in 2010 of the eleven countries along the edge of the Sahara to the construction of a Great Green Wall to slow down desertification and preserve fertile land through drought-resistant species, such as moringa (The Showroom, 2016). In this case, the plant stands for resistance and for the struggle for survival. The title and the form of a cake point to its extraordinary nutritional properties. Gallery assistants offered a piece to the visitors so that they could try the cake's sweet, unfamiliar flavour.

The following work, a photograph by David Goldblatt titled *Remnant of a Hedge Planted in 1660 to Keep the Indigenous Khoikhoi Out of the First European Settlement in South Africa* (1993), refers to the garden as the starting point of the South African colonial project. As told by Orlow, the Dutch trading company had a problem with scurvy (a disease caused by vitamin C deficiency) due to its lengthy trips between Europe and India. The need to grow fresh fruits and vegetables led to their arrival at the Cape in 1652. The first acts of colonial violence were building a wall and planting a wild almond hedge, which still exists and was photographed by Goldblatt. The wall protected the colonisers' fruit and vegetables from the grazing cattle belonging to the Khoikhoi (The Showroom, "Symposium", n.d.). Goldblatt's work is accompanied by Orlow's *The Memory of Trees* (2016), which includes *Milkwood Tree*, a photograph of a 500-year-old tree in Woodstock, a suburb of Cape Town, presented as witness to the killing of Portuguese explorer Dom Francisco de Almeida and his men by the exploited Khoikhoi. Later, it became known as the "Old Slave Tree of Woodstock", a spot where slaves were beaten and killed. Eventually, it was renamed "The Treaty Tree", as a monument to the start of the second British occupation, succeeding that of the Dutch. *Lombard Poplar*, another photograph in this series, depicts a tree in Johannesburg that functioned as a landmark for Ruth Fischer's house, a place that offered protection to apartheid fugitives (The Showroom, 2016). This selection of photographs plays a significant role in the exhibition.

Against the herbarium's backdrop, these works challenge the ethnographic use of photography: for instance, contrasting modern and primitive technology and portraying African realities as unchanging – devoid of temporality and history (Aydemir, 2008). In her study of the Kew Museum of Economic Botany, Caroline Cornish argues that photographs supported an imperial narrative of improvement, which was instrumental to colonisation and botanical research. She argues

grounds who came together in 2012 to explore everyday healing practices in Southern Africa. Subtle Agency is Bradley van Sitters, Niklas Zimmer, Noncedo Gxekwa, and Julia Raynham.

2. Cooking Sections is formed by Daniel Fernández Pascual and Alon Schwabe.

that photography represented the presumed superiority of the coloniser and assisted in positioning the latter as “best suited to administer territories and their natural and human resources” (2015, pp.119-120). Photographs were an integral part of the interpretive framework of economic botany museums and instilled scientific authority. Cornish underlines their fundamental role in the curatorial framing of botanical specimens: photographs signified mechanical objectivity, demonstrated processing methods, constructed a transformative account from cultivar to commodity, and symbolised imperialist control. In summary, they built a narrative of improvement centred on the production of imperial wealth. At The Showroom, this device was upended: rather than acting as illustrative props, the images offer a counter-perspective that complicates the historical account by presenting the trees as central agents in both the consolidation of and resistance to colonial rule.

The exhibition adopted a postcolonial approach, a stance that responds to the increasingly felt crisis of ethnographic museums since the 1980s, which has demanded the redefinition of its role from the exhibition of other cultures to that of an intercultural meeting point (Boursiquot, 2014). This moment is mirrored in a shift in perspective within anthropology: the attempt to “[see] ourselves amongst others [...] a case among cases, a world among worlds” (Geertz, 1983, 16). The postcolonial perspective deals with the interrelation between past and present, former empires and their colonies, and the proliferation of what theorist and critic Mary Louise Pratt (1992) has identified as “contact zones”. She defines such zones as:

“...social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination [...] (and) their aftermath as they are lived out across the globe today” (p. 7).

Rather than concentrating on strategies of inclusion, *Mafavuke’s Trial and Other Plant Stories* investigated the postcolonial concern with the rewriting of history. This perspective involves looking for ways of breaking down the dominance of the exhibition space and highlighting the violence of display (De Angelis, 2014).

Through its examination of the confrontation and cross-fertilisation of various medicinal practices in South Africa, Orlow’s project furthers the recognition of what sociologist Boaventura de Sousa Santos and colleagues (2008) call the “epistemological diversity” of the world. Santos and colleagues note that the dominance of modern science – which supported the ascendancy of the West – involves the suppression of non-scientific forms of knowledge and their social practices. They argue that social emancipation must be based on the supersession of the monoculture of scientific knowledge by an “ecology of knowledges”. While the political relations of colonialism have been widely recognised and criticised, Santos and colleagues note that colonial epistemic monoculture is still understood as a form of development and modernity in opposition to notions of “underdevelopment”, “the Third World”, and the “global South”. In contrast, Orlow highlighted two issues to which sociologist Thokozani Xaba (2008) has

drawn attention: the disenfranchisement of Africans from their holistic understanding of health and illness and the potential cooperation between indigenous and “scientific” medical practitioners. By bringing together a “constellation of knowledges”, the herbarium proposed learning as a process of unlearning the dominant system of knowledge and representation.

Having argued that Orlow’s exhibition presented a critical, postcolonial approach, we now turn to how the show’s institutional framework reveals the project’s more liberal aspects.

Rethinking Communal Gallery Practices

In what follows, I examine the institutional framework in which this epistemological challenge took place. In Mignolo’s words, I look into “who and when, why and where is knowledge generated” (2009, p. 2). I address the interaction between aesthetic and socio-political spheres in the configuration of the exhibition and its public. The Showroom states as its mission:

“We commission and produce art and discourse; providing an engaging, collaborative programme that challenges what art can be and do for a wide range of audiences including art professionals and our local community” (The Showroom, “About”).

Reading closely, there is an emphasis on process and knowledge production – rather than presentation – as well as on a participatory outlook, the intention to question the boundaries of art and its purpose, and, notably, a clear drive towards diverse audiences, differentiated as the art world and the “local community”. The gallery was previously dedicated to supporting the work of emerging artists. Under the directorship of Emily Pethick (2008-2018), it concentrated on “emerging practices and ideas” (Phillips, 2014, p. 18). Evidently, the gallery constantly dealt with the question of its role within the local community and the tension between aesthetic and social realms.

The Showroom’s programme occupies a paradoxical position between its institutional status and the endeavour to destabilise established systems of knowledge. Based on Pethick’s conversational approach, the gallery was conceived as a “site of sustained inquiry”, where change was enacted at a micro level (Pethick, 2008). Pethick was determined to challenge stable structures and categories of knowledge through a principle of horizontal knowledge (Phillips, 2014). Social change was envisioned to occur as a ripple effect, which was initiated locally.

The gallery’s activities are primarily oriented towards its immediate context. Since 2009, The Showroom has been located at the Church Street Market and Edgware Road area of London. One of the most deprived wards in the country, it is surrounded by – although disconnected from – more wealthy areas (Phillips, 2014). The neighbourhood is home to diverse communities from the Middle East and Africa and has the fourth-lowest median household income in London. Fifty percent of children in this area live in poverty. The Showroom’s move to Church

Street was determined by the possibility of working within the area through a more educationally driven programme (Gray, 2012; McQuay et al., 2012). Here, I specifically concentrate on the gallery's approach to participation and collectivity in relation to the ambition to destabilise the dominant system of knowledge.

The focus on the neighbourhood's community is most evident in The Showroom's Communal Knowledge programme, an initiative "specifically oriented towards local interaction" (Phillips, 2014, p. 16). It invited artists to develop collaborative projects within the Church Street community. Led by Louise Shelley, it started with "conversations around shared interests and concerns, [...] to generate playful and experimental venues for critical reflection on issues at stake locally" (The Showroom, "Communal Knowledge"). The programme consisted of three artist commissions per year that usually took the form of workshops or long-term, off-site collaborations, one of which was developed into an exhibition. The procurement of long-term activities was fundamental to building strong relationships and reflected a keen attention to process. Although the intention was that Communal Knowledge would inform and exchange ideas with other areas of the gallery, it was nonetheless clearly distinguished from the gallery's exhibitions programme and still required, for Pethick, "working on different levels" (Phillips, 2014, p. 19). What does this distinction imply? In the case of Orlow's exhibition, under Communal Knowledge, the artist developed a cross-cultural medicinal plant garden at 60 Penfold Community Hub (a local care home) and a complementary manual. For the artist, the garden was a way of anchoring the exhibition in the gallery's context and establishing a real dialogue with the local communities, as well as activating an engagement with the issues explored by the project. The garden was built in collaboration with gardener Carole Wright, the Church Street Bengali Women's Group, the Penfold Hub Gardening Group, and the Penfold Hub Centre (The Showroom, "Medicinal garden"; U. Orlow, personal communication, June 22, 2018). My point here is not to challenge the value of these communal activities. Instead, I seek to question the differentiation and interaction among the exhibitions (as aesthetic investigations mainly directed to an art-informed audience) and Communal Knowledge activities (focused on effecting change within the local community). How is the public conceived in each case? Does this distinction reinforce or diminish actual divisions?

It is essential to examine the notion of communal engagement put forward by the gallery. Critic and curator Miwon Kwon (2004) notes the centrality of institutional forces at work in this kind of collaboration. Communal Knowledge programme curator Louise Shelley (personal communication, April 28, 2017), described to me her understanding of community as "groups coming together around shared interests [...] to build affinities on areas of common ground". Taking a shared interest as a point of identification can be seen, however, as a "reductive [...] essentializing process (that implies a) self-affirming, self-validating 'expression' of a unified community" (Kwon, 2004, p. 151). As Kwon observes, the institutional, bureaucratic mediating framework remains out of sight. These "images of coherence, unity and wholeness" constitute for Kwon an ideal conception of

community that overlooks tension and conflict and involves a disciplinary purpose (2004, pp.151-154). Therefore, acknowledging the impossibility of an ideal community is the first step to the formulation of alternative conceptions. For Kwon, the idea that the project will affirm the participant community implies the conception of public art as reassuring, useful, and enjoyable. Art is seen as a form of protection and empowerment against alienation and exclusion. The problem is that this notion of empowerment – in opposition to deprivation – obscures the systemic causes of discrimination and marginalisation and risks presenting participants as passive victims (Kwon, 2004). This discussion is particularly pertinent to decolonising projects, like Orlow's. Scrutinising such formations provides crucial insight into the educational relations at work and whether they support or undermine the exhibition's subversive aims.

How ought we address the consensual erasure of difference? Philosopher Jean-Luc Nancy's (1991) conception of community is pertinent here: he recognises the paradox of a movement of coming together that simultaneously questions its idealisation. Community, in this sense, is grounded in the notion of relationality – in the acknowledgement of its multiplicity and dynamism. Interrelations are constituted by interruptions, disjunctions, and dislocations; community is conceived as both a problem that involves social and political complexities and as a form of resistance. This contingent rather than essentialist conceptualisation challenges conciliatory and unproblematic understandings of the public and the contribution of such views to the "colonisation of difference" (Hinderliter et al., 2009, p. 18). Taking this into account, the garden appears as an institutional justification of the exhibition which, at the same time, undermines the latter's criticality.

The kind of community discussed above entails a distinct pedagogy. I suggest that educational theorist Noah De Lissovoy's work on the questions that globalisation presents to education is highly relevant to decolonial curatorial approaches. De Lissovoy (2015) stresses the need to look at the relationship between critical, empowering projects and epistemological frameworks. A central notion to contest is "cultural identity"; the decolonial perspective demands addressing the complexities of this concept. It puts forward an understanding of difference that encompasses ways of being and knowing and conceives solidarity on this basis. The notion of "inclusion" is also called into question: De Lissovoy points to the culturally determined space it presupposes. Scholar Rubén Gaztambide-Fernández has also put forward a "decolonising pedagogy of solidarity" that questions the very definition of the human and, subsequently, the institution of forms of inclusion and exclusion and their reinforcement of social boundaries (2012, p. 49). This pedagogy involves reimagining social relations based on difference and interdependency, rather than agreement and self-interest. He asks:

"Does solidarity require similarity, shared interests, or a common destiny, or can it work in a context committed to an incommensurable interdependency? Does solidarity (necessarily) imply a hierarchical relationship [...]?" (p. 50).

These are vital questions that can assist in departing from the idealised understanding of community upheld by The Showroom's Communal Knowledge programme.

De Lissovoy (2015) calls for a critical approach that goes beyond a simple questioning of the given and instead assumes a different basis. Marginalised perspectives become the starting point in the process of supplanting a model of inclusion and transforming educational practice. On the one hand, Orlow's exhibition needs to be analysed as a project hosted by a Western institution, an established exhibition space that can be seen to appropriate other perspectives for its own critical ends. The project does not overcome this problematic delimitation. The exhibition presents a decolonial pedagogy as other systems of knowledge take centre stage in an effort not to overthrow, but to de-centre, the dominant epistemology. On the other hand, however, the development of the garden presents a simplistic conception of community.

The Showroom's educational programme takes for granted its social development framework. However, De Lissovoy associates the notion of development with "a decomposition of already existing indigenous knowledge, resources, and networks" (2015, p. 106). His approach goes beyond critical education to look at development as a frame of democratising, dialogical, or critical practices and points to its underlying universalist assumptions. It highlights the reproduction of this logic and its relations of dependency on the teacher (or in this case, the artist), who:

"...centrally and indispensably mediates the passage of students to a sophisticated critical curiosity that is able to reflect on the historical situatedness of their own consciousness" (De Lissovoy, 2015, p. 115).

Although Orlow led the exhibition, there was also a recognisable effort to put forward a more horizontal organisation and a diverse, collective perspective, both in the incorporation of works by other artists and the involvement of community organisations in the setup of the garden. The artist's ambivalent position is reflected in his suggestion that although he "initiated, led it, and shaped it to a certain extent, it was still a collective, communal effort" (U. Orlow, personal communication, June 22, 2018). Similarly, regarding his films, he commented that although he directed them and wrote the scripts, they are the result of a collaboration – hence the need to distinguish between authorship and authority. Still, it is useful to bear in mind De Lissovoy's questions regarding the implications of pedagogical authority: can the artist assume the position of another participant, instead of that of the leader? What kinds of practices can facilitate not only the recognition of an "ecology of knowledges", but also a rethinking of educational purpose and meaning?

There is a need to diversify principles, questions, and starting points, as well as to challenge the very notion of knowledge. For De Lissovoy, this requires moving beyond the dominant/subaltern opposition and away from what he calls the "geography of reason" (2015, p. 121). Only then can border modes of knowledge

acquisition and dissemination multiply. This also means shifting the geopolitical focal point of enunciation that is the basis of the teacher's (or the artist's or curator's) authority. De Lissovoy describes a movement from introducing minority perspectives, to the acknowledgement of a global framework. Furthermore, he calls for a departure from the postcolonial introduction of peripheral knowledge to the decolonial option, that is, foregrounding indigenous and non-Western thought as the central starting point of historical investigation. In its epistemological subversion, the exhibition moves towards a decolonial critique. However, the project could also correspond to what feminist writer and scholar Sara Ahmed calls the "fantasy of being-together as strangers", where the ethnographer (in this case, the artist) is praised for sharing his authority (2000, p. 64).

Finally, De Lissovoy's rethinking of "community" provides a helpful basis for decolonial curatorial approaches. "Community" usually refers to a negotiation of differences and a unifying effort. De Lissovoy draws attention to a sense of "community" more closely associated with "the common" and "communism", described as "the radical coming together of individuals under the sign of equality" (2015, p.148). This conception implies a threat to both wealth and privilege within the social order and knowledge distribution structures. De Lissovoy thinks of community as a "small way of making new selves and new worlds [...] (and) [discovering] new categories and possibilities" that, even within their limited visibility, contest the social order (2015, p. 153). Along with Judith Butler, he considers community's basis in our dependence on each other. He refers to a literal, physical vulnerability to one another that links the concept directly with difference. This understanding is even more relevant in a socially, economically, and politically interrelated, interdependent world. De Lissovoy's conceptualisation aims to generate a kind of being together based on this inter-dependence that moves towards a "moment of radical sharing of being (that is) transgressive and unruly" and confronts the capitalist logic (2015, p. 158). He stresses the difference between imagining and inhabiting possibilities. In his view, education is not only concerned with a hopeful envisioning of the future; it can also be grounded in the present. This pedagogy of community takes place fleetingly as "a moment of constitution of a different world [...] (that can) burn holes in the fabric of the given" (De Lissovoy, 2015, p. 161). As a practice, it demonstrates "the persistent and ineradicable agency of people" (De Lissovoy, 2015, p. 162). This constitutes a demanding proposition that is nevertheless worth pursuing.

The conceptual herbarium functioned as a self-reflective display strategy and the means to deal with the problematic historical display of plants in Europe from a postcolonial standpoint. The presentation of contemporary artwork within the herbarium's structure reveals some of the challenges that decolonisation presents to exhibition making: for instance, that of rethinking the relationship between past and present. In this case, photography assumed a fundamental role in directly confronting ethnographic exhibition techniques. Most importantly, the herbarium sparked a process of unlearning and brought about an epistemological challenge to the Western worldview. However, my analysis of the exhibition's institutional framework highlighted the inconsistencies em-

bedded in The Showroom's distinction between its art-world and local audiences, its exhibitions and educational programme, and Orlow's show and medicinal garden. Decolonial exhibition making involves questioning our understanding of communal engagement, inclusion, development, authority, and knowledge. This paper also puts forward a conception of community based on difference and inter-dependence as a valuable option that can support audience-building practices.

***Ana S. González Rueda** holds a PhD in Museum and Gallery Studies from the University of St Andrews (2019). Her work concentrates on exhibition histories and pedagogies. She is Research Assistant of the EU-LAC Museums project (University of St Andrews), and Researcher in Residence at the Decolonising Arts Institute (University of the Arts London). E-mail: asg22@st-andrews.ac.uk.

References:

Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. London: Routledge.

Aldrich, R. (2009). Colonial museums in a postcolonial Europe. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 2(2), 137–156. <https://doi.org/10.1080/17528630902981118>.

Aydemir, M. (2008). Staging colonialism: The mise-en-scène of the Africa Museum in Tervuren. In M. Aydemir & A. Rotas (Eds.), *Migratory Settings* (pp. 77–98). Amsterdam: Rodopi.

Boursiquot, F. (2014). Ethnographic museums: From colonial exposition to intercultural dialogue. In I. Chambers, A. De Angelis, C. Ianniciello, & M. Orabona (Eds.), *The postcolonial museum: The arts of memory and the pressures of history* (pp. 63–73). London: Routledge.

Cornish, C., & Nesbitt, M. (2014). Historical perspectives on Western ethnobotanical collections. In J. Salick, K. Konchar, & M. Nesbitt (Eds.), *Curating biocultural collections* (pp. 271–293). Kew Publishing.

Cornish, C. (2015). Collecting photographs, constructing disciplines: The rationality and rhetoric of photography at the Museum of Economic Botany. In E. Edwards & C. Morton (Eds.), *Photographs, museums, collections: Between art and information* (pp. 119–137). London: Bloomsbury.

De Angelis, A., Ianniciello C., Orabona M., & Quadraro M. (2014). Disruptive encounters – Museums, arts and postcoloniality. In I. Chambers, A. De Angelis, C. Ianniciello, & M. Orabona (Eds.), *The postcolonial museum: The arts of memory and the pressures of history* (pp. 1–23). London: Routledge.

De Lissovoy, N. (2015). *Education and emancipation in the neoliberal era: Being, teaching, and power*. Palgrave Macmillan.

- Flint, K. E. (2008). *Healing traditions: African medicine, cultural exchange, and competition in South Africa*. Ohio: Ohio University Press.
- Gaztambide-Fernández, R. A. (2012). Decolonization and the pedagogy of solidarity. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 41–67.
- Geertz, C. (1983). *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology*. Basic Books.
- Gray, K., Mossop, S., & Pethick, E. (2012) Why do galleries work beyond the site of the institution? In M. Steedman (Ed.), *Gallery as community: Art, education, politics* (pp. 103–120). Whitechapel Gallery.
- Hinderliter, B., Kaizen, W., Maimon, V., Mansoor, J., & McCormick, S. (Eds.). (2009). *Communities of sense: Rethinking aesthetics and politics*. Duke: Duke University Press.
- Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Legêne, S. (2000). Identité nationale et ‘cultures autres’: le use colonial comme monde à part aux Pays-Bas. In D. Taffin (Ed.), *Du Musée colonial au musée des cultures du monde* (pp. 87–102). Paris : Maisonneuve & Larose.
- Lonetree, A. (2009). Museums as sites of decolonization: Truth telling in national and tribal museums. In S. Sleeper-Smith (Ed.), *Contesting knowledge: Museums and indigenous perspectives* (pp. 322–337). Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Mauriès, P. (2002). *Cabinets of curiosities*. London: Thames & Hudson.
- McQuay, M. A., Pethick, E., & Steedman, M. (2012). The philanthropic mission. In M. Steedman (Ed.), *Gallery as community: Art, education, politics* (pp. 185–195). London: Whitechapel Gallery.
- Mignolo, W. D. (2009). Epistemic disobedience, independent thought and de-colonial freedom. *Theory, Culture & Society*, 26(7–8), 1–23. <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>
- Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke: Duke University Press.
- Nancy, J. L. (1991). *The inoperative community* (76). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Orlow, U., & Sheikh, S. (Eds.). (2018). *Theatrum Botanicum*. Berlin: Sternberg Press.
- Pethick, E. (2008, December 4). *Resisting institutionalisation*. ICA. Retrieved July 16, 2020, from <https://archive.ica.art/bulletin/resisting-institutionalisation>

Phillips, A. (2014). *How to work together*. Think Tank. Retrieved July 16, 2020, from <https://howtoworktogether.org/think-tank/andrea-phillips-how-to-work-together/>

Pitt Rivers Museum. (2019). *A quiet revolution* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/332644477>

Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. London: Routledge.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11–20.

Quijano, A. (1997). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano*, 9, 113–121.

Rex v. Ngcobo. (1941). *South African Law Review*. South African National Archives Repository (GES, 1788, 25/30M), Pretoria, South Africa.

Santos, B. S., Nunes, J. A., & Meneses, M. P. (2008). Opening up the canon of knowledge and recognition of difference. In B. S. Santos (Ed.), *Another knowledge is possible: Beyond northern epistemologies* (pp. xix–lxii). London: Verso.

The Showroom. (n.d.). *About*. Retrieved July 16, 2020, from <https://www.theshowroom.org/about>

The Showroom. (n.d.). *Communal knowledge*. Retrieved July 16, 2020, from <https://www.theshowroom.org/programmes/communal-knowledge>

The Showroom. (n.d.). *Medicinal garden launch and tour with Uriel Orlow and Michael Heinrich*. Retrieved July 17, 2020, from <https://www.theshowroom.org/events/medicinal-garden-launch-and-tour-w-slash-uriel-orlow-and-michael-heinrich>

The Showroom. (n.d.). *Symposium: Theatrum botanicum and other forms of knowledge*. Retrieved July 16, 2020, from <https://www.theshowroom.org/library/symposium-theatrum-botanicum-and-other-forms-of-knowledge>

The Showroom. (n.d.). *Uriel Orlow: Mavafuke's trial and other plant stories*. Retrieved July 16, 2020, from <https://www.theshowroom.org/exhibitions/uriel-orlow-mafavukes-trial-and-other-plant-stories>

The Showroom. (2016). *Uriel Orlow: Mafavuke's trial and other plant stories*. Exhibition booklet.

Van Huis, I. (2019). Contesting cultural heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an intervention in the Dutch/European memory complex. In T. Lähdesmäki, L. Passerini, S. Kaasik-Krogerus, & I. van Huis (Eds.), *Dissonant heritages and memories in contemporary Europe* (pp. 215–248). London: Palgrave Macmillan.

Xaba, T. (2008). Marginalized medical practice: The marginalisation and transformation of indigenous medicines in South Africa. In B. S. Santos (Ed.), *Another knowledge is possible: Beyond northern epistemologies* (pp. 317–351). London: Verso.

A Chat on Innovation, Experiments, Theory and other Fascinations

*Tomislav S. Šola**

Dubrovnik, Croatia.

Introduction

Were it not for Bruno, we would probably not meet, dear reader. Or, maybe we would in Dubrovnik at The Best in Heritage. However, from my long-held perspective, I regard this opportunity to speak to you as a privilege, especially not being obliged to speak from the theoretical high ground. Being old usually turns into a full-time job, but ongoing fascinations keep postponing that. Bruno knows that my dishevelled manner and disrespect of form may serve some purpose (in these leaden times) as an introduction to other more serious readings. I was easily persuaded, as I have been for decades, to share as much of my work as I can. For this purpose, I have created “my own” conference. To share even more, I have created a site www.mnemosophy.com and have put all my texts and books there freely accessible. I believe that humanist and social science products should be highly accessible, or, to be honest, entirely free.

In the last 40 years I have taken part in hundreds of conferences and symposia, but since 1991, when war was raging in my part of Europe, only upon invitation so that all of my expenses would be covered. This was not done out of arrogance but as an acceptable way to go when one is needed and welcome, thus sparing public monies when they are scarce. This has remained so ever since.

Roughly, the first out of the four decades was the time of my quasi-religious enchantment with ICOM and ICOFOM. My first impression of ICOM was that of an elitist gathering meant to advance the nascent profession. Being part of such a progressive group sparked my enthusiasm. Georges Henri Riviere was still occupying his honorary office there and running his courses on contemporary museology. With a bursary from the French government, I spent a year as a daily visitor to the perfectly equipped and charmingly run documentation centre. I became an adept student. My PhD thesis, *Towards the Total Museum*, was conceived there. I came back with a small library, thousands of notes and, though I was not aware, with a decision to change the world – at least that of museums. Though naïve at the time, I must add that the hope for a better world was still part of our lives. The ugly transformation of the world into a libertarian paradise and permanently warring planet was still around the corner. We genuinely believed that progress existed, that human kind can advance, and that social cybernetics could manage the planet. My ambition turned into a dream.

Then reality started to be elusive, quality retreated into resorts, humanism made its way back into books and superficial media, all behind the political lecterns and clerical pulpits.

Even the “conferencing around” that followed took on the illusion of sacred missionary work, – no less so when I got elected a member of ICOM’s Executive Council. For a provincial priest like me, it was like conducting mass in St. Peter’s at the Vatican. But fervent believers are always close to heresy. The first temptations happened to me early in 1982 when, at the ICOFOM conference at the Louvre, I proposed founding the science of heritology instead of museology. The two reactions from those in the conference hall marked the rest of my professional life when three prominent colleagues laughed loudly – the first and the last time I was publicly laughed at. I survived the rest of the presentation (at that time, we read the papers for 45 minutes, can you believe?). However, at the exit of the conference hall, I was rewarded. My mentor from the courses of contemporary museology, Georges Henri Rivière, said to me: « Excellent, mon petit, excellent ! ». Ever since, I retained that it was me who was right. When my term in the EC ended, I left active engagement in ICOM. An established Jesuit slowly turned into a poor Franciscan, tolerated but frowned upon.

Kenneth Hudson, one of the greatest museum connoisseurs sympathised with my restless approach to my career. I have often enjoyed his company and he invited me to join EMYA (European Museum of the Year Award). It was a splendid opportunity to inspect museums from within. EMYA (Now: EMF- European Museum Forum), founded in 1977, was a way to commend the excellence in museum performance, – a disputed initiative because it was ahead of its time. Thus, I have upgraded my experience as a curator and director with this superb exercise on best practices. Latter on, I joined Europa Nostra and was a member and a chairman of one of its award juries. This time it was a precious insight into an expanding sector of civil society and private museums.

I was lucky to have had the best mentors. All my projects and sites since the beginning bear my dedication to Georges Henri Rivière and Kenneth Hudson.

A few years after my escapade with heritology (1987), I have found the proper neologism for the science of public memory, practically revealing its very nature, mnemosophy, – memory as wisdom. Applied to public memory institutions, it explains well that memory institutions are a value system maintenance sector. But, since 2015, I have written a book on that innovation but since it is freely accessible on my blog/site, I do not intend to elaborate it here.

Some starting hypes

The age of museums is turning into the age of heritage. We were part of a conquest, be it of nature or culture. But, the time of giving back has arrived. Museography/Museology as a theory of museum methods and technologies, was a logical ambition. Museology is as lovely and cosy an idea as campanology. If a science on institutions would be possible, we would have had school-ology,

church-ology, hospital-ology... but institutions are only a means to a goal. They materialize the concepts behind them and the societal ideals that created them. So pedagogy, theology and medicine seem to have a better chance of claiming the status of science. The concept behind museums and all memory institutions is societal memory. When selected, responsibly is ethically founded in a permanent transfer of human experience, the public memory settles into a dynamic wisdom – probably the quintessence of the democratic process. Mnemosophy or theory X (if you hate self-explanatory neologisms) should have been a science unifying all the memory institutions and processes into a profession. On the other hand, a profession cannot exist without its own science. Any of the public memory occupations would retain all the autonomy within its common endeavour, such as what happens in medicine. Public memory is probably the donjon of the welfare society – a salutary but intentionally vilified concept. Societies should be run by professions, now terminally compromised by the corporate and financial world and their vassal politicians. We cannot afford the risk of letting their media determine what we should remember or what to forget. With knowledge, one can run a company but it takes wisdom to run the society. Museums are a formidable institution, but curators failed to take the lead in this sector and turn it into a partner of the social contract. The recent assault upon professions and their systematic erosion and disavowment is hardly a consolation.

The only guarantee – a job well done

If well intended, one starts with self-criticism. It took me an entire book (*Eternity does not live here anymore*, freely accessible on my web site, of course) to explain the “sins” of conventional museums. They are failing to assist society. The transference of a collective experience is what museums are supposed to maintain as best as possible. This delicate and continuous process is prone to depletion and degradation. Much of quality information and effective qualities of the past deteriorate or get distorted by frictions, inertia, (mis-)interpretations and other losses in transmission. The task is immense, and cannot be either ignored or left to particular interests. The basically conservative and undemocratic mind-set of traditional museums makes them more the scribes of the power holders instead of popular tribunes. At their best, museums are forums where insight into the nature of the world and society is incessantly discussed and the quality of inherited experiences researched, selected, cared for and communicated. This turns them into mechanisms of a value system maintenance by which, inherently, they serve the democratic process. The best among curators and museums follow this understanding. The worst enjoy the advantage of life under a safe cover guarded by scientific privileges and societal conventions. In the hard times ahead, nothing will be spared reconsideration. This is why being part of the problem is a failure for museums because they are apt to be the corrective, constructive force of society’s progress, or maybe part of what we have discarded together with the dream of socialism.

Innovation is about experimenting through deliberating fascinations

But, being restless and engaged may mean a general attitude as it was in my case. I am very socially minded so in three decisive moments of my country's destiny I became politically active – a total miss. In my part of the world, people of integrity soon get expelled. The scarcity of which during the post-war years was an uncomfortable experience. I have created lucrative chances and opportunities but, to be honest, lacked courage (or despair) to be successful. However, these temporary trips into the “real sector”, besides being a considerable loss of time and energy, added to my credibility. Concerning most aspects of life, I am well-travelled. But, I ended preferring more to create theories than to learn about them.

By trying to change the world, one learns much about it. Eventually, a thorough understanding of the world should be in the underlying knowledge of any public memory professional. It is impossible to create the successful product without knowing the market. Since we are there to make the world better (like poets, according to W. H. Auden) our task is even less comfortable but more noble, as our operation is both proactive and counter-active. Museums are either falsely “neutral” or wrongly aligned. An insecure person seeks security in the past, while a secure one seeks inspiration. If we cannot be inspirational and offer security of insight and understanding, we are failing to do our job.

Innovation is a solitary destiny. I thought that being an innovator would be more rewarding, but be it for the amount of work it requires or strain it puts on family and social life, it is, indeed, more a destiny than a choice. I don't take myself too seriously to make claims except for those deriving from my fascination with the world of museums. As fascinations take people to many unexpected experiences, thus I came to understand that important inventors, like artists, should probably abstain from having a family. Being neither of the two, I managed to maintain mine. Since this is not a scientific paper, a benevolent reader will accept anecdotal experience. Through my long hundreds of travels and thousands of contacts I have met many brave, creative and hardworking museum directors. Would it surprise you to know that, strikingly, many of them were divorced?

Innovation is always a certain heresy, but contrary to the usual myth, presenting it as desirable, only rare people and organisations are willing to consider it. To the contrary, false innovations as the pretence of courage and creativity is an easy, well paid choice. But illusions, being presumably harmless, substitute for the risky change and come as rather expensive. The best example, and it will remain such, is technology. Buying new generations of hardware has rarely coincided with a changing mind-set, or advances in public quality of services let alone in a better human condition. Technology is like knowledge: advantageous or harmful, depending upon the ways we use it. It may encourage certain developments but if they happen it is first in the minds and in the quality of the social contract. But so are the museum institutions themselves: always a

means for curators who adapt them for their intended role in society. As with the temples of secular spirituality, museums should be well designed but never masterminded by architects and designers. Any new museum building reveals whether it is populated by sovereign, self-conscious professionals or traumatized academics forced into the role of communicators. Museums are a communication business: if one does not start with this premise all further claims and assertions are wrong. I have written a book on museum marketing and that was a revelation through the research done for it.

Any innovation is always also an experiment, a check-up on theory as it takes time to check its viability of and potential for any idea. In a sense, the practice of experimenting and derived experience fit well the underlying ambition of any fully-fledged profession. Ours, seemingly in a permanent *status nascendi*, needs its own science, language, autonomy, ethics, idealist societal objective, obligatory education, etc.

Proposing innovation is like running a shop filled with unfamiliar goods

Since innovation is a somewhat compulsive engagement, when proposing ideas and projects one should understand it as constant experimentation. Some projects were repeatedly proposed, occasionally in a very elaborate form, to numerous different parties all over the world. Some remained my own dream for decades, being adjusted to the changing circumstances or withering with time. A list of them is accessible at www.mnmosophy.com/solutions. Though I cannot deny some benefit being in constant readiness to offer solutions to different problematic situations or untapped potentials, the overall impression is that innovation on the whole was just a useful, inspirational exercise. Some of it found ways into consultancy assignments while some coloured my frequent lecturing. An innovator is always more useful to his/hers environment than to oneself, being an inspiration to the creative and a free deposit for uninventive compilers.

My first idea was probably proposing “Museums and politics” as a theme for the conference of ICOFOM in 1981 which was dismissed immediately as awkward and out of place. My proposal for establishing a World Museum shop (supposedly) run by/for ICOM, in Paris, as a source of income, was never officially considered. ICOM was very influential and I was convinced that individual museums, not only members, would gladly consent to show their “secondary” collections to the world. I also thought that Paris could have hosted Museum of Museums, a sort of exhibition spot where museums of the world would present themselves, an attraction more for Paris but giving more prestige to the international organisation. I am still taken away by the idea and thought at the time that no museum would dismiss such an opportunity which was at no cost to ICOM itself. International Museum of Bridges (a proposal that never went further than to be published in the Museum International magazine in 2001) has become to me almost an obsessive initiative but failed after numerous tries. However, it did exist for a short while as a virtual museum of Europe, run by the Haus der

Geschichte in Bonn. There are, however, only two on which I would elaborate a little for this occasion. One is failure while the other is success.

A global museum that collects places and their noble memory

In the late 1980s, I conceived the idea of a museum of love. At the time, even temporary exhibitions on concepts and values were rarely envisaged and carried out. There were some at La Vilette, and some in Neuchâtel (Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, curated by Jacques Hainard). Ever since, I have been trying in vain to persuade many museums and authorities to participate in my project or to adopt it or take it seriously, at least. The project finally gained shape and a title around the turn of the century and was realized in 2006 as a web site (www.globallovemuseum.net). The concept has exercised a certain influence and inspired others, not so much as a global network, but as a reminder that practically any community can afford a place like this, dedicated to what people like to call "romantic love" and make it truly global, with local stories at the centre. A few exhibitions of the project were made in Croatia and one in Serbia. For a short period, a small public space in our family home (on the island of Hvar) successfully simulated what a typical outpost museum could be. Love is, of course, a universal concept and this "romantic" variation is merely a reminder of a broader fact.

The Global Love Museum collects places and their memories. The site advocates that love, as inspiration, may help us in times when obsessive materialism, selfishness, and fear of different others, trivialize our lives. Love is the most perfect communication we can imagine. By its total lack of selfishness, it has a unique place in the human condition. The site implies that museums are about values and their place in our world view, whether we define our planet by recognizing places of love or by building walls and memorializing sites of hatred and suffering, which is prevalently the case. These two opposed visions of life might make all the difference for our future.

The Global Love Museum (GLM) is, at any rate, a contribution to a workable future, as most of the troubles of this world can be attributed to a lack of love. In one form or another, love is the solution to any problem. What water is to the body, love is to the soul, and this is likely to apply to any individual as well as to any community.

The experiment was long and instructive but in managerial or pragmatic terms, it is still a failure. Compared to the Museum of Broken Relationships (Zagreb), which became a global sensation, it offers a less attractive concept. People are innately more easily interested in bizarre, intriguing, controversial and sensational themes. Media are discouraging and trivializing the romantic idealism and dealing with the subtleties of human nature. Why would anybody risk social conflict or assume any personal losses in the name of some irresistible, emotional impulse? While the first is still vehemently about life and hope, the

other is noble but, alas, permeated by suffering and failure. The controversial potential of the former hits well the contemporary sensitivity and the need for quick and witty sensation. Zagreb has a few international class museums but tourists are likely to spend their museum quota on the amusing irony of this one. The booming scene of museum-like art concepts, edutainment centres or simply commercial pop-ups for selfies, conspicuously follows this logic. But the experiment on GLM is not finished as it holds great potential for some “agape” tourism and may grow more attractive by a conceptual shift and still remains a possibility which I wish to introduce.

How can a conference be innovative and contribute to creating a profession?

“Best practice” is a generic and general term and it implies that anybody using it obligates herself/himself with the task of defining the criteria of quality. Four decades ago, when I became national chairman of the (Yugoslav) national committee of ICOM, the organisation was widely understood as uniting the ambitious, creative curators who regarded their job as a mission in a society – in short, the best individuals and institutions. Then, I got deeply involved with EMYA which dealt implicitly with the criteria of quality. My vision was that it would turn more into a conference permanently held in Barcelona. Louis Monreal of La Caixa (put one million dollars into its foundation) and Kennet Hudson, whom I both convinced, finally brokered the deal. I developed the project as a self-sufficient conference under the title “The Best in Heritage”. Why not museums? Because I was teaching Heritology as a subject at the University of Zagreb and because I still think that museums are just the most communicative and attractive among memory institutions, but still only part of the nascent sector (and a profession, by the way). Then I started to tour the places and found people trying to prove that the idea deserved realization. All was in vain. In 2000, three years later, I came to Paris to visit the greatest authority on such matters at the time. He told me bluntly that I did not understand the museum world and that a conference like this had no chance. By that time, I had been, for 25 years, a curator, director, editor, professor, author... in museums. Coming out of his office on the Blvd. des Capucines, I felt so embittered and humiliated that it left me no choice but to do the conference to prove myself professionally. The innovative proposal for others thus became a personal challenge and a sort of touchstone of my own credibility. In the next years, I learned all the misery and rapture of proverbial inventors working in their garage while hoping to get their machine airborne. Finally, it did fly. The next 19 years of success were gratifying but all inventors would most probably prefer others to realize their inventions so that they can move on.

The pattern was simple and by that time there were many competitions for the institution or project of the year. “The best”, obviously meant the most advanced, creative or innovative museums, be it on the national, European or wider international level and the title is usually granted by accomplished, professional

adjudicators. There was no place to gather a handpicked choice of them and let them tell their success story. Unlike other conferences, “mine” was supposed to be “same time, same place”, and finally in a city that, after the war, needed its international image back – Dubrovnik. So, since the beginning (but never failing to mention it), we were harvesting the results of the work of some 50 award schemes from all over the world. Choosing some forty projects of a few hundred from four or five continents annually is, therefore, a rather delicate task.

The impression, in general, is that the public quality, itself part of general concern with quality, is what finally decides above all other criteria. Shortest: if you know why and for whom you work, you are likely to learn how this can be best achieved. As zen stories would put, how can you miss the target if you are the same with it. Figuratively put, with a little demanding user in one’s head, any trade is bound to flourish. Our questionnaires demonstrate that participants (up to 150 from some 30 countries) mostly appreciate the multidisciplinary of experience and praise “inspiration” as the best outcome from it. We know that we encourage commitment and innovation. Moreover, our conference is a year round experience because all presentations are freely accessible on our web site, representing by now an archive of 400 projects – a material of great educational potential for the profession. Our repeated attempts to develop that use of the conference were not successful. However, with ICOM as the conference’s main partner since 2019, it has become more instrumental to the museum sector. As its author, I knew that without ICOM’s stamp of excellence and without its patronage from the very start, it would fail, as an individual going it alone is not convincing enough. It was not an immediate consent but was, nevertheless, a decisive moment. From the beginning, the conference implied many conceptual ambitions so it needed and gained the patronage of ICOMOS, ICCROM, IFLA, ICA and WFFM. At least in my little corner, the dismembered army was symbolically united. For the start-up years, the Ministry of Culture of Croatia was financing it 100% which has now been reduced to varying between 5 to 10%. I mention this to underscore the correct use of incentives in public financing from the NGO sector.

The conference was in response not only to a world growing more and more competitive, but also to one in constant search of quality criteria even in the heritage domain too. At its beginning two decades ago, excellence in professional practice was still an emerging concept. The idea behind this was to contribute to a nascent heritage profession while discretely providing practical arguments for a science of public memory. However, for the working agenda, it was enough to concentrate upon the public responsibility of the huge variety of museums. As the life of heritage started to blur the limits and definitions, the best performance increasingly meant the capacity to support quality development. Museums, with their unique attractiveness always seemed qualified to lead the way among the memory institutions. They still seem the strongest case in point when we advocate the importance of public memory in a troubled world. But to make it all possible, we need the platforms which make obvious that libraries, archives, virtual museums, digitally born heritage institutions and activities, private mu-

seums, civil society museums... all belong to the same mega-brain, a pulsating mnemosphere which decides which memory merits to be our departing premise in daily or strategic decision making. Awards proved very instrumental in increasing public, national or international visibility of museums, especially in the case of very small or distant institutions. The conference itself was acting as an additional filter and amplifier, like the additional international presentations of the projects that we arrange every year (alternatively, at Exponatec in Cologne or at MTP fair in China). Some of the presenters at our conference would have a decisive spinoff in their biography, being invited as many as ten times after the conference to repeat their presentations or elaborate on their theses. It was so obvious that that conference started to be an inspirational, opinion making occasion that we decided to offer the participating international public an opportunity to vote for two “Projects of Influence”, one in each part of the programme. So, this experiment worked but the condition was that I personally needed to prove that it would be me investing time and energy and assuming the ensuing risks.

Some other fascinations upon which I experimented

Trying to provide specific answers to particular situations is more a function of a consultant. Innovation and experiments are more the matter of strategic proposals. So, as eternal homo duplex, practitioner and theoretician, I was instinctively looking for ideas that would function for the entire sector such as some “generic” projects. Being a direct disciple of G. H. Riviere, I claim that the capacity of the grand idea of ecomuseums is still productive, unspent inspiration, not a model, or a passing fashion.

Back in times when the former country was counting twenty million inhabitants, I was director of a Museum documentation centre, designed as a first of the kind, rather soon (1955) after the one created by ICOM (1946). In 1983, at the “Interliber” book fair in Zagreb, as a director, I organized an annual museum publication exhibition. All museums could participate under condition that they left one copy to our library. Virtual insight was still way ahead, so we soon became the only place in the whole country where one could gain an overview of an otherwise hardly perceptible and yet splendid publishing output from the museum sector. I was so inspired by ICOM’s mission that this same centre was, in the early 1980s, the cradle of a later development of a dynamic and vast contemporary practice of museums’ days, or rather nights nowadays, in the region.

I worked upon solutions which were applicable everywhere. Any country would do good to have one or more interpretative entrance points into its identity – something like a master picture on the lid of the puzzle-box. What we are offered is a generous multitude of pieces cut in different times, from different mind sets, in different scales and by different issuing concerns. I never convinced anybody that such central orientation and interpretation points of a territory

could, similarly to the ecomuseum logic, offer otherwise an unlikely insight into the entirety of the public memory of the country or region.

All the project proposals have led, in any case, to useful contacts or beneficial research. When I gave up on my repeated tries for an International Museum of Bridges, Heidegger made me continue to expand on it. He thought that bridges not only connected two banks of the river, but also made them aware of their differences. However, while most of the project(s) were unsuccessful, they left some traces, be it in my biography or on the Internet, the latter still existing as a model on my aforementioned website. I even reflected on publishing them all as a sort of biography of failures.

A series of project proposals for cultures and places which have raised great fascinations were also amiss. It appeared to me that, say, setting up in Athens a permanent museum/exhibition “Fascination Greece” with the most remarkable representations of the Greek heritage which are scattered all around the world and out of reach, would be a symbolic and yet proper way of returning them home. Elaborated (I thought), it gave quite an impression, but not to the Greek Ministry of Culture or, say, the Chinese because they were also a case in point. I wrote about and discussed the Chinese museum boom and to the director of their National Museum, I proposed a similar permanent and yet changing exhibition on the formidable treasures of Chinese heritage plundered and exported to the rest of the world, to no avail, of course. Such proposals were founded upon a conviction that only the place of origin supports substitutes and representations. There is a certain right of heritage that makes it a grand issue for the future.

I thought also that Ancient Greece, with its more than 200 colonies, deserved a network of this fascinating heritage and a set of exhibitions and routes. On Sicily, at Taormina (Naxos), we even came close, but it remained an exercise in heritology, an experiment by which one learns about oneself and the world.

I also thought that every country deserves to have “Made in...”, a sort of museum where economic viability would be best served as partly a history of a given society, partly that of its technological past, and in part, as a proud reminder of local creative potentials. I also thought that any country unifying Europe should have had an interpretative centre, say, like “Croatian contribution” in which locals and visitors could have a reminder of and insight into the reality of European political, economic, scientific and cultural heritage and how the mosaic could be composed. I was often criticizing the EU as being too political, too economic and with too little culture to prosper as an otherwise realistic, collective identity. This has become obvious now but 15 or 20 years ago it was yet another uncomfortable innovation, disqualifying my social or professional position.

Conclusion

That some soldiers volunteer to become scouts, leaving the relative security of the trenches, has to do with their character and personal destiny. I have spent most of my professional life trying to prove my relevance, whereas it would have been

so easy to thrive upon the tolerated shifts of originality and tolerable difference within my own segment of the museum world. But, meeting supporters and opponents or even having them, was an enlightening experience. It made me write and lecture, making sure that I use the correct arguments in a legible way.

Every innovative idea scattered in books and texts or turned into a project proposal was part of the same struggle for a certain vision of the world and that of my eventual profession. I am still pursuing the same ambition (www.mnemosophy.com), because this curious world is inspiring. Why do we keep teaching people how to remember and machines how to think? All we take as important depends directly upon world view, upon mindset, upon the vision of the human condition and we keep on saying that we are after a knowledge society. Why not a wisdom society? All machines will never learn that! Do we really need a mob rule, ochlocracy, masked as democracy by a corrupted civil society sector, manipulated media and the chaos of the Internet? Why do we expect that the world could be run well enough by private interests and by ignorant masses? To this end, we ousted tribunes and granted legitimacy to lobbyists. Privatization of resources, be they nature or culture, is wrong. Privatised heritage (like privatized public health, like privatized education, like privatized water...) can be but another business, – however subtly it may be declared. Businesses earn money, they don't have a societal mission. Society does not need patrons, but professions that point to the best that deserve everyone's support. We do not need philanthropists either, but rather a community of solidarity that considers poverty a social vice and public needs as a priority. Money? Is it there in lavish quantities but scandalously poorly distributed? The aspiration of any individual to support what he or she considers valuable, or assist those in need, remains welcome. However, society must not depend on ambitions, criteria or, indeed, on the goodwill of mighty individuals or groups, especially not in the ways it chooses to learn.

***Tomislav Šola** is graduated in Art History and English (1975; University of Zagreb) with a postgraduate degree in Museology in Zagreb (Dr. Antun Bauer) and Paris (Georges Henri Rivière). He had his PhD at the university of Ljubljana (1985), and started his career as a museum curator, then becoming a museum director and finally university professor with tenure. He has served two mandates as the chairman of ICOM National Committee (Yugoslavia) and organised three conferences (with ICOFOM, ICTOP and CIMAM) and later became member of the Executive council of ICOM. He was Head of the Department of Information Sciences, held the Chair of Museology at the University of Zagreb and has taught intermittently at five universities abroad. He was a member of the jury of EMYA and head of a jury and Council member of Europa Nostra. He has founded and is still chair of "The Best in Heritage" conference. Currently he works as a museum and heritage consultant and still runs some experiments (www.globallovetmuseum.net, www.mnemosophy.com, www.bridgesofeurope.com etc.). Since retirement from university in 2013, he continued to consult, write and lecture internationally.

Museus no tempo do agora: colonialismo, imperialismo e tecnologia digital

*Luciana Souza**

Museu de Astronomia e Ciências Afins – Rio de Janeiro, Brasil

Introdução

Este presente texto retoma uma intenção individual de articular debates da economia política para pensar desafios dos museus e Museologia. Para tanto, utiliza como referências as críticas ao colonialismo e ao imperialismo como ferramentas para compreender as dinâmicas de preservação e comunicação museal no tempo presente, considerando o contexto da pandemia de Covid-19.

Nessa perspectiva, a presente análise parte do pressuposto de que os caminhos dos museus e da Museologia se entrelaçam (Bruno, 2006). Isso significa entender que a produção do pensamento museológico parte, também, da experiência dos museus¹, e que “tal empreitada não pode ser alcançada sem o devido entendimento histórico da importação dessas instituições para a[s] colônia[s]” (Bruno, 2020) e das suas conformações a outros padrões de poder provenientes de relações imperiais. Acionar perspectivas pós-coloniais e marxistas parece, portanto, uma interessante estratégia para tentar compreender algumas mudanças – urgentes e aparentemente apressadas – que os museus experienciaram no contexto da pandemia.

Nesse sentido, este texto apresenta três momentos de leitura: um primeiro, direcionado à reflexão sobre o “tempo do agora”, o que nos conduz a provocações sobre a noção de “progresso” frente à atual crise sanitária que tem afetado diretamente o funcionamento das organizações museais; um segundo, voltado à discussão sobre as desigualdades entre países a partir da experiência do colonialismo europeu, considerando suas ressonâncias no funcionamento dos museus; e o terceiro momento de leitura, focado no imperialismo estadunidense do século XX-XXI como nova conformação de hegemonia capitalista que incide na reprodução da sociedade moderna, atravessando, portanto, a existência das organizações museais neste momento de pandemia.

1. Não se pretende aqui discorrer sobre o objeto da Museologia, mas importa destacar que existe vasta literatura que se debruça sobre o tema, cabendo aqui citar, entre tantos exemplos, Gregorová (1990), Van Mensch (1994), Bruno (2006), Ceravolo (2014), Carvalho (2017), Brulon (2020), entre muitos outros trabalhos.

O tempo do agora

Diffícil iniciar uma escrita sem considerar o momento em que escrevemos, o contexto de angústias e incertezas que atravessa nossos pensamentos e corações. Nascer e crescer no Sul Global² sem dúvida não é o mesmo que nascer e crescer em algum dos países do Norte Global, cuja história de dominação colonial e imperial imputou-lhes a condição de agente e espectador de genocídios, epistemicídios e acumulação por espoliação. Estar e escrever na América Latina, no século XXI, durante a pandemia de Covid-19, portanto, acaba sendo um exercício de sobrevivência, resistência e re-existência.

Vivemos, cá nos trópicos latinos e caribenhos, sob um projeto de civilização moderna que desde o século XVI reproduz estruturas sociais e econômicas de um ocidente forjado pelo capitalismo global, sob o signo do desenvolvimento liberal³ (Ballestrin, 2014). Aparentemente nos encontramos imersos num sistema de práticas, signos e símbolos que tomam como referência predominante a noção de tempo histórico linear; e nessa configuração social, o progresso aparece como uma espécie de movimento inexorável da vida, por vezes determinado pelo avanço da ciência e da tecnologia. É dessa ideologia moderna do progresso, sobre a qual Walter Benjamin (1987; 2012) concentra esforços críticos, que sua expressão “tempo do agora” [*Jetztzeit*] pode ser utilizada para refletirmos a respeito dos museus nos tempos de pandemia.

Em referência a um tempo coletivo, qualitativo, que poderíamos chamar de “atualidade”, o “tempo do agora” *benjaminiano* seria uma espécie de entrecruzamento entre passado e futuro: um tempo que está sendo vivido, experienciado. Tal noção, fundamentada no rompimento da linearidade temporal, tomaria como base a própria crítica a essa concepção de história que sugere, de forma subliminar, uma espécie de evolucionismo. Para Benjamin, trata-se de uma postura que acaba por naturalizar e eternizar o capitalismo, abstraindo outros modos de produção na existência humana sob o signo do progresso.

É nessa perspectiva que tomo como objeto de reflexão alguns desafios contextuais que atravessam o próprio campo dos museus com base no “tempo do agora”. Trata-se de um exercício crítico, de caráter dedutivo, que considera possíveis

2. Conforme Ballestrin (2020), a utilização do termo “Sul Global” faz referência, principalmente, a países em condição de subalternidade em relação ao sistema político internacional, às relações econômicas, às expressões culturais, às dinâmicas acadêmicas e aos sistemas de pensamento. De acordo com ela, esse conjunto de territórios – não necessariamente conformados como Estados-nações – não se apresenta enquanto uma entidade monolítica, coesa, coerente e desprovida de conflitos e interesses. Tal subalternidade se processa desde as empreitadas coloniais, e permanece através dos séculos, sendo reforçada por processos imperialistas desde a virada do XIX para o XX. Ademais, é importante destacar que sua oposição ao Norte Global – que ocupa posição hegemônica nas relações supracitadas – pode suscitar “binarismos” que incorram em interpretações simplistas, reducionistas e essencializadoras dos territórios.

3. A respeito da contraposição entre pensamento liberal - campo das ideias - e a história das sociedades liberais - em sua em sua experiência concreta -, ver Losurdo (2006).

desdobramentos políticos e econômicos da pandemia sobre os museus. É preciso pontuar, portanto, que até o momento da escrita deste texto ainda não dimensionamos os reflexos dos processos de isolamento social nas forças produtivas, em curto, médio e longo prazo. Porém, é possível considerar a concretude de muitos desafios impostos por esse cenário epidemiológico, em especial nas atividades de preservação de bens culturais.

No atual momento em que este artigo é produzido, observa-se o contínuo cancelamento de atividades presenciais por parte de organizações museais, além de suspensão de projetos, alteração de rotinas de trabalho e demissão ou suspensão de contratos de trabalhadores e trabalhadoras⁴. Para manterem suas operações, muitas organizações têm recorrido, cada vez mais, às ferramentas digitais, de acesso à internet, através das quais se comunicam com diferentes públicos em situação de isolamento social. Nesse sentido, o ambiente digital se tornou o lugar de re-existência e sociabilidade dos museus – impactando consideravelmente a economia das representações em termos de produção, circulação e consumo de informação a partir das narrativas museais.

Este cenário sugere que a transposição das atividades presenciais para as digitais teria se conformado como estratégias de sobrevivência destas organizações. Contudo, também parece apontar para respostas aparentemente apressadas e precárias perante a ausência de receitas e de amparo emergencial por parte significativa dos Estados Nacionais⁵ em todo o mundo. À princípio, as expectativas econômicas para os museus, num futuro próximo, não parecem promissoras: a recuperação financeira dependerá das possibilidades de fomento por parte do poder público – que, de maneira geral, em diferentes países, sofre com a queda de receitas do Tesouro –, da existência de patrocínios e outros financiamentos privados, da disposição à filantropia e, já num contexto pós-pandemia, dependerá da disposição do público em participar de atividades em ambientes fechados, estando suscetíveis a diferentes riscos de contágio. Cabe nos perguntarmos, então, sobre as condições sociais, políticas e econômicas de sobrevivência dos museus do Sul Global neste momento de pandemia.

4. Na urgência de se debater o tema, muitos pesquisadores e pesquisadoras vem publicando reflexões nas diferentes mídias digitais. Sobre as relações de trabalho e as demissões no contexto de pandemia, ver Quintella (2020). Disponível em: <https://www.select.art.br/sem-margem-de-negociacao/>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

5. Durante esse processo, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) publicou em suas redes sociais um apelo às lideranças políticas dos países para que reservassem recursos emergenciais ao socorro de instituições museais. No Brasil, especificamente, houve intensa mobilização da sociedade civil para que todo o setor da cultura fosse amparado por recursos estatais. Após uma grande articulação de deputados e deputadas de partidos de esquerda, o poder executivo federal sancionou a Lei 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, que prevê a referida assistência emergencial a trabalhadores e trabalhadoras ao setor, viabilizando a transferência de recursos do Fundo Nacional de Cultura aos fundos estaduais e municipais. Porém, a imensa demanda por resgate financeiro de pessoas físicas e jurídicas indica que os recursos viabilizados provavelmente não serão suficientes.

Museus: o colonialismo e os impactos da pandemia

Nos vemos “agora” sob uma pandemia de um vírus cujos rastros sociais e biológicos ainda não conhecemos muito bem. Nossas preocupações, é claro, são de muitas ordens: desde os desdobramentos dos processos de isolamento social na construção das subjetividades, a partir da interrupção abrupta de muitas relações interpessoais e da vigilância sanitária sobre nossos corpos; até as consequências sobre nossas condições materiais de existência, que implicam acesso a renda familiar mínima capaz de garantir uma sobrevivência financeira.

Nos perguntamos se esse processo pandêmico seria capaz de produzir alguma inflexão política e econômica no cenário global. Há quem acredite nas mudanças humanitárias e no potencial de transformação dessa experiência social dentro da economia capitalista. Existem, por outro lado, leituras mais pessimistas, que encaram o momento como uma fase de aprofundamento das desigualdades globais. Se tomarmos como referência o prognóstico de Fiori (2020), a pandemia – associada a outras crises em curso, como a crise energética, referente ao petróleo – pode ser interpretada como um acontecimento capaz de acelerar a velocidade de processos de dependência⁶ econômica e tecnológica do Sul Global, aprofundando as assimetrias entre países e aumentando a polaridade entre potências como Estados Unidos, China e Rússia.

Essa configuração global – que não se dissocia de uma ferida colonial ainda latente – se processa na seara dos museus não somente no âmbito das narrativas, na economia discursiva e simbólica das identidades, mas principalmente na organização concreta, jurídico-burocrática, e financeira, de instituições e de iniciativas museais. Ou seja, é preciso considerar que as condições materiais históricas de desenvolvimento dos museus estiveram – e ainda estão – sobredeterminadas pela experiência colonial nos seus aspectos econômicos, culturais e políticos.

Tomando tais condições de existência dessas organizações – nos atravessamentos da colonialidade no patrimônio (Souza, 2018) –, podemos perceber um quadro marcado, entre outras coisas, pelos reflexos da divisão internacional do trabalho (Fontes, 2010), pela divisão global de países em posição de investimento – público ou privado – em recursos humanos, financeiros e tecnológicos (Schwartzman, 2008) que possam ser direcionados às reservas técnicas, a sítios arqueológicos, a laboratórios de restauração, a setores de pesquisa, em bibliotecas e projetos de investigação; em oposição a países em situação de importação de tecnologia, de evasão de cérebros, de precarização do trabalho, de carência de equipamentos e insumos, e desresponsabilização do Estado sobre a área da cultura.

Tomar esse quadro de referência é uma possibilidade para se pensar como se desenvolve a economia da cultura no Sul Global, numa perspectiva analítica que assume a centralidade da colonização da América na construção da Moderni-

6. Sobre a subordinação entre nações formalmente independentes, numa lógica de “desenvolvimento do subdesenvolvimento”, ver: Marini (1973).

dade e na inauguração de um padrão colonial de poder⁷ de proporção global (Quijano, 1988; 1992; 2005). A referência a essa inflexão política, econômica e cultural de longa duração envolve, necessariamente, considerar alguns processos instaurados pela empreitada colonial, sendo eles: a maior acumulação de riquezas por expropriação, a grande empresa escravagista, a exploração de recursos naturais, e a construção de um imaginário dominante onde o racismo se instaura como princípio organizador das relações sociais. Sendo assim, pensar a colonialidade significa, entre outras coisas, considerar que o colonialismo teve desdobramentos que repercutem nos dias de hoje em diferentes âmbitos da vida, e isso inclui, entre outras coisas, uma disposição social para a preservação de bens culturais⁸.

Se a prática moderna de preservação for compreendida – na sua lógica epistêmica de operação – como herança dessa experiência colonial, assentada no paradigma do tempo linear, de perspectiva evolucionista, podemos tomar daí o surgimento de uma disposição museológica (Jesus, 2019). Nessa perspectiva, tais elementos poderiam ter sobredeterminado a criação dos museus, “(...) palco para a encenação de identidades forjadas por relações de poder sedimentadas pelo tempo desde a colonização” (Brulon, 2020).

Trata-se de uma interpretação sobre os padrões de forças que fundamentariam a criação cultural das identidades nacionais, configurando, entre outras coisas, as primeiras experiências de museus nacionais, as exposições etnográficas e as exposições universais na Europa dos séculos XVIII, XIX e início do XX (Thiesse, 2001; Kiefer, 2000). O movimento de construção desse patrimônio fundado no “sentimento nacional” de territórios ocidentais se insere, portanto, no processo de elaboração de narrativas civilizatórias, baseadas em hierarquias de culturas que fundamentam o impulso de inventário, o controle e catalogação de coisas, pessoas e da natureza, numa “vontade” de sintetização do mundo – especialmente o mundo conquistado pela empresa colonial – em ordem enciclopédica.

Grandes museus nacionais europeus foram fundados com parte considerável de seu acervo constituída por bens oriundos de territórios conquistados, como

7. O fenômeno da Modernidade configura um padrão de poder de matriz colonial, denominado “colonialidade” (Quijano, 1988; 2002; 2005). Pesquisadores e pesquisadoras que orbitaram em torno deste conceito forjaram uma rede heterogênea denominada Rede Modernidade/Colonialidade. Cabe destacar alguns nomes que compuseram essa chave interpretativa que ficou conhecida como “decolonial”, sendo eles: Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Ramon Grosfoguel, Maria Lugones, entre outros e outras.

8. Jesus (2019) interpreta a disposição em preservar bens culturais enquanto uma “disposição de arquivo”. Recorrendo à perspectiva de que a empresa colonial promoveu, entre outras coisas, a necessidade cultural da memória protética, o autor discorre sobre a criação da experiência moderna diretamente ligada à prática de se cultivar próteses de memória. Nesse movimento, o “mau encontro colonial” (Jesus, 2019) teria produzido um dever de memória que passou a ser entendido, ou socialmente compartilhado, como algo universal. Isso seria, portanto, parte da ferida colonial - processo no qual o indivíduo estaria historicamente implicado moralmente.

o Museu do Louvre e o Museu Britânico, à título de exemplo⁹. O que nos leva a compreensão de que “(...) os museus modernos na Europa, desde sua criação, foram constituídos como instituições dependentes da relação de subordinação das colônias” (Brulon, 2020). Estes foram produtos de um processo em que o “repertório das nações” ou “gramática dos povos” civilizados (Schwarcz, 2012) se universalizava como parâmetro para os diferentes territórios conquistados, assumindo uma lógica evolucionista com referência na ideia de “progresso”.

E assim vemos se desenvolver no Brasil, ao longo do século XX, instituições de preservação marcadas e referendadas por um amplo esforço de arenas internacionais – como a UNESCO, o ICOM, ICOMOS e o ICOMOS – que desde a sua origem operam no sentido de estabelecer uma padronização de referência ocidental-moderna no que tange aos conceitos, aos critérios, aos códigos de conduta, aos parâmetros técnicos, etc., ou na orientação de ações de preservação (Choay, 2006).

Tomando como referência a experiência das instituições ligadas à preservação de bens culturais no Brasil na sua relação com a colonialidade, é como se fôssemos conduzidos a ver e a aceitar a imagem do colonizador como se fosse a nossa, representada, então, nos museus e patrimônios nacionais – em especial na primeira metade do século XX. Uma espécie de espelho distorcido, conforme indica Quijano (2005):

“Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida” (Idem, p. 118).

Essa ideia de espelho retorcido nos remete à Jeudy (2003) que trata o princípio de reflexividade como um dos motores da lógica patrimonial. Para o autor, o patrimônio teria a capacidade de produzir um gozo de ordem especular, cujo processo se daria pela condução da sociedade à experiência coletiva de ver a si própria no espelho, num jogo bem organizado de representações culturais (Idem).

Tal perspectiva permite indagar, à título de provocação, se a metáfora do espelho explicaria, pelo menos em parte, o apelo que grandes museus europeus e patrimônios edificadas na Europa possuem, ainda nos dias de hoje, junto à populações de outros territórios – cativando pessoas que talvez nunca possam sequer visitá-los ao longo de suas vidas¹⁰. Trata-se de uma especulação que

9. Importa destacar que esse tema serve de referência para as discussões em torno da “repatriação de objetos”. Debate complexo que envolve não apenas questões de ordem técnica e simbólica, mas diz respeito principalmente às relações diplomáticas entre países, a partir de problemáticas de ordem estratégica - política e econômica.

10. A respeito de uma possível relação entre o apelo global à preservação de determinados patri-

poderia usar como referência as discussões travadas por alguns setores da sociedade brasileira na ocasião do incêndio da Torre da Notre-Dame – ocorrido no ano de 2019 –, quando as doações globais para a recuperação deste patrimônio aparentemente superaram de forma expressiva as doações mobilizadas para a recuperação do Museu Nacional, atingido por um incêndio no ano anterior, em 2018¹¹. Não é intenção deste texto discorrer sobre este acontecimento em particular, mas apenas tomar a reflexão sobre a colonialidade como referência para entender a existência de uma geopolítica que estrutura um mercado de trocas simbólicas (Bourdieu, 1982).

A empresa colonial produziu subalternidades que marcam, então, a existência dos equipamentos culturais na periferia do capitalismo global. Nessa perspectiva, os mecanismos de patrimonialização parecem se conformar a regimes de valor constituídos numa economia do simbólico (Idem) onde se destacam os bens, as práticas e as instituições das potências globais¹². Tais ilações permitem, entre outras coisas, considerarmos que as condições precárias de existência das organizações museais do Sul Global convivem, ainda, com outros problemas sociais graves, que conformam uma existência social precária dentro de seus territórios, tais como saneamento básico, fome, miséria, falta de moradia, precarização do trabalho, baixo investimento em saúde e educação pública, entre outros. Este quadro se apresenta como condição comum aos países do Sul Global, num histórico de expropriação do capital desde a colonização (Fontes, 2010).

Nesse sentido, é possível afirmar que o “mau encontro colonial” (Jesus, 2019) inventou a precariedade na medida em que impôs, de forma unilateral, as condições materiais de ser, saber e poder no mundo moderno-colonial. E, desde então, passamos a construir diferentes estratégias de resistência e re-existência museal¹³ como formas críticas de reinvenção da Modernidade.

mônios e o desenvolvimento econômico através do turismo enquanto uma agenda internacional, ver: Peixoto (2002).

11. Aqui cabe destacar uma matéria publicada na BBC Brasil em que o diretor do Museu Nacional, Alexandre Kellner, se referiu à discrepância entre ambos os processos de doações como um produto da geopolítica - além das razões financeiras e culturais. Em determinado momento, Kellner afirma: “O que se perdeu para a cultura humana, para a humanidade, foi infelizmente muito mais do que o que se perdeu para a Notre-Dame”. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48550660>>. Consultado em 14 de julho de 2020.

12. Interessante observar o percentual de bens europeus e estadunidenses nomeados como patrimônio da humanidade pela Unesco: compõem 47% do percentual total em comparação com as regiões da Ásia, África, América Latina e Caribe, e Países Árabes, conforme demonstra Pinheiro & Nascimento (2020).

13. À título de exemplo, cabe pontuar experiências no Brasil como as do Museu da Parteira e o Museu da Beira da Linha do Coque, em Pernambuco; o Museu das Remoções, no Rio de Janeiro; as “casas de memória” construídas por trabalhadores e sindicalistas rurais no interior do estado do Pará; entre outras cuja potência de resistência e re-existência a diferentes formas de violência material e simbólica no contexto do capitalismo neoliberal se materializa na luta incessante contra o esquecimento das narrativas subalternas. Há também que se pontuar que a possibilidade de reconhecimento patrimonial de manifestações culturais, por parte do Estado, poderia, em tese, viabilizar recursos públicos passíveis de garantir condições mínimas de resistência material e política frente à imanência de

Gerardo Moreno (2012) pontua, por exemplo, a transmutação da posição subalterna de museus mexicanos: de organizações voltadas às representações de um nacionalismo revolucionário, até manifestações museais indígenas pluridentitárias. Mas tal experiência não se exime da crítica sobre as condições materiais de construção das organizações de preservação no Sul Global, sobredeterminadas pelas fragilidades econômicas e desigualdades sociais. Tomando a noção de precariedade como condição de existência periférica, o contexto da pandemia nos conduz ao desafio de pensar o impacto do aprofundamento dessa condição, para os museus, neste momento de isolamento social.

A resposta que vemos em todo o mundo é o crescente recurso às tecnologias digitais como estratégia de manutenção de algumas atividades públicas e operações internas dessas organizações. Nesse sentido, cabe voltarmos a uma provocação desenvolvida por Inês Gouveia (2018), na ocasião da celebração do Dia Internacional de Museus do ano de 2018, a respeito do tema selecionado pelo ICOM para aquela data: “Museus Hiperconectados”. Gouveia já nos provocava a relativizar a referida “hiperconectividade” frente à condição de precariedade de muitos museus brasileiros e à desigualdade social experienciada pelos mesmos nas periferias do país: “a gente não tem nem terra, nem moradia, nem sede, que dirá a nuvem!”¹⁴. Falando a partir de sua experiência na Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Remus-RJ), a autora nos convidava a refletir sobre a existência de custos materiais para manter e prover uma hiperconectividade, e lembrava que, por essa razão, grandes museus públicos e museus comunitários padeciam ainda de soluções estáveis e acessíveis. Tais soluções esbarravam não apenas na precariedade das organizações, mas também nos desafios da dependência de ferramentas produzidas pela iniciativa privada e até mesmo nos limites orçamentários para aquisição de suporte material a partir de políticas públicas:

“Digitaliza a foto, fotografa o objeto. Bota a coleção naquela base. É *software* livre? Não sei. Está instalado no *Windows*, uma dupla procedência duvidosa. Digital, digital: deu vírus, deu pau. Onde armazenar esses *megabytes* imateriais pesados? Nem se pode adquirir um *hardware* drive, que é capital, não é custeio, diz a lei.” (Idem)

Portanto, considerar as condições de desigualdades – entre países e internamente nos países – produzidas desde o colonialismo europeu, nos permite pensar que os marcos mais recentes do capitalismo acabam por ajustar outras relações globais de poder. Tal processo não apenas produz novas conformações de hegemonia e dependência proporcionadas pela expansão política, econômica e cultural das atuais grandes potências, como reestrutura as situações de subalternidade no

fechamentos, falências e desagregações ocasionados por crises econômicas ou pelo aprofundamento das desigualdades sociais (Souza, 2018).

14. Publicação eletrônica Revista Museu. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2018/4745-museus-hiperconectados.html>>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

mundo contemporâneo, criando novas formas e novas narrativas de natureza imperial que invariavelmente atravessam os museus do Sul Global.

Museus e imperialismo

Se na primeira metade do século XX a maquinaria patrimonial (Jeudy, 2005) esteve consideravelmente voltada para as narrativas dos Estados Nacionais, à participação de projetos civilizatórios ou adesão a noção de progresso pela via do desenvolvimento científico e tecnológico-industrial, a partir da segunda metade daquele século ela se direciona para uma economia política das identidades. Aos poucos se insere na expansão do mercado do turismo (Peixoto, 2002) e nas políticas de requalificação de territórios (Sá Barreto & Medeiros, 2016), contribuindo para a transformação do espaço urbano em canal de absorção do capital excedente (Harvey, 2008).

O século XXI, contudo, nos apresenta uma nova economia política voltada aos esquemas de representação, nos quais os enquadramentos simbólicos aparecem sob formas digitais de distribuição mercantilizada dos produtos culturais. Partindo, então, da perspectiva das desigualdades produzidas *desde* o colonialismo europeu, cabe refletir igualmente sobre novos vetores de poder que parecem se manifestar de forma contundente no tempo do agora.

Para uma vasta literatura, vivemos os desdobramentos de uma inflexão econômica e política desde a virada do XIX, quando se observa a concentração da produção industrial em empresas cada vez maiores – com seus novos processo de produção e inovações técnicas – e a constituição de grandes monopólios comerciais e o predomínio do capital financeiro (representado pelos bancos)¹⁵. Inglaterra e Estados Unidos, desde já se destacam como países capitalistas mais ricos, assumindo a posição de credores de diversos outros países do mundo (Lênin, 1991). Tal movimento também implicava no controle das fontes de recursos naturais e exploração de uma força de trabalho não assalariada, além da criação de uma malha de países em situação de dependência financeira e diplomática. Tal quadro, sob o ponto de vista analítico, foi tratado por uma vasta literatura como a fase monopolista do capitalismo (Idem).

Já nos anos 1970, se vê a financeirização das economias e a mudança do fluxo de capital com base no dólar (Dumenil & Levy, 2007; Dowbor, 2017), processo este que contribuiu para consolidar a hegemonia econômica e militar dos Estados Unidos em escala global (Harvey, 2014; Casanova, 2005).

Portanto, chamamos de imperialismo, aqui, um amplo conjunto de práticas econômicas, políticas e culturais em dinâmicas de expansão do capitalismo a

15. Esse processo foi amplamente discutido por autores marxistas, tendo Vladimir Lênin e Rosa Luxemburgo como referências. Mais recentemente, David Harvey, Samir Amin, entre muitos outros. Cabe destacar a polêmica contraposição proposta ao termo “imperialismo” por Antonio Negri e Michael Hardt (2001) a partir do conceito de “Império” que sugeria, entre outras coisas, a substituição do debate em torno da luta de classes para uma reflexão a respeito da noção de “multidão”.

partir do século XIX, tendo a figura dos Estados Unidos como a potência que reorganiza sistemas de hegemonia global instaurados desde o colonialismo, deslocando para si a ingerência sobre parte significativa do Sul Global¹⁶.

Diante desse macrocenário, tentaremos, então, direcionar nossa análise para o crescimento do uso das tecnologias digitais e da conectividade no contexto da pandemia. Nessa perspectiva, considera-se que a produção, circulação e consumo de informação, cada vez mais digitalizadas, nos leva a diferentes mudanças de comportamento e sociabilidade que demandam, entre outras coisas, acesso a ferramentas tecnológicas de acesso à internet.

Leonardo Germani (2018) chama a atenção para os desdobramentos dessa nova relação de conectividade dos equipamentos culturais, fazendo referência ao poder de alcance que as corporações ligadas às tecnologias digitais passam a ter sobre muitos países a partir do amplo consumo de suas plataformas. Trata-se, segundo ele, de monopólios que dominam o mercado em grande parte do eixo ocidental, controlando e acumulando dados sobre pessoas e instituições. Informações como agenda cultural de museus, localização de usuários e de equipamentos, estado de funcionamento das instituições, presença de público em determinados eventos, comentários pessoais e fotos de pessoas são alguns exemplos de um grande conjunto de dados que passam a ser armazenados e analisados pelas empresas num processo conhecido como “*Big Data*” (Idem).

Esse novo poder de controle e tratamento da informação vem produzindo outras formas de ingerência política nos países. Associadas ao poder fiscal, financeiro e monetário, grandes corporações vêm consolidando uma arquitetura global de poder capaz de interferir diretamente nos Estados Nacionais e na regulação de economias nacionais (Dowbor, 2017). Vemos daí a retração do poder estatal por corporações e oligopólios em dinâmicas de lobbies entre políticos e legisladores (Dowbor, 2017). Especificamente para os museus, as consequências desse quadro mais amplo de desregulação se apresentam como, por exemplo, a dependência de ferramentas tecnológicas estrangeiras, a diminuição orçamentária para políticas públicas em áreas da cultura, a desregulamentação trabalhista, entre outros exemplos. Isso, conseqüentemente, repercute na precarização de museus e atinge expressivamente seus trabalhadores e trabalhadoras¹⁷.

16. Ainda que não seja objeto de análise do presente texto, não podemos deixar de pontuar, mesmo que brevemente, exemplos da ingerência estadunidense sobre parte significativa do Sul Global. A América do Sul, especificamente, apresenta-se como zona de influência e de intervenções políticas históricas dos Estados Unidos, seja na implantação e/ou manutenção de ditaduras civil-militares, ou mesmo pela interferência em processos eleitorais internos. A denúncia pública mais recente sobre esse tema, relacionado ao Brasil, foi realizada pela agência de notícias *Intercept*, envolvendo o papel do FBI em decisões tomadas pelo Poder Judiciário durante a operação investigativa denominada “Lava-Jato”. A referida acusação se tornou pauta de processo investigativo aberto na Câmara do Deputados.

17. No que diz respeito especificamente às relações de trabalho, a pandemia parece ter acelerado um processo que já vinha em cursos em parte expressiva dos museus no Brasil: a crescente utilização de uma força de trabalho altamente vulnerabilizada, sob regimes contratuais configurados como bolsas (concedidas por agências públicas ou privadas), como Pessoas Jurídicas (PJ), autônomos

Nesse processo, as tecnologias de vigilância e controle da informação se apresentam, potencialmente, como instrumentos de controle geopolítico (Germani, 2018). Ou seja, pontuamos aqui o consumo – por parte de museus – de plataformas e ferramentas que não são neutras, mas que revelam-se parte de uma maquinaria imperialista.

É claro que não estamos aqui defendendo a rejeição às tecnologias digitais. Esta seria uma interpretação um tanto simplória de uma análise crítica sobre a complexidade de nosso contexto. É indiscutível a transformação social produzida pelas tecnologias digitais e pela internet a respeito das dinâmicas de comunicação (Castells, 2000). Tal processo parece se acentuar neste momento de pandemia: sociabilidades em rede, “encurtamentos” de distâncias e otimização de tarefas são apenas algumas características do fenômeno da hiperconectividade.

Para aqueles que podem usufruir da *web*, as ferramentas digitais permitem acesso cidadão a serviços do Estado, possibilitam o desenvolvimento de projetos, o compartilhamento e divulgação de atividades e ações locais, além da construção de redes sociais com o resto do mundo. São capazes até mesmo de possibilitar mobilizações populares e ativismos. As tecnologias digitais com acesso à internet nos conectam, “reduzem” distâncias, e também facilitam nossa vida em diferentes processos de trabalho. No caso de museus, auxiliam na divulgação de atividades presenciais, como visitas técnicas, reuniões, cursos e eventos. Enfim, são inúmeros os exemplos de como elas nos afetam de maneira positiva.

Mas importa colocar essa mesma noção de conectividade em questão para o Sul Global: na sua concretude, parte significativa de territórios não possuem acesso à internet. Segundo a Agência Brasil EBC¹⁸, apenas 51% da população mundial possuía acesso à internet em 2019, sendo que a conexão apresentava-se de baixa qualidade para 43% dos países mais pobres. A ausência ou a má qualidade do acesso à internet ainda se apresenta como realidade em periferias e zonas rurais de países como o Brasil, e essa privação tem consequências políticas e culturais para cidadãos e cidadãs – especialmente em um contexto de pandemia e isolamento social.

Nesse sentido, importa pensar em possíveis armadilhas de uma apropriação celebratória da tecnologia digital que não considere o papel dessas ferramen-

ou Microempreendedores Individuais (MEI). Trata-se de trabalhadores desprovidos de direitos e benefícios trabalhistas (como 13 salário, férias, seguridade social, vale transporte e vale refeição), e que podem facilmente ser “descartados” por seus “empregadores”. É possível interpretar essa força de trabalho no campo dos museus a partir da categoria “preariado”, retomada por Ruy Braga (2013; 2014), em referência ao grupo de trabalhadores que por vezes não são sindicalizados ou que possuem diferentes trajetórias de ação coletiva pulverizadas. Estendendo esse quadro para o ambiente digital, podemos falar, ainda, de trabalhadores de museus como parte de um infoproletariado (Antunes & Braga, 2009).

18. Sobre os dados de acesso à conexão, disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2019-09/quase-metade-do-planeta-ainda-nao-tem-acesso-internet-aponta-estudo>>. Acesso em 18 de julho de 2020.

tas dentro do modo de produção capitalista. Corremos o risco de reproduzir a histórica crença de que transformações tecnológicas – sob traços de um progresso técnico – nos levam necessariamente a conquistas políticas, numa perspectiva evolucionista (Benjamin, 2012). Ou mesmo supor uma neutralidade da internet e de suas plataformas, ignorando que tais instrumentos são parte de sistemas geopolíticos de disputa por hegemonias.

Considerando esse momento do agora, muitas organizações dedicadas à preservação de bens culturais vêm intensificando esforços para fornecer conteúdos alternativos por meio de plataformas digitais. Movimentos que demandarão novas políticas de acervo, novos debates sobre acessibilidade e circulação da informação, e enfrentamento de desafios que envolvem o controle e segurança da informação, privacidade de dados, direitos autorais, marcos regulatórios, entre outros.

Vemos aos poucos se estabelecer entre os museus uma espécie de padrão de consumo de ferramentas pertencentes a algumas corporações que parecem monopolizar o mercado: são vídeos disponibilizados em canais do YouTube, perfis no Facebook, fotos no Instagram, posts no Twitter, pacote de vantagens nas contas no Gmail, ou mesmo programas de design que rodam somente no Windows ou em computadores da Apple. Exposições virtuais, atividades interativas, websites, webnários, lives, enfim, uma série de atividades dessas organizações vêm sendo compartilhadas ou desenvolvidas por meio de plataformas e programas pertencentes a algumas poucas corporações internacionais que possuem sua sede no Estados Unidos.

Num contexto de re-existência museal em ambiente digital, tudo parece celebrado como a capacidade/potência dos museus de se reorganizarem durante a pandemia, de pensarem recursos alternativos, de elaborar conteúdos sob novas métricas. Toda essa realidade de redes sociais, programas e sistemas operacionais pode até parecer democrática, mas o que se percebe é que a economia da informação digital está cada vez mais concentrada em portais e plataformas específicos.

Essas novas formas de operabilidade podem ser interpretadas como engrenagens das forças produtivas que contribuem para alimentar o fenômeno do imperialismo numa dialética da dependência (Marini, 1973). Ora, se no Brasil não possuímos tecnologias próprias que poderiam ser usufruídas por equipamentos culturais, se não possuímos políticas públicas que permitam acesso popular amplo e irrestrito à internet, os museus e toda a população ficam cada vez mais dependentes e vulneráveis a um mercado dominado por empresas e plataformas estrangeiras. O consumo dessas ferramentas, cada vez mais necessário, significa a transferência do fluxo de capital para um circuito internacional – no qual os Estados Unidos desempenham papel estruturante a partir de seu mercado financeiro (Harvey, 2014; Dowbor, 2017; Casanova, 2005). E essa nova dinâmica de subdesenvolvimento e de expropriação não ocorre de maneira homogênea no Sul Global, mas contribui para aprofundar desigualdades.

O prognóstico, portanto, é de uma nova e mais avançada etapa da indústria cultural, produto do imperialismo estadunidense. O museu – paradigma ocidental moderno (Brulon, 2020; Moreno, 2012) – e sua produção material signífica, compartilhada pela web, se tornam cada vez mais dependentes de plataformas privadas que parecem monopolizar, numa escalada global, o mercado da comunicação digital. Trata-se de um novo esquema de dependência de grandes corporações que possuem os recursos tecnológicos e industriais para a replicação e distribuição do capital-informação (Dantas, 2011). E esse processo não está descolado do fenômeno dos “museus espetáculo”, da cultura como mercadoria voltada ao entretenimento. Falamos, portanto, de tecnologias voltadas à manutenção das dinâmicas de consumo e desejo, sobredeterminadas pelas experiências do colonialismo e do imperialismo.

Considerações Finais:

As desigualdades – entre países e internamente nos países – produzidas desde o colonialismo europeu, nos permite pensar que os marcos mais recentes do capitalismo acabaram por ajustar outras relações globais de poder. Nesse cenário, o contexto da pandemia pode ter exacerbado dinâmicas de dependência do Sul Global agora atravessadas pelo imperialismo estadunidense. E os museus, nesse caso, parecem criar estratégias para se adaptar às carências materiais de diferentes ordens, considerando a precariedade como condição de existência periférica.

Nos perguntamos, à título de exemplo, como as condições de subalternidade econômica, política e cultural reverberam diretamente na realidade atual de museus sul-americanos. Falamos aqui de carências materiais, como, por exemplo, recursos tecnológicos para laboratórios, mobiliário e insumos para reservas técnicas, ferramentas para setores de comunicação, receitas para contratação de equipe técnica, etc. Essas organizações sobrevivem às descontinuidades orçamentárias e à ausência de políticas públicas perenes, a despeito das progressivas desregulações econômicas. E sofrem também da dependência da importação de muitos materiais necessários às suas atividades cotidianas.

Cabe perguntar, ainda, como os museus do Sul Global poderiam obter recursos para existir em ambiente digital, executando tarefas como digitalização de acervos, manutenção e gestão de dados em repositórios, realização de backups e contratação de força de trabalho qualificada na execução de diferentes etapas de tratamento de bens culturais a serem preservados.

No momento atual, num quadro de crises aceleradas pela pandemia, e no crescimento da demanda por uma existência digital dos museus, importa também perguntar sobre as condições materiais dessas organizações frente às conformações geopolíticas do capitalismo. Indagamos se os museus e os patrimônios de países do Sul Global compartilham do mesmo apelo econômico, político e simbólico daqueles pertencentes às potências da Europa e Estados Unidos, considerando a disputa global por ajuda financeira internacional.

Tais perguntas permanecem como provocações que nos servem como pontos de partida para reflexões a respeito de padrões de poder de matriz colonial e imperial. Nesse sentido, penso que no “tempo do agora” seria preciso se atentar para os novos esquemas de representação sob formas digitais de distribuição mercantilizada dos produtos culturais no capitalismo contemporâneo. E considerar os riscos de posturas celebratórias de um suposto “progresso” promovido por monopólios de empresas de tecnologia digital e experienciado pelos museus.

Isso não nos impede, é claro, de expandirmos nossas redes locais, regionais e globais, nos comunicando e trocando experiências através dessas mesmas ferramentas. Se tratando do Brasil, especificamente, tal movimento poderia servir como ponto de partida para uma reflexão sobre políticas públicas de acesso aberto a internet, investimento estatal em pesquisa e pesquisadores, além do desenvolvimento de tecnologia nacional e regulação da economia – especialmente no fomento à cultura. Tudo isso viria, sem dúvida, a beneficiar museus nessa nova realidade digital. Esse, talvez, seja um importante exercício para dissecar as ressonâncias do colonialismo e do imperialismo na nossa economia de trocas simbólicas.

***Luciana Souza** é graduada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre e Doutora em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MAST). Atuou como docente no curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente é pesquisadora PCI do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) e consultora do Arquivo de Memória Operária do Rio de Janeiro (AMORJ). E-mail: luciscsouza@gmail.com.

Referências:

Antunes, R., & Braga, R. (Org.) (2009). *Infoproletários: degradação real do trabalho virtual*. São Paulo: Boitempo.

Ballestrin, L. (2014). Colonialidade e Democracia. *Revista Estudos Políticos*. Laboratório de Estudos Hum(e)anos (UFF) e do Núcleo de Estudos em Teoria Política (UFRJ). Rio de Janeiro, 5(1), 191– 209.

Ballestrin, L. (2020). O Sul Global como projeto político. *Revista digital Horizontes ao Sul*. Disponível em: <<https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/O-SUL-GLOBAL-COMO-PROJETO-POLITICO>>. Consultado em 16 de julho de 2020.

Barreto, F. S., & Medeiros, I. M. S. (2016). Culturas do Passado Presente: um estudo sobre o discurso da novidade e as políticas patrimoniais em uma Recife de três tempos. In *Anais do 40º Encontro Anual da Anpocs*, de 24 a 28 de outubro de 2016. Caxambu - MG.

Braga, R. (2013). Sob a sombra do precariado. In D. Harvey, E. Maricato, S. Zizek, M. Davis et. al. (Org.), *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. (pp.45-51). São Paulo: Boitempo.

Braga, R. (2014). Precariado e sindicalismo no Sul global. *Revista Outubro*, (22), 35-61.

Benjamin, W. (1987). *Magia e Técnica, Arte e Política* - ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Série Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, W. (2012). *O Anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

Bourdieu, P. (1982). O mercado de bens simbólicos. In P. Bourdieu, *A Economia das trocas simbólicas* (pp. 79-181). São Paulo: Perspectiva.

Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, (28), 1-30.

Bruno, C. (2006). Museologia e Museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*, (25), 5-20.

Carvalho, L. M. de (2017). *Do museu a museologia: constituição e consolidação de uma disciplina*. Tese de Doutorado em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Casanova, P. G. (2005). O Imperialismo, Hoje. *Tempo*, (18), 65-75.

Castells, M. (2000). *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra.

Cerávolo, S. M, (2014). Delineamentos para uma teoria da Museologia. *Anais do Museu Paulista*, 12(12), São Paulo: Universidade de São Paulo. 337-268

Choay, F. (2006). *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: UNESP.

Dantas, M. (2011). Milionários nada por acaso: capital rentista e apropriação do trabalho artístico nas redes do espetáculo. *Eptic (UFS)*, 8, 1-30.

Dowbor, L. (2017). *A era do capital improdutivo*. São Paulo: Autonomia Literária.

Duménil, G.; Lévy, D. (2007). Neoliberalismo – Neo-imperialismo. *Economia e Sociedade*, Campinas, 16(1), 1-19.

Fiori, J. L. (2020). Prognóstico é ruim e vai piorar. *Entrevista ao Canal Tutameia*. Disponível em: <<https://tutameia.jor.br/prognostico-e-ruim-e-vai-piorar-diz-fiori/>>. Acesso em 16 de julho de 2020.

Fontes, V. (2010). *O Brasil e o capital-imperialismo - Teoria e História*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Germani, L. (2018). Inteligência Artificial e Big Data na Gestão Cultural. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. 7, 154-164.

Gouveia, I. (2018). Museus hiperconectados? *Revista Museu*. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2018/4745-museus-hiperconectados.html>>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

Gregorová, A. (1990). A discussão da Museologia como disciplina científica. *Cadernos Museológicos*, 3, 1990, 45-50.

Hardt, M.; Negri, A. (2001). *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record.

Harvey, D. (2014). *O Novo Imperialismo*. São Paulo: Edições Loyola.

Jesus, A. S. de (2019). *Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial*. Recife: Editora Titivillus.

Jeudy, H.-P. (2003). Entrevista: Maquinaria Patrimonial. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*. 6 (1), 74-79.

Jeudy, H.-P. (2005). *Espelho das Cidades*. São Paulo: Casa da Palavra.

Kiefer, F. (2000). Arquitetura de Museus. In: *Arquitexto 1*. Disponível online em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf>. Acesso em 05 de abril de 2013.

Lênin, V. I (1991). *Imperialismo - fase superior do capitalismo*. São Paulo: Global.

Losurdo, D. (2006). *Contra-história do liberalismo*. Aparecida, SP: Ideias & Letras.

Marini, R. M. (1973). *Dialéctica de la dependencia*. México: Era.

Mensch, P. V. (1994). O objeto de estudo da Museologia. *Pretextos Museológicos*, 1. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF.

Moreno, L. G. (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Montecuzuma II). *Revista de Indias*, 72 (254), 213-238.

Peixoto, P. (2002). A Corrida ao Status de Patrimônio Mundial e o Mercado Urbano de Lazer e Turismo. *Veredas*.1, pp. 23-45.

Pinheiro, M. J. de A.; Nascimento Jr., J. do (2020). Ciência e saúde: desafios ao patrimônio mundial. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, 27(2), 637-656.

Quijano, A. (1988). *Modernidad, Identidad y utopia en América do Sul*. Lima: Sociedad & Política Ediciones.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Peru Indígena*. 13 (9), Lima, 11-20.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América do Sul. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências*

sociais. Perspectivas latino americanas. Argentina: Colección Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 107-130.

Quintella, P. (2020). Sem margem de negociação - Demitir educadores durante a quarentena expõe a hipocrisia das instituições culturais. *Revista Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/sem-margem-de-negociacao/>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

Schwarcz, L. M. (2012). Nacionalidade e patrimônio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (34), 337-359.

Schwartzman, S. (2008). *Ciência, Universidade e Ideologia: a política do conhecimento*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais.

Souza, L. C. (2018). *Patrimônio e Colonialidade - A preservação do patrimônio mineiro numa crítica decolonial*. Orientador: Marcus Granato. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio); Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro.

Thiesse, A.-M. (2001). A criação cultural das identidades nacionais na Europa. In: *Création desidentités nationales*. Paris: Éditions du Seuil.

2.

**Ação comunitária e museologias
experimentais**

**Acción comunitaria y museologías
experimentales**

**Community action and
experimental museologies**

As pegadas inventadas pelo Museu Vivo do São Bento na Baixada Fluminense

*Aurelina de Jesus Cruz Carias**

Museu Vivo do São Bento, Rio de Janeiro, Brasil

*Marlucia Santos de Souza***

Museu Vivo do São Bento, Rio de Janeiro, Brasil

*Risonete Martiniano de Nogueira****

Museu Vivo do São Bento, Rio de Janeiro, Brasil

“O Museu Vivo do São Bento pode ser caracterizado de fato como museu vivo, um museu onde há sinal de sangue a lhes conferir uma dimensão humana, demasiadamente humana.” Mário Chagas

Introdução

Certa vez um jovem nos perguntou por que se dizia “museu vivo” e se esse jeito de dizer significava que os outros museus eram mortos. Na época, respondemos a ele que só podíamos dizer o porquê de considerarmos o Museu Vivo do São Bento um museu vivo. Esta pergunta, no entanto, voltou a se apresentar outras tantas vezes, em diferentes ocasiões. Com o tempo, fomos percebendo que esta questão permeia o Museu Vivo do São Bento e a sua trajetória. E, como costuma ser próprio das perguntas, ela vem nos iluminando... É certo que não nos lembramos de cada resposta, mas não temos dúvida de que, sempre que precisamos responder, temos a oportunidade de reatualizar e ritualizar os nossos passos na direção da vida e da incessante busca pela afirmação desta.

Pois quando começamos a fiar este texto que pretende ser uma escrita conversadeira, tecida a várias mãos, alguns desses diálogos vieram a nossa memória. A pergunta ganhou relevo. Ela está na história deste museu e será acolhida como um dos fios desta escrita. À procura de respostas que porventura desejassem ser anunciadas, entregamos esta mesma pergunta a algumas pessoas que constituem o corpo do Museu: *por que o Museu Vivo do São Bento é vivo?*

Mas o primeiro fio que escolhemos foi o nosso “mito de criação”, voltando no tempo cronológico para contar um pouco da nossa história e de como nos constituímos como um museu. Que esse museu nasceu no caminho, nos passos de suas estradas, nas marcas deixadas por nossos antepassados e por nossos

contemporâneos. Pelos guardados em seus monumentos e no fazer histórico daqueles que buscavam ler seus achados.

Vamos convidá-los para uma visita guiada pelo percurso vivo do nosso Museu. Cada leitor sendo um querido visitante. Para o caminho, colhemos no dizer dos poetas, este verso: *Procuo nas coisas vagas, ciência* (Antunes, Brown e Monte, 2006). Que assim como a pergunta, este verso-lamparina possa alumiar, a um só tempo, nossos olhares e o chão do Museu Vivo do São Bento. Vamos juntos trilhar o caminho do vago e dele fazer ciência memorial.

O que é o Museu Vivo do São Bento?

O Museu Vivo do São Bento (MVSb) é um museu de percurso que guarda uma atmosfera de urbano com muitos resquícios de rural. Um lugar com casas, comércio local, ruas, animais, uma Área de Preservação Ambiental (APA), praça, transporte, e gente que brinca, briga, nasce e morre, mata e até ressuscita... Como todo museu, ele é uma casa da memória que conta uma história, que guarda outras incontáveis histórias. Histórias contadas de forma pedagógica, permitindo ao visitante uma experiência pessoal com os objetos, as edificações, os vestígios históricos e arqueológicos deixados no tempo pelos sujeitos. A exposição e a pesquisa permeiam todo o trabalho museal, permitindo o aprofundamento do olhar sobre os acervos e a história contada, assim como a atualização da própria exposição, sempre em movimento. Além de também favorecer a ampliação de acervos e de documentação do próprio museu.



Fig. 01 - Visita Guiada. Casarão da Fazenda do Iguaçu. Acervo MVSb. Foto: Filipo Tardim, 2018.

O MVSb está localizado no Município de Duque de Caxias e é o primeiro Museu de Percurso instituído na Baixada Fluminense. Traz várias temporalidades em suas trilhas: tempo pré-cabralino, período escravista, república e tempo presente, oferecendo a leitura crítica das trajetórias humanas das suas lutas, das resistências e das conformações. O reconhecimento dos sujeitos históricos que ali viveram deixa uma outra herança ao sujeito de hoje, que se percebe também construtor do seu tempo, trazendo, pois, legitimidade a essa população excluída da História oficial, assim como o direito a um olhar respeitoso e amoroso.

Como recurso pedagógico, criamos as categorias de percurso principal e percursos secundários. Cada percurso oferecendo sinais das histórias inscritas num território onde é possível encontrar um sítio arqueológico de sambaqui com datações de 4 a 6 mil anos antes do presente, edificações coloniais tombadas pelo IPHAN (Casa de vivenda da Fazenda do Iguaçú, Capela Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Cor e a Igreja Nossa Senhora do Pilar), outras edificações da Fazenda do Iguaçú pós-colonial, do Núcleo Colonial São Bento e dos projetos estadonovistas instituídos no interior do núcleo, tais como: a Cidade dos Meninos e a Estação Fitossanitária do São Bento; as paisagens urbanas do Presente, incluindo-se a instalação da REDUC, o Aterro do Jardim Gramacho, os areais do Amapá e as ocupações mais recentes. O percurso é dividido em principal (sugerido/ampliado), que é centrado na visita da sede gleba do Núcleo Colonial São Bento; e percurso complementar, situado nos limites das fronteiras da antiga Fazenda do Iguaçú, ou ainda em localidades que dialogam com a mesma.

O Nascimento do Museu Vivo do São Bento

Há mais de 20 anos o percurso do atual Museu Vivo do São Bento é visitado por alunos, professores, moradores, pesquisadores e por turistas estrangeiros. Durante o percurso guiado o participante visita os vários Lugares de Memória que ajudam a contar a História da cidade de Duque de Caxias e do Recôncavo Guanabarrino em uma longa duração.

Grande contribuição para edificar o percurso que hoje faz parte do MVSb foi o processo iniciado pelos professores e alunos do curso de História da Fundação Educacional de Duque de Caxias (FEUDUC), especialmente o Centro de Memória, Pesquisa e Documentação da História da Baixada Fluminense CEMPDOC/BF; a Associação de Professores Pesquisadores de História – CLIO (APPH-CLIO), cuja natureza era investir na formação de pesquisadores que se debruçassem sobre a história da Baixada Fluminense; e o Sindicato dos Profissionais de Educação (SEPE/Caxias), na luta por uma educação que levasse em consideração a história das pessoas na relação com o seu território.

O território é concebido aqui essencialmente como um lugar de vivência humana, sendo fundamental o esforço de torná-lo documento a ser investigado para fins de análise dos diferentes usos que os sujeitos fizeram dele. O território, portanto, guarda o feito dos seres humanos, tornando-se lugar de referências

e de significados. Ao conhecê-lo, exploram-se novas vias de interpretação da realidade e de construção de sentidos. Ao visitar as heranças, compreende-se melhor o presente, sendo possível inventar a vontade de preservar o descoberto.

Quando os Lugares de Memória são lidos, interpretados, decifrados, tornam-se monumento, ou seja, bens históricos e culturais, como ensina Le Goff (1990). Na medida em que as visitas se realizavam, os lugares de memória eram afirmados como patrimônios a serem preservados, enquanto uma prática educativa também se firmava. As visitas permanentes garantiram, e garantem até o presente, um acompanhamento do movimento dos sujeitos no território, inclusive possibilitando, quando necessário, as denúncias dos ataques aos patrimônios, sejam estes arqueológicos, históricos ou ambientais.

O trabalho de campo intitulado *Museu Vivo do São Bento* se apresentou como experiência educativa, transitando e construindo pressupostos que contribuíram para que o percurso estudado fosse musealizado e transformado em museu. Nesta ação, foi possível experienciar:

- A utilização do percurso para contar uma História;
- A incorporação de outros objetos, documentos e exposições para mediar a leitura do território;
- Os lugares de memória considerados objetos de reflexão e mediação;
- A instituição de ações educativas em torno do percurso;
- A realização permanente de pesquisas em torno dos usos feitos pelos sujeitos, ao longo do tempo;
- O movimento permanente de fazer e refazer o percurso como a teia de Penépole e até de o desfazer, a exemplo da Moça Tecelã de Marina Colassanti.
- A valorização da dimensão humana e da preservação da vida, do câmbio e da transformação social;
- A caracterização de ecomuseu por estar situado em uma Área de Preservação Ambiental e propor a criação de um parque como alternativa de amenizar os impactos da poluição industrial e das injustiças ambientais;
- A proposição de uma sinalização interpretativa que permita também a visitação livre, sem a presença de um guia;

Os pressupostos apresentados indicam o desenho assumido pelo MVSB ao longo de sua existência. Neste caso específico, o museu de percurso torna-se ferramenta de defesa do patrimônio ambiental, histórico, cultural e arqueológico da cidade de Duque de Caxias e da Baixada Fluminense.

O MVSB foi criado pelo Executivo Municipal a partir da reivindicação dos profissionais da educação, dos historiadores e militantes culturais caxienses. Apesar de sua concepção ter se dado no início dos anos 1990, apenas em 2008

foi oficializado, através da Lei N. 2224, que o cria no âmbito da Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias. Os professores, os historiadores e os militantes culturais ocuparam a Câmara para acompanhar a votação da Lei, que foi aprovada por unanimidade pelo Legislativo Municipal de Duque de Caxias.

O MVSB é composto por uma equipe de profissionais pertencentes à rede pública educacional da prefeitura municipal de Duque de Caxias. Esses profissionais são lotados pelo poder público para assegurar a efetivação da lei acima mencionada e desenvolver o trabalho de educação patrimonial, mantendo as atividades, projetos e programas do Museu.

Os acervos

Ao falarmos de acervo em um museu de percurso é frequente as desconfianças no que tange às coleções e aos objetos. Principalmente quando este museu compreende também as edificações como acervo. Entretanto, no MVSB, as edificações são acompanhadas de um projeto de sinalização interpretativa, de exposições instaladas no interior dos lugares de memória visitados. No sítio Sambaqui do São Bento foi instalada uma exposição e um projeto de sítio escola em movimento. No interior da área da sede da Fazenda foram instaladas duas exposições: “A História da Fazenda do Iguaçu – os sinais do caminho no tempo” e “A Baixada Fluminense Retrutada pelos Viajantes do Século XIX”, combinando painéis, objetos, álbuns de imagens e narrativas de memórias de antigos colonos do núcleo colonial e dos viajantes do Século XIX. Ainda há no projeto a possibilidade de ampliar e/ou refazer a exposição da História da Fazenda do Iguaçu e da instalação de uma sala para expor as imagens barrocas da Diocese de Duque de Caxias.

Na sede administrativa, além do arquivo contendo documentação acerca da Baixada Fluminense, são realizadas as pesquisas de História local. É possível ainda se ver telas pintadas por artistas locais representando a Baixada Fluminense e temáticas nacionais, objetos doados por moradores e cantos museografados com referências identitárias do lugar. Atualmente, o espaço recebe exposições de arte temporárias, produzidas por moradores da cidade e da Baixada Fluminense; exposições históricas em parceria com outras instituições ou produzidas pela equipe do Museu; além de produções de escolas e de espaços culturais da vizinhança.

O Museu tem, ainda, construído coleções de imagens, de documentações dos moradores e de objetos doados. A coleção recebe o nome do morador e o acesso para a pesquisa é disponibilizado. O acervo está longe de ser uma coroa do imperador, mas se constitui, entre outros objetos e edificações, de uma máscara de escravos encontrada por uma moradora à beira-rio do Iguaçu; o marco de quilometragem da Avenida Automóvel Clube em Santa Cruz da Serra; a carteira do funcionário do Ministério da Agricultura; o acervo pessoal do mestre do reisado Flor do Oriente; o livro de fundação do Esporte Clube São Bento, etc. Acervos guardados nos baús caseiros, documentações escavadas nos arquivos públicos, registros das vivências, das lutas pela sobrevivência e da arte de in-

ventar, de rezar, de cantar, de morar e de sonhar. Assim, o MVSB apresenta os ingredientes exigidos pela legislação nacional: possui documentação, pesquisa, exposições, sede e acervo. Carrega a marca do movimento do passado e do presente. É espaço de estudo, de câmbio cultural e de lutas sociais em defesa da vida e da cidade de Duque de Caxias.



Fig. 02 - Curso de Extensão “Os Tempos da Baixada”. Acervo MVSB. Foto: Filipo Tardim, 2019.

Os vários sentidos do “Vivo” no Museu Vivo do São Bento

O Museu carrega em sua denominação a caracterização de *museu vivo*. Quando o MVSB participou de um seminário sobre museus de percursos organizado pela Superintendência Estadual de Museus de Minas Gerais, a representante do Museu de Arqueologia de São Paulo brincou perguntando se o museu dela estaria morto. Evidentemente, se considerarmos que o museu de arqueologia trabalha justamente a partir da morte, dos vestígios materiais de ocupações humanas antigas, seria legítimo a confirmação de um museu morto. Entretanto, este museu tem um intenso trabalho de educação patrimonial e arqueológica com as escolas e com a população que o visita, revelando também o seu caráter de museu vivo em movimento. A indagação apresentada provocou reflexões acerca do que de fato caracterizava esse “vivo” para o Museu Vivo do São Bento.

Inicialmente, a apropriação do “vivo” esteve relacionada ao caráter definidor de seu nascimento como museu de território. Assim como os museus naturais, como o Jardim Botânico no Rio de Janeiro, que possuem um acervo vivo formado por sua extensa coleção de flora, o MVSB compreende também o território como

um ser vivo em permanente movimento transformador. Vários autores que escreveram sobre o conceito de território nos orientaram, mas de forma especial Milton Santos em sua vasta escrita e na afirmação: “O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence” (Santos, 2000, p. 96,97). Identificar o território e as artes de fazer dos diferentes atores envolvidos; considerar as interferências do Estado, do capital, das religiosidades, dos movimentos sociais, ambientais e culturais e até da criminalidade agindo no território e modificando-o.

Além desse norte, outros pressupostos incorporados na caracterização de “vivo” estavam relacionados à concepção de patrimônio e à definição dos patrimônios que este *corpo museu* assumia defender: patrimônio arqueológico, histórico, cultural, ambiental e, principalmente, a vida. Em um território constituído historicamente como periferia da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, marcado pela presença de grupos de extermínio, responsáveis pela eliminação e o desaparecimento de inúmeras pessoas, a defesa pela valorização da vida humana e pelo fim da impunidade pulsa nas veias desse museu em movimento. Estão encarnadas na identidade da Baixada, a dor e a morte. Não apenas, mas também. As memórias dos corpos deixados nos espaços públicos para intimidar. A dor da perda do vizinho, do amigo, do parente. O medo do camburão do Esquadrão da Morte chegando... Logo, afirmar a vida não era uma mera questão de escolha.

A defesa da vida humana atravessava o desejo de reconhecimento da presença do patrimônio vivo que é a pessoa. Na cidade, nas comunidades, nos diferentes espaços de sociabilidade é possível identificar a presença de personagens marcantes que fazem parte de memórias compartilhadas. A trajetória, o legado deixado e/ou construído é reconhecido como patrimônio. Pessoas comuns: a catequista, a professora, o vendedor ambulante, o palhaço e o mestre do reisado, o líder sindical e comunitário, o fundador da comunidade ou da ocupação, os construtores do assentamento do MST Terra Prometida. As entrevistas realizadas no “Café com História” (trabalho com base em trajetórias de vida) e no projeto “Achadours” (onde o morador conta a história do lugar do seu ponto de vista); os documentários; a publicação do livro digital “Apressoadas Memórias” (trazendo relatos de pessoas sobre personagens marcantes da Baixada Fluminense); a organização de exposições e de atividades comemorativas de centenário permitem ao museu a ampliação de seu acervo e assegura visibilidade e importâncias para a pessoa.



Fig. 04 - Festa Junina dos programas do MVSb (Jovens Agentes do Patrimônio e Mulheres Artesãs). Acervo MVSb. Foto: Filipo Tardim, 2019.



Fig. 05 - Um Museu de Leitores “Ler e contar, contar e ler” com Francisco Gregório Filho. Acervo MVSb. Foto: Filipo Tardim. 2019.

O Museu é vivo também porque se movimenta, anda, fala, se apresenta nos vários setores dessa localidade. Se movimenta nos programas e projetos desenvolvidos. Um desses programas é o Programa Jovens Agentes do Patrimônio (PJAP) que nasceu em 2010 para reunir adolescentes e jovens da localidade, e em seus en-

contros semanais construir consciência de pertença ao lugar, valorizando a sua história e as representações patrimoniais existentes no território.

A esses Jovens foi perguntado sobre o porquê do “vivo” no nosso Museu. Registramos aqui algumas das respostas:

“É Vivo porque temos afeto uns com os outros”. Denise.

“É Vivo porque nossas memórias compartilhadas o faz permanecer vivo e nós, reunidos”. Giulliana.

“É Vivo porque nele conhecemos novas pessoas que são muito receptivas e que se importam umas com as outras”. Pedro.

“É Vivo, pois a vida resiste”. Jaqueline.

“É Vivo porque nós damos vida a ele”. Giovanna.

“Me dá alegria, felicidade e eu estou do lado dos meus amigos e tias” Thalita.

Outro programa desenvolvido pelo MVSB é o das Mulheres artesãs. Iniciado no ano de 2009, reúne mulheres da redondeza do Museu e de bairros vizinhos, que se reúnem para troca de saberes e fazeres, alguns contidos em suas histórias familiares e na ancestralidade do feminino. Produzem obras para exposição e venda na sala das artesãs e nos eventos realizados no museu e nos encontros organizados pela Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (REMUS/RJ). Também obtivemos de duas delas a resposta sobre a razão de ser “vivo” o Museu:

“No meu entendimento o Museu é vivo por manter viva histórias de povos que nos antecederam. Por intervir na realidade social, cultural e ambiental da Baixada Fluminense envolvendo as comunidades atuais”. Filó.

“Faz parte do nosso dia a dia. Resgata as memórias. Refaz nossos caminhos. Conta a nossa história. Lugar de reflexão e aprendizado. Lugar de reencontro que deixa o seu eu ligado. Aqui tem cultura, história e identidade. Tem coisas do passado e também da atualidade. Museu Vivo do São Bento faz toda a diferença. Faz mudar o olhar, o conceito. Lugar de pertença.” Carla.

O Museu realiza também, desde o seu nascimento, o programa de formação continuada dos profissionais da educação, tendo formado centenas de professores e outros agentes da comunidade.

Outros programas e projetos são realizados pelo MVSB, como: capoeira, museu de leitores, exposições, grupos de estudos nas escolas, todos contribuindo para vivificar o Museu.

Como dissemos anteriormente, o MVSB é composto por uma equipe de profissionais da rede pública que sustenta com seu trabalho e dedicação a existência das

atividades que dão vida ao Museu. Duas dessas pessoas também responderam sobre o porquê do Museu ser “vivo”. Registramos abaixo:

“É vivo porque resiste e insiste em acontecer... porque está sempre em movimento... porque inventa e se reinventa nesse movimento. O Museu Vivo do São Bento é vivo porque pulsa e respira junto de todos nós que fazemos parte dele”. Flavia.

“É vivo porque as ideias movem pessoas, pessoas movem o museu”. Rosenilda.

Poderíamos continuar indagando aos jovens, às mulheres, à equipe, às crianças da capoeira, aos participantes do curso sobre a História da Baixada Fluminense, aos pesquisadores, aos expositores e visitantes. As respostas variadas sempre inter cruzam história, cultura, identidade, resistência, luta, afeto, identidade. E com esse movimento de nos perguntar pela vida, mais uma vez nos apuramos na sua direção: eu sou museu.

Os trabalhos de campo pela Baixada Fluminense

Os trabalhos de campo eram realizados pelo Departamento de História, pela APPH-Clio e pelos Movimentos Sociais. Os primeiros trabalhos de campo sobre os conflitos ambientais foram realizados pelo MUB – Federação de Associação de Moradores do Município de Duque de Caxias em 1992, em pleno ano da ECO 92. E o primeiro curso sobre a história da Baixada foi realizado por essa mesma federação nos anos de 1980.

Os trabalhos de campo eram realizados de ônibus durante um dia inteiro a partir de eixos temáticos como:

- Os Caminhos do Ouro na Baixada Fluminense, percorrendo vestígios dos caminhos e variantes do ouro em Caxias, Nova Iguaçu e Magé;
- Os Caminhos da Fé nas Cercanias da Guanabara, visitando as igrejas coloniais de Caxias e Magé, possibilitando a identificação das freguesias e da estrutura administrativa colonial;
- Os Problemas Ambientais e as APAS da Cidade de Caxias, priorizando o mapeamento e a identificação das condições ambientais das bacias hidrográficas, das APAS e dos problemas ambientais mais graves: Aterro Metropolitano do Jardim Gramacho, Cidade dos Meninos, aterro e degradação dos manguezais, poluição e acidentes industriais, desmatamentos dos sopés de serra, areal do Amapá e contaminação crônica na Cidade dos Meninos.
- Xerém: Lugar de Memórias, História e Trabalho, visitando os vestígios históricos antigos e recentes de Xerém - presença de população samba-quiana, caminho novo do ouro, capela colonial, ferrovia das águas, FNM

e a cidade do motor, movimento operário na FNM, movimento camponês e lutas pelas melhorias da qualidade de vida.

Os trabalhos de campo fora da Baixada eram realizados anualmente. Já quando eram pela Baixada Fluminense ou percursos menores, eram realizados com maior frequência. O público era diversificado, formado por militantes das associações de moradores, professores das escolas públicas, comunidades religiosas, moradores interessados em turismo histórico, alunos do ensino fundamental, médio e universitário, principalmente dos cursos de História e de Serviço Social. Os trabalhos de campo são olhos que vigiam amorosamente o lugar.

A sinalização do Museu Vivo do São Bento

Até o presente momento, o MVSB é visitado em grupo, guiado por um professor a partir de um agendamento prévio. A todo momento chegam solicitações de guia e de informações para a efetivação de visitação individual. O grupo de professores que realiza a mediação do percurso não consegue atender toda a demanda, principalmente porque as visitas livres ainda não são possíveis, já que ainda não dispomos de sinalização interpretativa para todo o percurso. Este tem sido um desafio a que temos destinado inúmeros esforços, ainda sem sucesso. A sinalização permitiria a visitação livre com o fornecimento de informações essenciais para assessorar a leitura do caminhante e contribuiria para humanizar e musealizar o percurso. Além de se constituir numa ferramenta valiosa de educação patrimonial e de valorização do museu e dos bens culturais existentes no percurso.

Percurso do Museu Vivo do São Bento: usos imaginados, desejados e realizados

Os usos pensados para as edificações do Museu Vivo do São Bento foram inspirados na concepção de uma educação diferenciada, possível nas escolas formais. Outra possibilidade de vir a ser, fora das grades dos horários fragmentados e rígidos das horas/aula, dos espaços fechados das salas de aulas, das turmas superlotadas que nos impedem de escutar a nossa alma e a do outro. É um esforço de buscar coletividades mais prazerosas e amorosas. Caminho trilhado por aqueles que escolheram a liberdade de estar em grupo, de modelar o tempo para propiciar uma dimensão emancipatória da pessoa.

Espaços sonhados de acolhimento, de escuta, de interação social e ambiental, através da construção individual e coletiva em diálogo com a música, o teatro, a poesia, o estudo de campo, as leituras acolhidas, a pesquisa e a produção criativa. Fios que se tecem no fazer com o outro, na mediação com as heranças ancestrais expressas na cultura material do território, nas marcas corporais, sensoriais e afetivas.

Em cada espaço edificado é possível identificar uma possibilidade de diálogo com as várias temporalidades históricas, com as diversas linguagens humanas e

com as artes de fazer no presente. A seguir, eis a descrição de alguns dos pontos do nosso percurso...

Casa do Administrador: Construída na década de 1950 para abrigar o administrador do Núcleo Colonial São Bento e a sua família. Localizada na entrada da porteira da sede gleba. Lugar de memória do poder político do Ministério da Agricultura até 1961, quando ocorreu a extinção dos núcleos.

Tulha Principal: Foi local reservado para o beneficiamento do arroz e do leite, garagem e oficina das carruagens e carros. No século XX tornou-se tulha da produção do núcleo colonial e, após a extinção deste, abrigou a Fábrica de Manilha da Prefeitura Municipal de Duque de Caxias.

Tulha Secundária: Espaço destinado a armazenar a produção da Fazenda do Iguçu. No século XX foi transformado em Posto Médico e em Farmácia de Manipulação do quinino, utilizado no combate à malária. Após a erradicação da malária e extinção do núcleo, tornou-se abrigo para menores em situação de Risco da Prefeitura Municipal de Duque de Caxias (Renascer e Reviver).

Casa de Vivenda da Fazenda do Iguçu: Casarão de estilo barroco com vestígios de obras executadas nos séculos XVII e um sobrado erguido no século XVIII, anexado à capela Nossa Senhora do Rosário dos Homens de Cor. Em 1918 foi hipotecada pela Ordem do São Bento e, em 1920, a Fazenda do Iguçu tornou-se patrimônio da União. O casarão abrigou as cooperativas dos colonos. Nas proximidades foi erguida uma escola agrícola denominada Odilon Braga. Na década de 1950, o prédio escolar foi cedido para abrigar o Patronato São Bento. Após a extinção do patronato, a edificação tornou-se um espaço de formação denominado Casa de Retiro São Francisco de Assis.

Armazém Comercial da produção dos colonos: Espaço construído pelo Ministério da Agricultura para abrigar um hospital do Núcleo Colonial São Bento. Tornou-se armazém das cooperativas dos colonos. Na década de 1950 foi transformado em escola para os filhos dos colonos, recebendo o nome da esposa do administrador, Nísia Vilela. Após a extinção do Núcleo, a escola foi municipalizada. Na década de 1990 os alunos foram transferidos para um novo prédio e o antigo foi abandonado, tendo desabado parte de seu telhado. Hoje é a sede do MVSB, do Centro de Referência Patrimonial e Histórico do Município de Duque de Caxias (CRPH/DC) e do Centro de Pesquisa e de Memória da História da Educação do Município de Duque de Caxias (CEPEMHED).

Sambaqui São Bento: Sítio arqueológico dos povos das conchas que habitaram o território por volta de 4 a 6 mil anos antes do presente. Foi encontrado por uma aluna do Departamento de História da FEUDUC, mas já possuía registro no IPHAN. Desde 1960. O terreno foi comprado simbolicamente por meio da campanha SOS Sambaqui São Bento. Em 2010, o sítio foi escavado a partir de deliberação do Departamento de Arqueologia do IPHAN, como medida compensatória das obras do Arco Metropolitano, sendo encontrado no local vestígios materiais e esqueletos humanos.

Casa de Farinha e dos colonos solteiros: Edificação utilizada como casa de farinha da Fazenda do Iguaçú, tornou-se abrigo para os colonos solteiros que prontamente construíram ao seu lado um campo de futebol. Em 1948 o espaço foi transformado em Esporte Clube São Bento e espaço cultural onde eram realizadas as festas de casamento, os bailes de carnaval, os eventos sociais, além do futebol e do cinema.

Casa do Colono: Durante a instalação do Núcleo Colonial São Bento, o Ministério da Agricultura construiu setenta casas de colonos na sede gleba para abrigar os colonos e os funcionários do núcleo. As casas eram padronizadas. Quando o núcleo foi extinto, em 1961, os moradores permaneceram nas residências e, com o passar do tempo, as casas foram sendo modificadas.

Parque Museu Vivo do São Bento: Na lateral direita do Rio Iguaçú, entre a rodovia Washington Luís e a REDUC, nos fundos da sede administrativa do Museu Vivo do São Bento, havia uma lagoa e uma planície formada por vegetação de mangue, receptora das águas do rio que transbordam nos períodos de chuva e nos finais de tarde, quando a maré sobe. O território referido foi considerado uma APA, em 1997, com a missão de preservar o mangue, a planície de inundação, a lagoa e os animais como: capivaras, cobras, garças, tartarugas e jacarés. Outro aspecto ainda a considerar é a movimentação do lençol freático neste pálio afogado de Duque de Caxias, que coloca em risco a ocupação humana por conta de sua instabilidade. Assim, desejando preservar a planície de inundação do Iguaçú, proteger o mangue, e impedir que ocupações desordenadas instalem trabalhadores em área de risco, idealizamos o Parque Museu Vivo do São Bento.

Memorial Hidra de Igoassu: O desejo de preservar a memória das lutas quilombolas no território iguaçuano se presentifica no Museu com a representação da hidra de Lerna, símbolo que surge da alusão feita pelo governo imperial no século XIX aos quilombos iguaçuanos. Em 2012, uma das moradoras da Rua Beira Rio encontrou e doou ao Museu uma máscara de tortura de escravos, sinalizando a possibilidade de existência desses quilombos.

Atento aos clamores antigos e àqueles que brotam dos instantes mais insólitos, o MVSB acolhe o real e o imaginado na congruência do simbólico que o reinventa. São símbolos que ressoam a nossa memória coletiva.

Considerações Finais

Em 2006, o MVSB e o CRPH receberam o reconhecimento do Departamento de Museus do IPHAN. Em 2008, o Museu foi apresentado à comunidade museal brasileira no Congresso Nacional de Museus organizado pelo Ministério da Cultura em Santa Catarina. Em 2010, recebeu o reconhecimento do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) por sua importância na dinamização dos câmbios locais, no movimento em prol da transformação da realidade local e no desenvolvimento social, sendo reconhecido como um dos pontos de memória instituídos no país. Além do IBRAM, o MVSB sempre contou com o apoio da UNIRIO, principalmente dos professores do curso de Museologia,

da Superintendência Estadual de Museus e do Sistema Estadual de Museus do Rio de Janeiro. Sempre que foi ameaçado contou com o apoio da UNIRIO, do Sindicato Estadual dos Profissionais da Educação (SEPE), dos movimentos sociais e culturais da cidade, das várias universidades, do Instituto Histórico de Duque de Caxias, dos professores e estudantes. Estabeleceu parcerias com museus nacionais, com universidades públicas e privadas e se organizou em uma rede de museologia social, a REMUS-RJ. Em rede, sobrevive. Em algumas conjunturas municipais o MVSB recebeu apoio e reconhecimento, em outras, foi invisibilizado ou desconsiderado. Assim como os quilombolas do lugar, é comum sentir-se por um fio, mas segue resistindo.

Apesar de estar situado em uma localidade empobrecida economicamente, o MVSB reconhece e testemunha a sua riqueza histórica e humana, e a importância dos seus patrimônios quase sempre em situação de vulnerabilidade. É possível identificar avanços e conquistas, mas também perdas e retrocessos. De fato, o maior consagração são os encontros amorosos, os conhecimentos produzidos e compartilhados, os eventos culturais realizados, as lutas travadas, o abraço aos patrimônios, a sonoridade do berimbau, a animação das mulheres artesãs, a escuta e a pipa de Gregório¹ nas rodas do “Museu de leitores”, o samba no quintal, as prestações de contas públicas em dezembro, o nosso Boi Gentileza, os olhares para o vivido em confraternização.

Tantos passos nos colocam diante do reconhecimento do território do Grande São Bento como celeiro das resiliências culturais, abrigando importantes manifestações culturais e organizações da sociedade civil. Sonhamos tempos melhores... mas vivemos encantamentos no hoje e no agora tão caros que, ainda que o telhado caia, podemos nos dar conta de que tem a poesia, tem a cidade, tem o afeto, tem a luta, tem a vida, tem o caminho, tem a pergunta – patrimônio.

***Aurelina de Jesus Cruz Carias (Leu Cruz)** é mestre em Educação, diretora do Museu Vivo do São Bento e do Centro de Referência e História de Duque de Caxias (CRPH/DC) e militante da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (REMUS/RJ). E-mail: leucruz@gmail.com.

****Marlucia Santos de Souza** é mestre em História, diretora do Museu Vivo do São Bento e do Centro de Referência e História de Duque de Caxias (CRPH/DC) e militante dos movimentos ambientalistas de Duque de Caxias. E-mail: marluciasantossouza90@gmail.com.

*****Risonete Martiniano de Nogueira** é mestre em Educação, diretora do Museu Vivo do São Bento e do Centro de Referência e História de Duque de Caxias (CRPH/DC) e coordena o “Programa Jovens” e “Um museu de leitores”. E-mail: risonetemartiniano@gmail.com.

1. Pipa criada e presenteada pelo narrador Francisco Gregório Filho durante o *Museu de Leitores* que contou com sua amorosa e ilustre presença.

Referências:

- Antunes, A., Brown, C., & Monte, M. (2006) *A Alma e a matéria*. RJ.
- Benjamin, W. C. B. (1989). *Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, BR: Brasiliense. *apud* Gonçalves, J. R. S. (2009) *Os Museus e a Cidade* In Abreu, R., & Chagas, M., *Memória e Patrimônio* (pp. 171-186). Rio de Janeiro, BR: Lamparina.
- Le Goff, J. (2003). *História e Memória*. São Paulo, BR: Editora da UNICAMP.
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Santos, M. (2000) *Por uma nova globalização*. Rio de Janeiro, BR: Record.

Produções sobre o Museu Vivo do São Bento:

- Chagas, M. (2015). Patrimônio é o caminho das formigas. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, 47, 175-196.
- Cordeiro, T. O. A. (2019). *Seu lugar é no museu: a atuação do Museu Vivo do São Bento na construção dos sentidos sobre o patrimônio da Baixada Fluminense*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS). Rio de Janeiro: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).
- Gomes, M. T. (2016). *Patrimônio de Duque de Caxias: história e memória no Museu Vivo do São Bento*. (Dissertação de Mestrado). Mestrado Profissional em Ensino de História. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
- Laurentino, E. S. S. (2016). *História Local, patrimônio e cultura afro-brasileira e Duque de Caxias*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas (UERJ-Febf). Duque de Caxias: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
- Nascimento, A. (2018). *Museu Vivo do São Bento: um diálogo com as memórias negras na construção de novas narrativas sobre a cidade de Duque de Caxias*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais. Rio de Janeiro: Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).
- Nogueira, R. M. (2018). *Desamparo...Patrimônio: Eco e Oco no Museu Vivo do São Bento*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas (UERJ-Febf). Duque de Caxias: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
- Peixoto, S. B. (2015). *Museu Vivo do São Bento: um Museu de Percurso da Baixada Fluminense* (Trabalho de conclusão de curso).

Revert, M. R. (2017). *O Museu Vivo do São Bento e a cultura negra e afro-descendente na Baixada Fluminense* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

Silva, M. G. & Souza, M. S. (2009). Os Professores e a construção do Ecomuseu no Município de Duque de Caxias (RJ): um relato de experiência. In C. L. V. Perez, M. T. G. Tavares, & M. S. Araújo (Ed.), *Memória e Patrimônio: Experiências em Formação de Professores* (pp.149-160). Rio de Janeiro, BR: EdUERJ.

Viana, U. F. (2016). *A educação com o patrimônio e a educação como patrimônio: uma política na formação de professores*. Niterói. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação (POSEDUC). Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF).

El Museo Comunitario de Cabrils (Barcelona): Un proyecto experimental nacido desde la comunidad

Jordi Montlló*

Universidad de Girona – Girona, Cataluña, España

En el presente artículo se pretende dar a conocer una acción comunitaria de museología experimental de reciente creación. Este proyecto no tiene como objetivo principal la creación de una colección de bienes muebles que se exhiban públicamente. Tampoco cuenta con el apoyo de ninguna administración, ni local, ni comarcal, ni nacional. Se trata de una iniciativa promovida por un grupo de personas a consecuencia del cierre del Museo Municipal por parte de las autoridades locales.

Localización

Cabrils es un municipio de la comarca barcelonesa del Maresme (Cataluña), con una superficie de 7,05 Km² y una población de 7.439 habitantes, repartida entre el casco antiguo y diferentes urbanizaciones, creadas principalmente a partir de los años 1980 del siglo XX.

La comarca del Maresme es una franja paralela a la costa que se extiende al norte de Barcelona entre el mar Mediterráneo y la Serralada litoral, un sistema montañoso de pequeñas elevaciones no superiores a los 500 metros. Las principales colinas alrededor de Cabrils són *Montcabrer* (319 m), *turó de l'Infern* (324 m), *turó de la Cirera* (471 m), *turó d'en Torres* (304 m) i *turó d'en Banús* (453 m). Una parte de este territorio (148,44ha) está protegido por un Plan Especial de Interés Natural (PEIN).

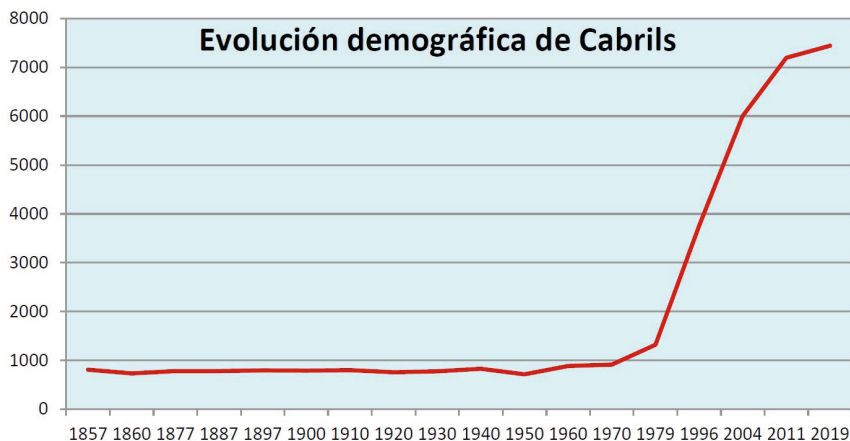
Los dos núcleos originarios de Cabrils son el barrio o vecindario del *Sant Crist* y el de la *Sagrera*. El primero se forma al abrigo de la ermita prerrománica de San Cristóbal, por las masías de *can Carbonell*, *can Vives* y *ca n'Amat*; también por *can Vehil*, un poco más alejada y *can Roldós*. El barrio de la *Sagrera* se forma alrededor de la iglesia de la Santa Cruz. El resto de casas estaban diseminadas.



Fig. 1: Cabrils en 2016. Autor: Xavier Nubiola de Castellarnau.

Hasta el año 1821 dependía administrativamente de *Sant Genís de Vilassar*, el actual *Vilassar de Dalt*. Su economía se ha basado durante siglos en el sector primario, básicamente la agricultura. La viticultura representó un monocultivo hasta la llegada de la filoxera, para diversificarse con un predominio de las patatas a mediados del siglo XX y la floricultura después. La única discrepancia con este retrato es la aparición de dos fábricas textiles en la segunda mitad del siglo XIX. Apunte suficientemente significativo teniendo en cuenta una población que oscilaba alrededor de los 800 habitantes.

Pero la transformación del campo, la cercanía y las buenas comunicaciones con la metrópolis barcelonesa y la liberalización del suelo para la construcción de segundas residencias, transforman el paisaje físico y humano de Cabrils en escasas dos décadas, sextuplicando la población y dejando un mosaico de urbanizaciones descontextualizadas urbanísticamente y una población residencial sin vínculos con la comunidad local.



Elaboración propia

Evolution demográfica de Cabrils (1857 – 2019)

Antecedentes

En este contexto, nace un primer intento de creación de un museo local. Es en 1982 cuando un grupo de ciudadanos, ante la rápida destrucción de masías (casas tradicionales dedicadas a la agricultura) y yacimientos arqueológicos, decide recuperar bienes muebles relacionados con actividades características de una identidad que, según ellos, se está perdiendo sin dejar huella. Pero los criterios de adquisición de objetos son totalmente heterogéneos y basados más en el gusto personal que en una planificación científica que tenga en cuenta un guión pre establecido. Igualmente, el tratamiento de estos objetos recolectados es mínimo, si no nulo, a nivel de documentación y conservación preventiva. A pesar de todo, pronto se ven sobrepasados por el volumen de objetos y se dan cuenta que necesitan un espacio donde guardarlos y exponerlos públicamente.

Se crea de manera no formal una junta, sin representatividad jurídica, compuesta por este grupo inicial y el concejal de cultura del ayuntamiento. Es entonces cuando el consistorio se plantea la creación de un “museo”, entendido como un espacio donde reunir todo aquel material y mostrarlo al público. En un primer momento se piensa en el desván del ayuntamiento pero pronto se descarta su viabilidad. Es entonces cuando surge la oportunidad de alquilar un espacio de la masía de *ca l'Arrà*, que acabará dando nombre a aquel primer museo. El 19 de agosto de 1984 se inaugura oficialmente, con la presencia del Presidente del Parlamento de Cataluña, señor Miquel Coll i Alentorn.



Fig. 2: Museo de Ca l'Arrà, 1999. Autor: Jordi Montlló.

Aquella exposició mostrava una sèrie d'objectes heterogèneos, agrupats per tipologies y / o usos, llenant totes y cada una de les parets de la sala, projectant una imatge més propera als gabinets de curiositats, on imperava el *horror vacui*. La població podia visitar-lo els diumenges per la tarda. Primer cada diumenge y després se van espaciant els dies d'obertura. Fins que el 31 de desembre de 1998 es tanca. A l'espera d'una nova ubicació, la col·lecció es reparteix de forma improvisada, en diversos edificis municipals que no reuneixen cap mesura de seguretat ni de protecció ambiental. Un d'aquests espais és el soterrani d'un bloc de vivendes, inundable, amb molta humedat, part d'ella procedent d'un pou d'aigua situat a l'interior. Un altre espai va ser un edifici singular relacionat amb una font natural d'aigua picant, que el mateix consistori, posteriorment, va demolir amb el material a l'interior. Inclou un retaule barroc de 1727.



Fig. 3: Almacén del antiguo Museo municipal, 2019. Autora: Laura Bosch.

A partir de aquí, sin ningún proyecto a corto o medio plazo, la actividad de la junta, con altibajos, se centra básicamente en la organización de tertulias, concursos de fotografía y algunas exposiciones y visitas guiada por el municipio, sin casi apoyo municipal.

En 1996 el Ayuntamiento adquiere un edificio con la finalidad de albergar los juzgados de paz. Anexo a estas dependencias, pero con entrada por la calle posterior, también se adquiere una antigua casa conocida como “*Can Ventura del Vi*”. En ese momento un miembro de la junta del museo que orgánicamente aún funcionaba, era consejero del consistorio. Aprovechando la oportunidad, se decide instalar el nuevo museo en este espacio. Pero se trata de una decisión improvisada que no va acompañada de ningún plan director y sin la intervención de ningún profesional de la museología. Toda la operación se centra en un maquillaje arquitectónico con la incorporación de un ascensor como principal intervención para una adecuación a la normativa de acceso a edificios públicos. Algunos espacios, como la cocina o la bodega de la casa, sufren un conato de musealización de dudoso resultado. La inauguración del nuevo espacio se produce en 2011.



Fig. 4: Nueva sede del museo en Can Ventura del vi, 2018. Autora: Laura Bosch.

Previamente, en 2003, el Ayuntamiento redacta unos primeros estatutos del nuevo Organismo Autónomo Museo-Archivo Municipal de Cabrils. En estos estatutos se definen los órganos de gobierno: una junta de gobierno y un consejo gestor. La primera está formada por el alcalde, concejales, vocales y un director-gerente, con voz y sin voto. El consejo gestor lo forman un presidente, el director-gerente y unos vocales; todos los cargos sin remunerar.

En el año 2013 se nombra una directora-gerente, cargo que no será remunerado hasta mayo de 2015, con un contrato de obra y servicios. Más para cubrir el expediente que basado en tarifas racionales de mercado. A pesar de la baja remuneración, será la primera vez que este museo esté dirigido por una persona con formación técnica y profesional. En esta nueva etapa, los objetivos principales serán re direccionar al máximo una situación que había ido deteriorándose, por toda una serie de carencias estructurales, agravadas por la falta de visión técnica de gran parte de los órganos de gobierno y el conformismo del estamento político. Los objetivos operativos se centraran en dos aspectos distintos pero complementarios: adecuación del equipamiento existente y plan de actuación social para generar dinámicas de acercamiento hacia la comunidad.

En relación al primer objetivo se adecua el primer piso como sala polivalente, para exposiciones temporales, conferencias o seminarios. Asimismo, se acomoda un nuevo espacio para instalar el fondo documental y un pequeño despacho. Todo con el objetivo de iniciar una programación estable de actividades culturales relacionadas con la historia, la memoria y el patrimonio local. Generar una dinámica nueva de acercamiento hacia la comunidad, en la que esta se sienta

parte integrante y participativa del museo, como espacio común y público de recuperación identitária y de memoria colectiva.



Fig. 5: Inauguración exposición “Llum als ulls i força al braç; 1-O el dia que recordarem sempre”. 30 de septiembre de 2018. Autor: Ramon Boadella.

Deben tener en cuenta que no se dispone de exposición permanente, ni de salas de reservas adecuadas, ni de un inventario actualizado de los bienes muebles y documentales del museo. Además del tipo de contratación por horas y la imposibilidad de contratar servicios adicionales. Con todo, desde 2014 hasta 2019 se inauguran más de 20 exposiciones temporales; se organizan 16 conferencias, seminarios o mesas redondas; se organizan más de 40 actividades fuera del museo, itinerarios, Jornadas Europeas del Patrimonio, Día Internacional de los Museos, visitas a elementos de propiedad privada, participación en actos coorganizados por otras entidades de la comarca, talleres pedagógicos para la comunidad educativa, sesiones dedicadas a públicos específicos, como jóvenes o ramo de la hostelería, entre otros. Así como la presentación de una quincena de publicaciones, entre monografías y trabajos de investigación.

En el año 2018 se ofrece la oportunidad de participar, con el apoyo del Consejo Comarcal del Maresme, en un proyecto FEDER subvencionado por la Unión Europea¹. Se encarga a un profesional un proyecto con presupuesto desglosa-

1. Es un instrumento financiero de la Comisión Europea, cuya finalidad es la ayuda para el desarrollo económico de las regiones deprimidas de la Unión Europea. Estos fondos son subvenciones a fondo perdido, siendo gestionados directamente por las administraciones públicas (central, autonómica

do que permita la musealización de Can Ventura del Vi (sede del museo) y la implementación de un punto de información turístico.

Esta oportunidad con financiación externa, tendría que servir para dar el impulso definitivo y estabilizar el proyecto con personal profesional (aunque mínimo) y un presupuesto anual. Finalmente, a pesar de estar aprobado por el Pleno municipal, la Unión Europea y el Consejo Comarcal del Maresme, se deja perder por voluntad del consistorio surgido de las elecciones municipales convocadas en mayo de 2019. Muere de esta manera el último intento de conseguir una institución museística formal que cumpla las funciones que les son propias según las definiciones de ICOM y de la Ley 2/1990 de *Museus de Catalunya*. El museo se cierra y se despide a la directora gerente nombrada desde 2013. También se detiene el proceso de alquiler de un local, para albergar las nuevas salas de reserva, que el anterior equipo de gobierno había empezado a tramitar. No hay ninguna perspectiva de futuro para el patrimonio local recuperado y restaurado durante este periodo. El 29 de junio de 2020 se celebra un juicio por una demanda interpuesta por la persona afectada por despido improcedente y queda visto para sentencia².

Resurgir de las cenizas

Ante esta situación un grupo de ciudadanos decide tomar la iniciativa y retroceder en el tiempo. Cuando con la dictadura franquista (1939-1978), la administración se alienaba de sus obligaciones con relación al patrimonio cultural. Muchos de los actuales museos locales y comarcales de Cataluña tienen su origen en asociaciones y entidades no lucrativas de carácter cultural creadas en esos años. Las prohibiciones del régimen, el control autoritario y paternalista de todos los estamentos políticos, sociales y económicos, dejaron un país huérfano en muchos sentidos. De tal modo que la sociedad catalana, con una larga tradición de asociacionismo, emprende la suplantación de competencias y se organiza a su propio gusto. Estas asociaciones se consolidan con el fin de la dictadura y la llegada de los primeros ayuntamientos democráticos y la recuperación de las instituciones propias como la *Generalitat de Catalunya*.

En pleno siglo XXI, la comunidad de Cabrils percibe la dificultad que su administración más cercana, el Ayuntamiento, tome conciencia de la importancia del patrimonio como elemento cohesionador y generador de vínculos y relaciones de enriquecimiento cultural colectivo. Después de casi medio siglo de intentos y diversos consistorios de signos políticos distintos, se considera que es preciso tomar la iniciativa. Con la experiencia acumulada, una mayor profesionalización y la formulación de un nuevo modelo, se crea un museo prescindiendo de la administración y de la colección³.

y local) teniendo cada una de ellas una cuota de fondos asignada a priori para realizar proyectos en la zona.

2. Cuando lean el artículo ya se habrá pronunciado dicha sentencia.

3. En el momento que se escribe esta presentación, el proyecto se encuentra totalmente en estado

Se forma un pequeño núcleo de personas alrededor de la antigua directora gerente del museo municipal, señora Laura Bosch. Su dedicación al proyecto del museo en los últimos cinco años iba más allá del propio mandato recibido del *staff* político. A partir de entrevistas personales a antiguos colaboradores forma un pequeño grupo de seis personas de la comunidad. La estructura organizativa se establece como una asociación cultural sin finalidad de lucro, regulada por la normativa de la *Generalitat de Catalunya*. Se redactan unos estatutos y los principios fundacionales que establecen la misión de la entidad, la visión y los valores que la deben regir.

No se trata de crear, adquirir o custodiar una colección; no se trata de buscar un edificio donde la gente pueda acudir a ver exposiciones, como si se tratara de una galería. Es un proyecto modesto y ambicioso a la par. Modesto porque surge con la única fuerza de las personas voluntarias, con los únicos recursos de sus bolsillos y su dedicación. Se llegará allí donde se pueda cuando se pueda. Con una clara vocación social, pero sobre todo para disfrutar. Y ambicioso porque se trata de trasladar un modelo museológico experimental y desconocido a una comunidad sin referentes relacionables. Se trata de crear un museo sin paredes, un museo sin colección. ¿Será entonces un museo de verdad?

En realidad, definir qué es un museo es más complejo que citar las definiciones del ICOM o la definición de la ley de Cataluña, ya que una misma palabra debe servir para describir realidades muy diferentes; diferencias culturales, sociales, políticas, administrativas, de objetivos, de tradiciones, de voluntades, de realidades, de alcance territorial, de presupuestos, etc. Es complejo porque se trata de una institución con una larga y heterogénea trayectoria histórica. A este bagaje le acompaña una serie de acepciones o prejuicios que pueden condicionar nuestra mirada.

El museo como institución ha estado en crisis varias veces, la última la estamos viviendo ahora con la pandemia del Covid-19; pero seguro que no será la última. Una de las más importantes fue en los años 60 del siglo pasado. A partir de este momento surge lo que se conoce como nueva museología, que cambia los parámetros de los nuevos museos. Como objetivo, invertir el orden de los factores de la museología tradicional, poniéndose al servicio de la sociedad. De forma sintética se puede decir que el museo deja de centrarse en sí mismo y abre las puertas a la comunidad y al territorio.

A pesar que la nueva museología ya no tiene nada de nueva y que ha dado lugar a diversas expresiones museísticas que se pueden identificar como ecomuseos, museos de sociedad o museos de territorio, todas ellas comparten unos criterios. Ya no se habla de colección sino de patrimonio; ya no se habla de edificio sino de territorio y, finalmente, no se habla de visitantes sino de comunidad.

Aun así, todavía hay museólogos que se empeñan en identificar museo exclusivamente con colección. Pero si tenemos una comunidad que vive en un territorio, se relaciona, tiene una historia común y ha generado cultura, ¿quién se hace cargo de la gestión del patrimonio que se ha generado, se genera y se continuará generando? Sin lugar a dudas la institución que históricamente le corresponde esta función no es otra que la del museo.

No recordaremos aquí la definición del ICOM que todos ustedes ya conocen, para no alargar innecesariamente el texto. Pero sí es necesario hacer un par de apuntes. En primer lugar, la definición actual es fruto de una constante evolución, desde la creación del ICOM en 1946 hasta la actualidad. Antes ha habido otros que han ido transformando y adaptando a las necesidades sociales de cada momento. Y en segundo lugar, desde hace un par de años que se trabaja en su actualización, no sin un gran debate. Esta se tenía que presentar a la Asamblea General en Kyoto, en septiembre de 2019; pero la falta de consenso lo ha retrasado.

Los más quisquillosos podrían poner en duda, en nuestro nuevo proyecto, la función de *reunir un conjunto de bienes muebles o inmuebles, los conservan, los documentan*, etc. Pero la palabra reunir, más allá del concepto capitalista de acumulación de bienes, puede tener muchas otras acepciones. Y no hablamos de la mal entendida virtualidad que tanto se ha expandido conceptualmente durante los pasados meses de pandemia, como sustituto de la presencialidad. Hay muchas formas de “reunir”, a partir del conocimiento, pero sobretodo de cómo se transmite este conocimiento. Por otra parte, el patrimonio cultural de Cabrils ya se encuentra “reunido”, justamente dentro de su territorio. Lo que hace falta es documentarlo, estudiarlo y realizar acciones de retorno a la comunidad. ¿Acaso no es eso lo que hacen los museos?

Pero para concluir sobre este tema me gustaría compartir una idea más espontánea y democrática de lo que es un museo. A raíz del Día Internacional de los Museos de 2020, el *Museu de Sant Cugat* (Barcelona) editó un pequeño video donde personas de la comunidad, de todas las edades y condiciones respondían a la pregunta de qué era para ellos un museo. A modo de resumen les traslado algunas de sus respuestas: “Un lugar para conocernos de una manera crítica”; “Un espacio que te transforme y que te ayude a reflexionar y a crecer”; “Un museo es un lugar de memoria, de inspiración, de creación, de conocimiento, de aprendizaje, de disfrute y de bienestar”; “Un espacio para abrir ventanas”; “Un lugar de sorpresas”; “Un lugar que emocione y despierte la imaginación”.

Seguro que todo lo podríamos incluir dentro de las definiciones oficiales del ICOM, hechas por los técnicos y especialistas, pero las respuestas de estas personas son más vivas, frescas y dinámicas que cualquier otra definición. Por eso creo que toda comunidad necesita un espacio donde se puedan cubrir todas estas necesidades que podríamos sintetizar como un espacio de memoria, identidad y auto reconocimiento, dinámico, vivo y participativo. La legislación es bastante clara cediendo competencias en cultura a las diferentes administraciones y el patrimonio y los museos en el ámbito cultural, conjuntamente con la sanidad y la educación deben ser los pilares de la sociedad. Las acciones del presente

transformarán el futuro, si hoy lo hacemos mal lo pagaremos mañana y ya llegamos tarde. Por todo lo expuesto, considero que la existencia de un museo en Cabrils es fundamental, independientemente del edificio o de la existencia de una colección.

Misión del Museo Comunitario de Cabrils

La primera cuestión planteada fue la del nombre. Teníamos claro que era necesario incluir dos palabras: Cabrils y museo. La primera por motivos obvios, ya que es el nombre de la población para la que se crea la entidad y refleja la voluntad de hablar de su territorio y su gente. La palabra museo relacionaba el sujeto de estudio de la entidad, la voluntad de certificar que son los museos las principales entidades que pueden gestionar el patrimonio. Pero un patrimonio en sentido amplio, no únicamente el patrimonio mueble, sino también el arqueológico, el arquitectónico, el inmaterial, el natural, etc. Faltaba la palabra clave, en sentido literal, ya que era la palabra que ocuparía la parte central del nombre. Las tres ideas centrales que cimentaban el proyecto era: patrimonio, territorio y comunidad. La idea central era la de comunidad y justamente era la palabra que nos faltaba para nuestro nombre. La lista de vocablos que nos aportan la idea de comunidad era larga: museo del pueblo, museo comunal, museo cooperativo, museo asociativo, etc. Finalmente se escogió comunitario, descartando posibles acepciones menos apropiadas a la idea que se quería transmitir, más propias del idioma que de otra cuestión. Así pues, el nombre definitivo con el que se ha inscrito la entidad es el de *Museu Comunitari de Cabrils* (Museo Comunitario de Cabrils).



Fig. 6: Festividad del Crist Muijal, entre los municipios de Vilassar de Mar, Cabrils i

Cabrera de Mar; 12 de mayo 2019. Autora: Laura Bosch.

Paralelamente era necesario marcar los objetivos o como nos gusta decir, los principios fundacionales del nuevo museo. Centrados en la redacción de su misión y establecer la visión y los valores por los que nos queríamos regir. La misión del Museo Comunitario de Cabrils describe lo que hace, porqué lo hace y como lo hace, y se resume en cinco apartados:

Crea vínculos entre la comunidad y su memoria colectiva, a través del patrimonio cultural y natural.

Genera conocimiento sobre este patrimonio para preservar sus valores históricos, arqueológicos, antropológicos, artísticos y / o naturales.

Promueve actuaciones hacia la protección, conservación y salvaguarda de este patrimonio y lo pone en valor para disfrute lúdico, estético e intelectual de la sociedad.

Constituye un espacio de encuentro y se convierte en punto de apoyo para otras entidades interesadas en el conocimiento, la conservación y la gestión del patrimonio cultural.

Vela para que la colectividad interactúe con el patrimonio creando dinámicas culturales participativas.

El Museo Comunitario de Cabrils se define como un museo de territorio, de alcance administrativo local, pero relacionado con su entorno histórico más cercano. Temáticamente se puede definir como un museo de sociedad, con una fuerte vinculación comunitaria donde se debaten las cuestiones relacionadas con la evolución de la sociedad. En este sentido, adopta los principios de patrimonio en lugar de colección, territorio en lugar de edificio y comunidad en lugar de visitantes.

El concepto de patrimonio hay que entenderlo desde su complejidad y globalidad. Es decir, incluyendo el patrimonio material, el patrimonio documental, el patrimonio inmaterial y el patrimonio natural. Tomando como modelo de desarrollo teórico el Convenio Europeo del paisaje que define paisaje como “un área, tal como la perciba la gente, el carácter es resultado de la acción y la interacción de factores naturales y / o humanos”.

El Museo Comunitario de Cabrils se alinea con las resoluciones de la Mesa redonda de Santiago de Chile de 1972, donde se afirma que el museo se convierte en una institución al servicio de la sociedad y tiene los elementos para participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las que sirve. Al tiempo que la museología debe sentirse interpelada por las transformaciones sociales, económicas y culturales del mundo.

El Museo Comunitario de Cabrils es heredero del proyecto del antiguo Museo Municipal elaborado por Laura Bosch. Si éste se reemprende en algún momento no implica la desaparición del Museo Comunitario, sino la integración en el

proyecto marco e institucionalizado, como herramienta colaborativa, similar a los consejos comunitarios de los ecomuseos.

Visión y valores del proyecto

También nos proclamamos afines a los planteamientos de la red de Museos Comunitarios de América y a los de la Federación de Ecomuseos y museos de sociedad. Por este motivo nos hacemos nuestros sus enunciados y proclamamos que el Museo Comunitario de Cabrils es obra de la propia comunidad, nacido desde ella hacia ella.



Fig. 7: Presentación del libro “Sols compto les hores lluminoses: els rellotges de sol de Cabrils”, 18 de agosto de 2018. Autor: Ramon Boadella.

El Museo Comunitario de Cabrils es una herramienta para que la comunidad afirme la posesión física y simbólica de su patrimonio a través de sus propias formas de organización.

El Museo Comunitario de Cabrils es un espacio donde los miembros de la comunidad generan auto conocimiento colectivo, un espacio de reflexión crítica y constructiva y de creatividad. También es un espacio de recuperación de la memoria colectiva y de fortalecimiento de la identidad comunitaria hacia la propia comunidad y de proyección exterior.

El Museo Comunitario de Cabrils es un espacio donde se generan proyectos para mejorar la calidad de vida y ofrece capacitación para afrontar las diferentes necesidades derivadas de su misión. Fortalece la cultura tradicional y el patrimonio cultural inmaterial. Es un puente de intercambio cultural con otras

comunidades que permita compartir vivencias, proyectos e intereses comunes, establecer alianzas e integrar redes que fortalezcan las diversas comunidades.

Los valores y criterios que nos han de guiar en este proceso son el rigor, la transparencia, el compromiso, la sostenibilidad, la investigación y el pensamiento crítico.

Como profesionales, nuestro trabajo debe estar motivado por la exigencia, la excelencia y el rigor. Debemos ofrecer un entorno agradable y estimulante, de respeto y libertad no sólo entre los profesionales sino también con la comunidad. Como profesionales al servicio del público, actuamos de forma responsable en el desarrollo de nuestro trabajo, siguiendo los códigos deontológicos, en especial el del ICOM.

El rigor y la transparencia son los fundamentos para lograr la excelencia, pero el compromiso es la estructura del proyecto. Un compromiso con la comunidad a la que servimos fortaleciendo la identidad como territorio.

Tanto en nuestro funcionamiento diario como en las decisiones que tomamos, incorporamos criterios de sostenibilidad. En la medida de los recursos disponibles, la investigación debe ser la base de una serie de acciones que deben alcanzar la puesta en valor del patrimonio local. Sin olvidar el resto de acciones necesarias para interpretar correctamente el patrimonio y ponerlo al alcance de la comunidad.

En un mundo cada vez más conectado los discursos sobre las memorias y los patrimonios, siempre cambiantes y fluctuantes, el museo no puede convertirse en un elemento de fosilización de identidades, sino un espacio de pensamiento dinámico y crítico. Donde se facilite a hacernos preguntas más que a resolver grandes dilemas.

Los primeros proyectos

El primer proyecto que se ha decidido emprender es un taller/*workshop* sobre museología de calle⁴. Poner en el debate público nociones de la museología de forma amena, explicar conceptos, protocolos y metodologías básicas que se dan en los museos de territorio. Debatir sobre el concepto de museo, ver la heterogeneidad de proyectos que se esconden bajo un mismo apelativo. Está especialmente dirigido a miembros de la comunidad interesados por su historia o cualquier vertiente del patrimonio cultural des de un punto de vista amateur, no especializado.

4. Con museología de calle nos referimos a trasladar los debates conceptuales y técnicos de museología de la oficina a la calle, de los técnicos a la ciudadanía. Explicar y mostrar las necesidades en el tratamiento del patrimonio y hacer partícipes a toda la comunidad en las tareas propias del museo, a modo de autogestión. Para no depender de la administración, paradójicamente no siempre coincide en intereses con su comunidad.



Fig. 8: Acto fundacional del Museo Comunitario de Cabrils, el 4 de junio de 2020. Autor: Gustau Nacarino.

Se plantea el curso a partir de nueve sesiones en los que haya un máximo de participación de la gente y una mínima presentación teórica. También debe servir para dar a conocer el proyecto a la comunidad o a aquellos más interesados en una posible participación activa.

Igualmente se quiere facilitar recursos a entidades locales de tipo cultural y social sin finalidad de lucro y a sus gestores para desarrollar proyectos relacionados con su propia actividad que a menudo se relaciona con el patrimonio.

Mediante este *workshop* se dará a conocer el patrimonio cultural del municipio y también se visitaran espacios cercanos como otros museos de la comarca o de Cataluña. Se invitará a personas que puedan compartir experiencias similares. Se pretende poner las primeras piedras de una red para nada virtual, donde la comunidad ejerza su derecho al conocimiento y goce estético, didáctico y lúdico de su patrimonio.

De una forma más interna se está trabajando en el estudio de un fondo documental familiar; la elaboración de un informe sobre la situación del patrimonio arqueológico de Cabrils, la preparación de una publicación relacionada con las cruces de término del municipio y continuar con la colaboración de las entidades que el antiguo museo había establecido.

Todas las actuaciones, actividades y programas se podrán seguir a través de la red, sobre todo a través de www.comca.cat.



Fig. 9: Acto de presentación a la comunidad, 8 de octubre de 2020. En el marco de las Jornadas Europeas del patrimonio. Autor: Gustau Nacarino.

A modo de conclusión

Nos encontramos en uno de los momentos más emocionantes de cualquier proyecto, aquel en que todo está por hacer y nada parece imposible; donde las ilusiones se encuentran en niveles altísimos. Con un proyecto que requiere mucha pedagogía ya que puede tener parecidos con muchos proyectos similares pero no hay dos iguales.

En un contexto en el que aun cuesta entender que un museo no posea una colección de objetos muebles encerrados en edificios que actúan de cajas fuertes del patrimonio local, mientras el patrimonio del territorio se encuentra sin gestión.

No sabemos dónde nos llevará nuestro proyecto. Supongo que hasta donde nos veamos capaces o tengamos ganas de llevarlo. Los límites únicamente nos los pondremos nosotros.

Tampoco sabemos cómo reaccionará el resto de la comunidad, las organizaciones o la administración. Como hemos dicho, nuestra voluntad es la de establecer puentes de diálogo y bases para la colaboración.

Creemos que la situación ideal es la institucionalización de los museos de territorio, sociedad o comunitarios, o como se prefiera llamarlos; pero comprometidos con los fundamentos de la ya cada vez menos nueva museología de patrimonio, territorio y comunidad. Deseamos que algún día pueda convertirse en una realidad para la comunidad de Cabrils, que sus consejeros electos se den cuenta de las funciones y obligaciones que conllevan sus cargos. Si es así, el Museo Comunitario

de Cabrils se transformará en una organización que colaborará completamente con el museo institucional, siempre y cuando la misión, los valores y la visión sean compatibles y el eje y la razón de ser última sea la comunidad.

Esperamos poder continuar contando nuestra experiencia y compartirla con todos ustedes.

***Jordi Montlló** es doctor en Antropología Social y máster en Museología y Gestión del Patrimonio Etnológico y Cultural por la Universidad de Barcelona. Profesor asociado en la Universidad de Girona, e investigador adscrito al Instituto Catalán de Investigación en Patrimonio Cultural. Elabora Mapas de Patrimonio Cultural para la Oficina de Patrimonio Cultural de la Diputación de Barcelona. E-mail: jordimontllo@gmail.com.

Referencias:

Bosch, L. (2020). *Projecte de desenvolupament del Museu Arxiu de Cabrils. Pla estratègic*. Trabajo de final del curso “*Postgrau de Direcció Estratègica de Museus i Centres Patrimonials*”. Universitat de Girona. Inédito.

Montlló, J. (1998). *Història i actualitat dels museus i col·leccions del Maresme. Treball de recerca del programa de doctorat del Departament d'Antropologia de la Universitat de Barcelona: Recerca en antropologia cultural*. Tutor: Doctor Joan Bestard. Inédito.

Montlló, J. (2018). *FEDER: Projecte singular. Exposició permanent del Museu Municipal de Cabrils i punt d'informació turístic a can Ventura del Vi*. Inédito.

O Museu da Parteira enquanto processo experimental¹

Júlia Morim*

Museu da Parteira – Recife, Brasil

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”

Guimarães Rosa

“Grande Sertão Veredas”

Introdução

Minha relação com as parteiras tradicionais tem início em 2005, quando conheci Dona Prazeres, parteira tradicional, residente em Jaboatão dos Guararapes (PE), município vizinho ao meu. Minha experiência de parto domiciliar despertou-me o interesse para a temática do parto e nascimento e me aproximou do universo das parteiras. Em 2007, Prazeres mencionou o desejo de ter sua vida registrada em um livro. Essa vontade foi o embrião de um projeto de pesquisa que adentrou o universo dessas mulheres que ajudam a “botar filhos no mundo” a partir da ótica da cultura. Pontapé para um desenrolar de afetos, afirmações, reflexões e ações, a pesquisa, pautada em uma metodologia voltada para desenvolvimento de políticas públicas de patrimônio, mobilizou as parteiras que foram nos trazendo sugestões, propostas, ideias, dentre elas a de um museu: o Museu da Parteira. “Se Luiz Gonzaga², com 100 anos, tinha um museu, por que as parteiras, que existem desde que o mundo é mundo, não?” – interrogavam.

O desejo das parteiras por um museu e a tentativa de um pensamento museológico a partir da experiência do Museu da Parteira é o que impulsiona esse trabalho. Considerando o questionamento das parteiras Prazeres e Zefinha, esta última residente no município de Caruaru, agreste pernambucano, pergunto: quem merece estar em um museu? Para que(m) serve um museu? O que é um museu? Este trabalho pretende refletir acerca da museologia experimental levando em conta a experiência do Museu da Parteira, um museu desejado, um museu de ideias, que existe por meio das ações, do contato, cujo embrião vem do desejo das parteiras tradicionais de Pernambuco de se verem representadas e com suas histórias narradas e resguardadas para as futuras gerações.

1. Este artigo é uma versão editada e resumida do trabalho de conclusão do Curso de Especialização em Museus, Identidades e Comunidades (Fundação Joaquim Nabuco/FUNDAJ), intitulado “Museu da Parteira: que museu é esse?”. Recife, 2020.

2. Compositor e cantor pernambucano que popularizou no país a música popular do Nordeste.

As parteiras precisam de um museu

“A história das parteiras é uma história maravilhosa. É uma história desde o começo do mundo. Nós, parteiras, não temos medo de nada. Nós parteiras precisamos é de história, de trabalhar e ter um museu, alguma coisa que chegue ao conhecimento da população” (Zefinha, 2016, informação verbal)³.

Parteiras são mulheres que ajudam outras mulheres a trazerem seus filhos ao mundo. Aprendem a prestar assistência na prática, observando outras parteiras ou durante seus próprios partos. O ato de ouvir, escutar, xeretar, porque são “muito curiosas”, como muitas se descrevem, também constrói seu saber. Entre gerações vão compartilhando os conhecimentos sobre gestação, parto, puerpério, puericultura. Seu trabalho, percebido como um dom e como parte da vida cotidiana, traz consigo o reconhecimento da comunidade que lhe confere autoridade para ser também “juíza, mediadora, psicóloga e advogada” das famílias que atende. São chamadas de mães, madrinhas e/ou vó pelos *filhos de umbigo* e de comadre pelas mulheres atendidas. E, como lembra Dona Prazeres, se as parteiras existem desde os primórdios da humanidade, sendo referenciadas até na Bíblia⁴, por que não há um museu delas?

O desejo por um museu revelado pelas parteiras pernambucanas emerge após contato com práticas patrimoniais de inventário, mobilização e salvaguarda, que teve início em 2008 com a realização de um Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) – metodologia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) – dos Saberes e Práticas das Parteiras Tradicionais de Pernambuco. Realizado em duas etapas, a pesquisa, que abrangeu 6 municípios do estado (Caruaru, Igarassu, Ipojuca, Jaboatão dos Guararapes, Palmares e Trindade) e três etnias indígenas (Kapinawá, Pankararu e Xucuru), entrevistou mais de 200 parteiras⁵. A pesquisa aproximou laços entre pesquisadores e parteiras, as quais estiveram próximas desde então compartilhando ideias e desejos. Esse grupo, formado por representantes das associações de parteiras, ONGs e universidade, compõe o núcleo que viria a ser responsável por liderar a iniciativa do Museu da Parteira, que ainda não existia.

O INRC produziu um enorme número de fotografias que deviam ser, de alguma forma, devolvidas às suas donas. Assim, em 2013, como uma forma de devolutiva e como uma ação de valorização do ofício de parteira tradicional, foi realizada a

3. Vídeo convite para a abertura da exposição “Museu da Parteira: acolhimento, resistência e visibilidade” (2016).

4. Dona Prazeres sempre faz referência ao trecho da Bíblia (Êxodos 1:15-22) em que a parteira é citada, destacando que as parteiras desobedeceram a ordem de matar todos os meninos que nascessem, demonstrando o caráter de resistência, força e cuidado de seu trabalho.

5. Como resultado do processo de inventário, foi encaminhado ao Iphan, em 2011, um pedido de Registro do ofício de parteira tradicional, que atualmente está em processo de instrução. Para saber mais ver Müller e Morim, 2018.

exposição fotográfica itinerante “Parteiras – um mundo pelas mãos”⁶, em três localidades onde a pesquisa havia sido realizada. Montada em espaços públicos escolhidos pelas parteiras da localidade, a exposição principal tinha forma de um varal composto por fotografias impressas em tecido no formato 1,0 x 1,5 metros, que traziam um recorte com foco naquela localidade. Havia também uma exposição paralela composta por fotografias impressas em papel fotográfico, as quais, após a finalização, permaneciam sob a posse das associações de parteiras ou de parteiras líderes, a fim de que pudessem dar continuidade à circulação das imagens. Essa exposição era montada com as parteiras, que definiam a lógica e a ordem de apresentação, e acontecia concomitantemente ou após a exposição em tecido, adequando-se à realidade local. Durante o período de exposição as parteiras mobilizaram-se para estarem presentes, revezando-se, recebendo os visitantes e conversando sobre seu trabalho, atuando enquanto mediadoras. Uma oficina de troca de saberes entre parteiras tradicionais e interessados era realizada no dia de abertura da exposição principal, de modo que ao final todos os participantes se dirigiam da oficina para o lançamento. Ainda como uma devolutiva, foram impressas fotografias no formato de retrato de cada parteira participante do inventário e entregue a elas ou a familiares em um porta-retrato.



Figura 1 – Abertura da exposição em Caruaru/PE, 2013.
Foto Eduardo Queiroga.

6. Realizada com incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura).



Figura 2 – Parteiras organizam exposição em Palmares/PE, 2013.
Foto: Eduardo Queiroga



Figura 3 – Oficina de troca de saberes, 2013. Foto: Eduardo Queiroga

Ainda em 2011, Elaine Müller, Professora Adjunta do Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tomou conhecimento de que Dona Prazeres, em conversa com Dona Zefinha, chegaram à conclusão de que as “parteiras precisavam de um museu”. Tomando como ponto de partida esse desejo, em concordância com ambas as parteiras, sob a

tutela da professora Elaine Müller, via UFPE, em 2012, o programa “Museu da Parteira” foi elaborado pelo grupo constituído ainda no inventário, submetido e aprovado no Edital nº 02 – Programa de Extensão Universitária – PROEXT-MEC/SeSu 2013, na linha de preservação do patrimônio cultural. A proposta tinha como objetivo geral “criar o Museu da Parteira, centro de referência e de memória sobre a *parteria* tradicional no estado de Pernambuco”.

O programa, que englobava diversas ações que se complementavam, propunha pensar junto com as parteiras que museu elas desejavam, tendo como base os conceitos utilizados nos campos do patrimônio e da museologia, e estava organizado em quatro eixos: a) Projeto Participativo do Museu da Parteira; b) Fomento às redes locais de parteiras tradicionais; c) Grupo de estudos *parteria* tradicional e museologia e d) Criação, manutenção e alimentação do site/blog Museu da Parteira. Infelizmente o programa não foi executado conforme previsto devido a questões burocráticas. Mesmo assim, cabe realçar a importância desse projeto, principalmente por dois aspectos: i) a sistematização da ideia de um museu da parteira pela perspectiva museológica e ii) a utilização pela primeira vez do nome Museu da Parteira.

Devir Museu

Essas duas iniciativas foram ponto de partida para a compreensão de que o que estava sendo desenvolvido podia ser considerado uma ação museológica e de que o Museu da Parteira era, sim, um museu, porém diferente da visão comum do que se é entendido como tal.

“Ao longo destas ações, percebemos que o Museu da Parteira já estava acontecendo. Não como um projeto datado, com final previsto e produtos (o plano museológico e novos projetos) a serem entregues junto com a formalização de relatórios técnicos, mas como uma relação compartilhada com as parteiras, que as envolve nos processos de patrimonialização e musealização, as informa sobre os sentidos e possibilidades das políticas públicas culturais e, com elas, prepara os passos seguintes a serem dados” (Müller & Morim, 2017, p. 07).

A partir de então, as atividades realizadas passaram a ser denominadas como ações do museu. Para dar identidade, dar existência ao museu, foi criada uma marca que traz em evidência as mãos das parteiras, símbolo de seu trabalho. A logo passou a ser estampada em todos os materiais produzidos a partir desse momento. O Museu da Parteira começou, então, a ser denominado como um museu em processo. Um museu que não estava acabado. Uma iniciativa que agregava pessoas e instituições em torno do ofício de parteira. Um museu que estava sendo gestado e que existia ao mesmo tempo.

Na ocasião da execução da segunda etapa da exposição “Parteiras – um mundo pelas mãos”, a identidade do museu passou a ser utilizada em todos os materiais e o museu passou a existir daquela maneira. Essa etapa repetiu o modelo da anterior, com exposições em tecido e em papel fotográfico, realização de oficina de troca de saberes e contou com o mesmo engajamento das parteiras.



Figura 4 – Parteiras observam exposição na Prefeitura de Igarassu/PE, 2016.
Foto: Eduardo Queiroga



Figura 5 – Parteira Francisca na abertura da exposição em Araripina/PE, 2015. Foto: Eduardo Queiroga

7. Realizada com incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura). Entre 2015 e 2016, foi realizada nos municípios de Igarassu, Araripina, Trindade e Goiana e nas Terras Indígenas Kapinawá e Xucuru, em Pernambuco.



Figura 6 - Exposição em Goiana/PE, 2016. Foto: Eduardo Queiroga

A vontade de Prazeres de ter sua história registrada foi de alguma forma atendida por meio do projeto “Mães de Umbigo”⁸, cujo título faz referência à relação estabelecida com as crianças que as parteiras ajudam a nascer, o qual resultou na biografia, publicada em livro, de Prazeres, Zefinha e Dôra, parteiras referenciadas em suas comunidades e representantes do universo do partejar tradicional em Pernambuco.

8. Realizado com incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura). O livro foi distribuído entre as biografadas, em escolas e bibliotecas nos municípios onde elas residem e também está disponível para *download* na internet www.institutonomades.org.br/maes-de-umbigo.



Figura 7 – Mãe Dôra com o livro *Mães de Umbigo*, 2018.

Foto: Eduardo Queiroga

Ainda na linha biográfica, o curta-metragem *Simbiose*⁹ abordou os diversos e distintos saberes articulados por Prazeres em sua prática como parteira, bem como suas críticas ao modelo hegemônico de assistência ao parto. O filme foi a primeira ação em suporte audiovisual pensada como uma atividade de documentação e de comunicação do Museu. Além disso, também atendia ao pedido inicial de Dona Prazeres, que marca o pontapé inicial de tudo que se desenrolou desde então.

Dando corpo ao museu

Com várias ações realizadas e outras em curso, o Museu da Parteira estava sendo definido como um museu em processo, que se constituía nas diversas narrativas biográficas, fotográficas, audiovisuais e expográficas que vinham sendo construídas em conjunto (parteiras tradicionais, pesquisadoras, antropólogas, fotógrafos, ativistas). A continuidade da construção de narrativas expográficas foi aprofundada com a realização da exposição “Museu da Parteira: acolhimento, resistência, visibilidade”, de 16 de novembro de 2016 a 1 de abril de 2017, no Museu do Homem do Nordeste (Muhne), vinculado à Fundação Joaquim Na-

9. Dirigido por Júlia Morim. Realizado com incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura).

buco (FUNDAJ), no Recife. As pesquisadoras integrantes da equipe do Museu da Parteira fizeram uma curadoria de documentos, objetos e fotografias que mostravam quem são as mulheres parteiras, seus objetos e ambiente de trabalho e ações de políticas públicas das áreas da saúde e da cultura voltadas para seu ofício. Abordou-se também a trajetória do processo de patrimonialização dos saberes e práticas das parteiras tradicionais, desde o INRC até o Museu da Parteira, utilizando material produzido em ações anteriores. O cotidiano das parteiras foi mostrado de modo que o visitante se identificasse, de alguma forma, com o contexto cultural de sua atuação.

As parteiras integraram a montagem da exposição, tendo sido responsáveis pela proposta de criação de um jardim da parteira e por cuidar da seleção e organização da apresentação das ervas que trouxeram de casa e de elementos da “casa da parteira”, bem como de selecionar as fotos mais significativas de encontros de parteiras, das reuniões das associações, que estavam acessíveis ao público. A grande maioria dos objetos expostos – pinnard, bolsa, fita métrica, certificados – foram selecionados por e eram de propriedade das parteiras, que os cederam temporariamente para a exposição.

As parteiras também participaram da mediação da exposição, quando o público pôde interagir, ouvir suas histórias e explicações de como se dá sua prática. No âmbito da exposição, foi realizado o Seminário *Parteiras tradicionais em Pernambuco: patrimônio, memória, salvaguarda e o papel dos museus*, com a presença de representantes do Iphan, do Museu da Parteira e das associações de Parteiras, e foi promovida uma roda de conversa sobre saberes tradicionais e alimentação saudável na gravidez. Assim, a exposição-museu configurou-se também em espaço de debates e troca de saberes.



Figura 8 – Parteiras na abertura da exposição no Muhne, 2016.

Foto: Júlia Morim



Figura 9 – Abertura da exposição no Muhne, 2016. Foto: Gil Vicente.

Como um desdobramento da exposição ocorrida no Muhne, o Museu da Parteira ocupou o Museu da Abolição (MAB), também no Recife, com a exposição “Museu da Parteira: saberes e práticas” – de maio a julho de 2017. Desta vez, a participação das parteiras nos processos curatorial e expográfico foi aprofundada por meio de uma oficina participativa. Os conceitos trabalhados na exposição anterior – acolhimento, resistência e visibilidade – foram discutidos coletivamente para a seleção das imagens e objetos a serem expostos e a sua distribuição espacial. Desta forma, caminhando para uma museologia participativa, o desenho da exposição foi elaborado conjuntamente, entre parteiras tradicionais, outros integrantes da iniciativa Museu da Parteira e a museóloga do Museu da Abolição, estes últimos atuando como mediadores. Assim como ocorreu na exposição “Museu da Parteira: acolhimento, resistência, visibilidade”, atividades transversais foram propostas durante o período em que a exposição esteve aberta ao público.



Figura 10 – Zefinha em frente ao quadro localizado na entrada da exposição no MAB, 2017. Foto: Júlia Morim



Figura 11 – Parteira Edileuza faz mediação da exposição, 2017. Foto: Lílian Sampaio

Em 2018, a iniciativa Museu da Parteira foi vencedora do Prêmio Ayrton de Almeida Carvalho de Preservação do Patrimônio Cultural de Pernambuco, promovido pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), na categoria Acervo Documental e Memória. O reconhecimento público das ações do Museu fez com que, ao receber o prêmio, as parteiras ocupassem, ainda que de forma transitória, espaços de visibilidade e de respaldo, como o Teatro Santa Isabel, o mais antigo do estado, patrimônio nacional, palco glamoroso de comemorações e cerimônias oficiais. Um ano antes, esse cenário havia sido ocupado por Prazeres por ocasião da solenidade de entrega do título de Patrimônio Vivo¹⁰.



Figura 12 – Equipe do Museu da Parteira recebe Prêmio Ayrton de Carvalho, 2018. Foto: Facebook Museu da Parteira. Foto: Facebook

Ainda foram ações do Museu da parteira a publicação do livro de fotografias “Cordão”¹¹ (2018), no qual o fotógrafo Eduardo Queiroga apresenta de forma autoral o universo das parteiras tradicionais de Pernambuco, dando continuidade à devolução de imagens às suas portadoras, promovendo a mobilização e gerando visibilidade para as parteiras, uma vez que foram realizados lançamentos com presença de parteiras e públicos diversos em várias cidades do estado¹²,

10. O governo de Pernambuco, por meio da Lei Nº. 12.196, de 02 DE maio de 2002, instituiu o *Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco – RPV-PE*. Além do reconhecimento público, a Política Estadual de Patrimônio Vivo atrela a transmissão dos conhecimentos acumulados ao recebimento de uma bolsa mensal vitalícia.

11. O conteúdo do livro (fotografias e texto) permanece disponível em audiodescrição e Libras no endereço www.eduardoqueiroga.com/cordao/.

12. Nesses moldes, o livro foi lançado em Caruaru, Recife, Trindade, Jaboatão dos Guararapes e

possibilitando a circulação e a ampliação do debate sobre o ofício de parteira, imagem e patrimônio. E, ainda, a série de curtas “Saber de Parteira” (2020), exibida como interprograma na TV Pernambuco e disponibilizada no canal do YouTube do Museu da Parteira¹³, a qual aborda, em seis episódios, temas relacionados a esse universo.

A partir de um pedido que impulsionou uma ideia, o Museu da Parteira vem sendo imaginado, se desenhando e existindo enquanto um museu experimental, um museu social, que traz com suas ações repercussões em diversos âmbitos. Mas é possível um museu sem paredes ou muros?

Museus e Museologias

Desde a sua fundação, em 1946, o ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus, em português) vem discutindo e atualizando a definição do que se compreende como museu, bem como elaborando orientações/guias/manuais para a prática em museus, parâmetros para a formação acadêmica, realizando pesquisas e definindo conceitos na área, ou seja, produzindo conteúdos que são difundidos por meio de publicações que são o “norte”¹⁴ para a prática e a reflexão em/sobre museus em todo o mundo. Ao longo dos anos, a definição de museu, que inicialmente era delimitado como coleções materiais de diferentes tipologias abertas ao público, vem sendo alterada para englobar a realidade vivida. Assim, a atual definição, que data de 2007 e está em processo de revisão, afirma que

“um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio ambiente para educação, estudo e recreação.”¹⁵ (ICOM, 2007)

Dentre os comitês especializados do ICOM, o ICOFOM - International Committee for Museology (Comitê Internacional para a Museologia, em português) atua especificamente no estudo, pesquisa e divulgação da teoria museológica, por meio de publicações que são referência na área. A instituição desse comitê remete-nos às inquietações anteriores existentes no meio acerca do status da Museologia enquanto ciência e à atuação do museólogo tcheco Zbynek Stránský, que muito contribuiu com a construção de conceitos na disciplina.

nas Terras Indígenas Pankararu, Xucuru e Kapinawá. O livro ainda circulou por outras capitais do Nordeste em lançamentos voltados especialmente para o público de fotografia.

13. https://youtu.be/UXyJ6we_zCI

14. Uso a palavra norte no sentido geográfico, de orientação, de guia, e brinco com esse norte, ou essa referência, como sendo eurocentrado.

15. “A museum is a non-profit, permanent institution, at the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exposes the material and immaterial heritage of humanity and its environment for purposes of education, study and recreation” (ICOM, 2007).

Segundo Brulon (2016), Stránský foi responsável por formular um arcabouço conceitual para a nova disciplina que se configurava. Suas ideias encontram-se na base do pensamento museológico por meio dos conceitos por ele desenvolvidos e a consequente mudança do objeto da disciplina do museu para o processo de atribuição de valor às coisas. Para ele, da mesma forma que a escola não é o objeto da pedagogia e o hospital não é o objeto da medicina (Stránský, apud Brulon, 2018, p. 191), o objeto da Museologia não deveria ser o museu, pois é necessário separar o meio da finalidade ao qual ele serve. Assim, a Museologia não estaria vinculada ao museu, mas à *musealidade*, que é o “valor documental específico” da realidade (Stránský, apud Brulon, 2016, p. 410). Com entendimento amplo, para além da concretude, o museu, para ele, é um fenômeno que acompanha a trajetória humana. Dessa forma, o papel da Museologia é interpretar a relação dos homens e mulheres com a realidade, sendo o museu uma via (instrumento) para que essa relação ocorra (finalidade). A Museologia, portanto, independe do museu, enquanto instituição, já que a teoria museológica precisa se debruçar sobre como se dá o processo de escolha e de seleção, ou seja, de atribuição do valor ao objeto e entender as razões do *querer musealizar*.

Com essa intenção, Stránský busca sistematizar a disciplina e desenvolve conceitos utilizados até hoje pela Museologia. Por *musealidade* ele entende a qualidade não material das coisas, ou seja, o valor dado aos objetos de museu. *Musealia* é o objeto cuja condição foi transformada: de objeto comum para objeto de museu, ou seja, ter sido atribuído a ele um outro valor, uma outra condição, uma outra qualidade. Apesar de não ser explorada inicialmente em seus trabalhos, a noção de *musealização* – um conceito apropriado de autores de outras áreas – torna-se central para seu pensamento e para a Museologia. Definida como “aquisição de qualidade museal”, a *musealização* é, para ele, um processo universal “de atribuição de valor às coisas da realidade, que demandaria que a Museologia reconfigurasse a sua finalidade básica de *invenção* dos valores, para se propor à *investigação* dos próprios valores” (Brulon, 2018, p. 195). O processo de *musealização*, portanto, é entendido como a passagem de um *status* para outro, como um deslocamento no valor simbólico do objeto (Brulon, 2018).

O pensamento de Stránský, transformado e aprimorado ao longo de sua vida, influenciou e ampliou as discussões e produções na área e nos traz outras questões atualmente. Se, segundo ele, os museus mudam conforme a sociedade muda, o que é um museu e qual o papel da museologia na atualidade? Sua contribuição se reflete no campo da Museologia, no qual, nas últimas décadas, a ideia de museu vem sendo alargada e desmaterializada (Scheiner, 1999; Šola, 2010). Compreendido de diversas formas, sendo o museu o meio, cabe, então, à Museologia, ainda, o mesmo que proposto por Stránský, ou seja, entender o processo de musealização: como e por que o valor é adquirido tanto pelo objeto, pela coisa, quanto pelas relações e encontros em museus contemporâneos não convencionais.

No bojo desses questionamentos, a partir da década de 1970, um movimento por uma nova museologia, posteriormente denominada de social, vem questionar o

caráter elitista, colonialista e eurocentrado dos museus “clássicos” e propor outras formas de existir enquanto museu, além de enfatizar seu papel social (Chagas & Gouveia, 2014). Nesse entendimento, o museu deixa de se pautar pelo objeto ou pela coleção e passa a existir a partir de uma ideia, de uma vontade e das pessoas, sendo impulsionado pelos encontros, trocas e reflexões que pode proporcionar, propagando narrativas outras, não hegemônicas, acerca da comunidade que o idealizou, narradas pela própria. Nesse modelo, a relação com essa comunidade é outra, estando ela agora dentro, sendo parte imprescindível de sua existência e manutenção. Dessa forma, o papel do museu passa de colonizador para libertador, comprometido social, ética e politicamente com as comunidades envolvidas e não mais com o dominador e a elite (Chagas & Gouveia, 2014).

No Brasil, nesse contexto de revisões e contestações, a experimentação engajada, a demanda por direitos, o questionamento de narrativas e de verdades promovem o surgimento de iniciativas museológicas diversas, notadamente nas periferias, entre os grupos subalternizados e os vulnerabilizados, muitas vezes definindo os seus próprios museus comunitários. A reescritura de um passado e a narrativa de um presente, a atuação em uma lógica outra, além do compromisso que lhe dá existência, embasam essa forma de fazer museologia. Segundo Brulon, “a Museologia Experimental existe onde a disputa social pelos sentidos investidos às referências culturais locais produz regimes de valor imprevisíveis e inerentes aos próprios grupos que passam a atuar em sua automusealização” (Brulon, 2019, p. 201).

A demanda por narrativas positivas sobre seu território e suas vidas, pela permanência nesse território e/ou valorizações de suas referências culturais pautam o nascimento e a existência desses museus não-canônicos ou experimentais, que não têm receio de se autodenominar enquanto tal. No Brasil, há vários exemplos de museus surgidos a partir dessa concepção, como o Museu de Favela (MUF), autodenominado museu territorial e vivo, que compreende o território das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, no Rio de Janeiro, bem como seus 20 mil moradores e a maneira como vivem como seu acervo, e tem como objetivo quebrar barreiras simbólicas e físicas entre o morro e o restante da cidade e valorizar a memória local¹⁶. Na mesma cidade, o Museu das Remoções, surgido no embate pela permanência da comunidade durante o processo de remoção das famílias da Vila Autódromo ocorrido no seio das grandes obras para os Jogos Olímpicos de 2016, tem como a força motora de sua existência a luta pelo direito à moradia (Bogado, 2017).

O caráter experimental dessas iniciativas museológicas – que no âmbito da própria museologia questiona o fazer museológico – é expresso na liberdade na forma de se apresentar, na livre imaginação, na temporalidade diversa, na pluralidade de estratégias de sobrevivência e de plataformas para promover a comunicação, no caráter político expresso, na proximidade e na afetividade: “O museu, apropriado como obra inacabada, rascunho do que podemos vir

16. <https://www.museudefavela.org/>. Acesso em 30 ago 2020.

a ser, reveste o social da potência criadora que permite aflorar experiências inortodoxas. A experiência criadora é o seu motor e é também a sua finalidade” (Brulon, 2019, p. 227).

Nascidos de uma ideia ou de uma urgência, os museus experimentais não têm tempo ou jeito certo de existência, já que atendem muitas vezes a demandas específicas. Para Chagas e autores, “esses museus não desejam a eternidade, eles assumem-se como efêmeros. Eles são potência e acontecimento, logo a ideia de fracasso neles não tem ressonância” (Chagas et al., 2018, p. 92).

É nesse deslocamento para o *processo de musealização*, voltando o olhar para os valores e sentidos atribuídos por aqueles que a promovem; é no fazer da museologia concebida como experimental; é na passagem da museologia *para* à museologia *com* que, enquanto prática política, também entra no jogo das disputas pela memória – construindo as suas próprias –, pelo patrimônio e pelos direitos, que se insere o Museu da Parteira.

O Museu da Parteira enquanto processo experimental

“Cada passo, cada coisa, cada gemido. Nós, mulheres, somos muito parecidas, e a nossa história é muito bonita. Nós não vamos recuar” (Prazeres, 2017, informação verbal)¹⁷.

A compreensão de que o Museu da Parteira era um museu em *processo*, inacabado, sem formatação rígida e que tinha como missão a produção de narrativas diversas sobre esse universo a partir do desejo das parteiras o inscreve no âmbito da museologia experimental. A constante referência de Dona Prazeres à resistência, ao não recuar, a seguir em frente com sua atividade – a qual é constantemente colocada pelo modelo hegemônico de Medicina como algo que ficou no passado, algo ultrapassado, mas que na verdade está vivo na atualidade, promovendo a “simbiose” entre esferas de conhecimentos distintas – dá o caráter de engajamento desse museu. Para ela, “o museu é uma necessidade porque, entra o quê? O passado, o presente e o futuro. Isso fica para filhos, netos e bisnetos”.¹⁸

Ao acionar a antiguidade como ponto de partida para justificar a necessidade de um museu – “Se até Luiz Gonzaga possui um museu, como as parteiras ainda não têm?” – as parteiras acionam um processo de musealização que anda em paralelo ao processo de patrimonialização, pois é pelo museu que elas conseguem observar a materialidade dessa valorização e desse reconhecimento. Porém, o olhar não é lançado apenas ao passado, mas também para o presente e para o futuro. “Quando elas nos falam da criação de um museu, estão nos apontando para um caminho possível” (Müller & Morim, 2017, p. 06).

17. In: Vasconcelos, 2017, p. 50.

18. Vídeo convite para a abertura da exposição Museu da Parteira: acolhimento, resistência e visibilidade (2016).

Ao cooptar a ideia de museu como instância de legitimação de discursos e identidades, as parteiras buscam propagar outras narrativas sobre suas vidas e seu trabalho, cuja apropriação pelo processo de medicalização e institucionalização da assistência ao parto (Melo, 2012; Rohden, 2012) pela ciência construída por homens (Martin, 2006), em um embate de hierarquização de saberes, tratou de silenciar e apagar. Buscam, portanto, contar histórias a partir da perspectiva e da lógica das mulheres e reafirmar a memória feminina.

Ao lançar o olhar para a trajetória de constituição desse museu, verifica-se que, partindo de uma pesquisa com enfoque patrimonial, lançam-se a ações de salvaguarda que vão se conformando como ações museológicas. O processo de musealização está presente desde o projeto “Parteiras – um mundo pelas mãos”, em 2013, uma vez que a partir de um acervo existente, houve um processo de seleção, organização e exposição, conformando a cadeia museológica, mesmo que de forma alheia ao conceito. Considerando que ao processo de musealizar o que interessa não é apenas, não é em si a aquisição, a classificação ou a guarda de determinado documento, objeto ou bem, mas a performance, a transmissão, a produção de experiência, enfim, a comunicação (Brulon, 2018), esse processo vem ocorrendo desde então de modo informal.

Ao ocupar o Muhne, o Museu da Parteira materializa-se em algo mais próximo do que é comumente entendido como um museu, entretanto com uma apresentação que fugia das regras de ouro da expografia e colocando a presença feminina em um museu tradicional, onde as mulheres tendem a estar subentendidas ou invisibilizadas, conformando a prática de uma musealização não formal, não presa a amarras técnicas de uma museologia normativa.

Quando Zefinha diz que as parteiras precisam ter uma história, um museu para chegar ao conhecimento da população, a função primordial do museu de comunicar é ressaltada. Ao ocupar o museu, seus saberes passam a ser importantes e respaldados. Entretanto, se o museu enquanto processo está concretizado, para as parteiras esse conceito faz sentido? Em troca de mensagens com Dona Zefinha, ela expõe que o modelo de museu vislumbrado por ela é aquele que ocorreu no formato de exposições ocorridas em instituições museais que levaram o título “Museu da Parteira”, que foram de suma importância para comunicar sobre esse processo de musealização e patrimonialização. Se, por um lado, a “concretização” desse museu não ocorreu ainda de forma permanente, como sugerido por elas, com a instalação desse museu em Caruaru, por outro, o museu como força, desterritorializado, produziu conteúdo (acervo), lançou vários olhares sobre o universo das parteiras, provocou uma série de reflexões e debates sobre o ofício, sobre sua patrimonialização, permitiu articulações com diversas esferas, colocou as parteiras em espaços antes não tidos como possíveis de serem ocupados, possibilitou a visibilidade de suas histórias e de seu ofício para públicos diversos por meio de um fazer museológico experimental cada vez mais compartilhado.

Considerações

A virada epistemológica que desmaterializa o conceito de museu e desloca a atuação da museologia do objeto ao processo demonstra que o Museu da Parteira, fruto de uma confluência de ideias e desejos, vem existindo por meio de uma museologia vinculada à musealidade, para além da concretude. Um museu que trilha caminhos diversos, cava brechas, abre portas, promove encontros, lança mão de suportes distintos para existir enquanto tal, cumprindo sua função de dispositivo social. Sim, as parteiras precisam de um museu – e elas já têm – porque são importantes, assim como os museus precisam das parteiras para tensionar formatos e conceitos estabelecidos e hegemônicos.

O Museu da Parteira inventa uma museologia experimental orientada pelo e a partir do protagonismo das mulheres, com temática e equipe eminentemente feminina, engendrando outras lógicas, propondo outros pontos de vista. Assim, incrementa narrativas que dizem respeito a questões de gênero porque trazem a perspectiva de um universo feminino – de um saber de mulheres que cuidam de mulheres – que, por ser feminino e popular, foi perseguido, mas que agora produz novas narrativas positivas a seu respeito. Não pede licença, se faz por dentro, de forma autônoma, a partir de uma inspiração, e lança-se de forma polivalente no mundo.

O cuidado, a paciência, a resistência e a poesia são virtudes do trabalho das parteiras. E é dessa forma que esse Museu é feito. Não sabemos, ao certo, para onde ou que caminhos seguiremos, mas temos a certeza do que queremos e do potencial do Museu da Parteira. Para defini-lo, parafraseio Guimarães Rosa e afirmo que o Museu da Parteira existe na e é a própria travessia¹⁹.

***Júlia Morim** é antropóloga, integrante da equipe do Museu da Parteira, realizadora audiovisual e especialista em Museus, identidades e comunidades. E-mail: jmorim79@gmail.com.

Referências:

Bogado, D. (2017). Museu das Remoções da Vila Autódromo: Resistência criativa à construção da cidade neoliberal. *Cadernos de Sociomuseologia*, 54(10), 03-27.

Brulon, B. (2018). Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Revista Museologia e Patrimônio*, 11(2), 189-210.

Brulon Soares, B. (2018) Provoking Museology: the geminal thinking of Zbynek Z. Stránský. In: *Museologica Brunensia*, vol. 05, n.02. Brno: Masarykova Univerzita, 2016.

19. Registro aqui meu enorme agradecimento a Prazeres, Zefinha, Dôra, Edileuza, Terezinha (*in memoriam*), Naninha, Juliana – em nome de todas as parteiras – e também a Elaine Müller, Paula Viana, Eduardo Queiroga e Dan Gayoso por me permitir estar junto nessa travessia.

Brulon, B. (2019) Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. In F. Magalhães et al. (Eds.). *Museologia e Patrimônio* (pp.199 – 231). 1. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria.

Chagas, M., & Gouveia, I. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, 27(41), 09-22.

Chagas, M. et. al. (2018) A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 55(11), 73 -102.

History of ICOM. ICOM. Recuperado el 01 de julio de 2019 de <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>.

Instituto Nômades. (2010). *Inventário dos Saberes e Práticas das Parteiras Indígenas de Pernambuco*. Relatório Final.

Instituto Nômades. (2011). *Inventário dos Saberes e Práticas das Parteiras Tradicionais de Pernambuco*. Relatório Final.

Martin, E. (2006). *A mulher no corpo: uma análise cultural da reprodução*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

Melo, C. P. L. (2012). A mulher como agente do próprio parto: hierarquias de saberes e diversidade de práticas no universo de parturição. *Revista Coletiva*, 09, 01-04.

Morim, J. (Diretora). (2017). *Simbiose* [filme].

Morim, J. (Diretora). (2020). *Saber de Parteira* [filme].

Morim, J. (org.). (2017). *Mães de umbigo*. Recife: Bebinho Salgado 45.

Müller, E., & Morim, J. (2017). Entre parteiras, afetos e museus: uma narrativa acerca da experiência com o Museu da Parteira. *Seminário Internacional Fazenda Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Brasil, 1 –12.

Müller, E., & Morim, J. (2018). Parteiras Tradicionais e Políticas Culturais: reconhecimento, hierarquia de saberes e desconstruções pertinentes. *Anais do 18º Congresso Mundial de Antropologia (18th IUAES World Congress)*, Brasil, 1740-1755.

Museu da Parteira. (2016). *Vídeo Convite da abertura da exposição “Museu da Parteira: acolhimento, resistência e visibilidade”* [filme].

Museum Definition. (2007). ICOM. Recuperado el 01 de julio de 2019 de <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>.

O Conselho Internacional de Museus – ICOM. ICOM BRASIL. Recuperado el 01 de julio de 2019 de http://www.icom.org.br/?page_id=4.

Programa Museu da Parteira. (2012). Projeto submetido ao edital Edital nº 02 – Programa de Extensão Universitária – PROEXT-MEC/SeSu 2013. 22 p.

Queiroga, E. (2018). *Cordão*. Recife: Zoludesign.

Rohden, F. (2012). Fragmentos da história da medicalização do parto: da indecência moral ao domínio médico. *Revista Coletiva*, 09, 1-3.

Rosa, J. G. (2015). *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Scheiner, T. (1999) As bases ontológicas do Museu e da Museologia. *ICOFOM Study Series*, 31,126-173.

Šola, T. (2010). The Museum Definition: Questioning the Scope and Motives. In A. Davis, A. Desvallées, & F. Mairesse (Eds.). (2010). *What is a Museum?* Munich, Germany: Verlag Dr. C. Müller-Straten.

Vasconcelos, J. (2017). Um saber passado de mão em mão. *Revista Continente*, 197, 44-50.

Welcome to ICOFOM. ICOFOM. Recuperado el 01 de julio de 2019 de <http://network.icom.museum/icofom/welcome/welcome-to-icofom/>.

Memórias silenciadas e novos horizontes: O papel social do Museu do Samba¹

*Desirree dos Reis Santos**

Museu do Samba – Rio de Janeiro, Brasil.

Introdução

O Centro Cultural Cartola (CCC), antiga denominação do Museu do Samba, foi criado pelos netos do cantor e compositor Cartola², em 2001, a partir da observação de que os processos de preservação de memória, de transmissão da história e dos saberes do samba carioca se encontravam profundamente enfraquecidos, especialmente nos redutos tradicionais dessa expressão cultural. Inicialmente voltadas à história e à memória do cantor e compositor Cartola, as ações logo se ampliaram para englobar o samba e os sambistas, ressaltando a necessidade do protagonismo social desses agentes inclusive na construção das narrativas sobre o samba, que, quando registradas, eram feitas em geral por terceiros e não por quem cria e vivencia essa manifestação cultural.

Em 2007, as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo) foram tituladas como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Como proponente desta candidatura, o CCC atuou na realização das pesquisas necessárias para sustentação do pedido encaminhado ao IPHAN. A partir de 2009, a instituição é reconhecida como Pontão de Cultura, quando dá início à implantação do Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba Carioca.

É neste contexto que se cria o Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, objeto de análise deste artigo. Iniciado durante o processo de titulação dos bens imateriais, o Programa passa a ser, a partir de 2009, uma ação continuada do museu. Trata-se da criação de fontes primárias do samba por meio do registro de histórias de vida de sambistas pautado na metodologia da história oral. Sendo assim, propõe-se demonstrar como um museu, através do processo de salvaguarda do samba como patrimônio imaterial, busca intervir no discurso histórico de modo que corpos e mentes renegados pelo legado do processo colonial possam, de fato, ocupar o lugar de protagonistas da (sua própria) História. Busca-se contribuir para refletirmos sobre experiências mu-

1. Este texto resulta de reflexões e estudos realizados junto à equipe técnica do Museu do Samba.

2. Angenor de Oliveira (1908-1980), “Cartola”, foi compositor, cantor e um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

seais que visam estratégias voltadas ao que Brulon (2020) aponta como “vidas outras passíveis de serem valoradas”.

As Matrizes do Samba no Rio de Janeiro e os novos sujeitos nas Políticas Públicas de Patrimônio

A salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural Imaterial reconhecido pelo Estado se insere no contexto do que a antropóloga Regina Abreu (2015) aponta como configuração contemporânea dos processos de patrimonialização, que tem como marco o lançamento da Recomendação de Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares pela UNESCO (1989). A partir deste momento, cuja autora pontua como a tendência à “patrimonialização das diferenças”, a premissa passa a ser a necessidade de preservação de singularidades e especificidades locais diante da lógica homogeneizante da globalização. As políticas públicas de patrimonialização ganham nova dimensão, onde se fomenta o diálogo com novos sujeitos coletivos que tomavam o espaço público reivindicando interesses variados, por meio de movimentos sociais, organizações não governamentais, coletivos oriundos de camadas populares, entre outros. Nesse sentido:

“O campo da Patrimonialização adquiriu novo dinamismo e a política passou a se fazer no corpo a corpo das agências. E é neste contexto, que muitas novidades vão advir, entre elas, a entrada na cena pública de segmentos sociais antes invisibilizados oriundos das camadas populares e de sociedades tradicionais” (Abreu, 2015, p.3).

Patrimonializar deixa de ser prerrogativa exclusiva das elites e dos órgãos que a representam para ser um processo “entronizado no senso comum, nos mais diversos rincões do planeta”, com falas plurais de vários agentes, grupos sociais, não somente aqueles autorizados pelo Estado. Uma das consequências desta conjuntura é que patrimônio deixa “de ser sinônimo de ouro, prata, bronze, coisa duradoura para também contemplar a argila, o barro, o efêmero” (Abreu, 2015). A temática do Patrimônio Imaterial, como ressalta Abreu, ascende com destaque neste momento. Ainda que no Brasil diferentes ações tenham sido desenvolvidas no sentido de incentivar a preservação e valorização de patrimônios imateriais, é com o Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000 que, finalmente, se cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e institui-se o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Tal política possibilitou que sambistas cariocas, junto ao então Centro Cultural Cartola, realizassem a solicitação do pedido de Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil³. No abaixo-assinado que acompanhou o encaminhamento, sambistas de diversos segmentos: passistas, velhas-guardas, baianas, ritmistas, entre outros, reafirmavam

3. Todo processo de encaminhamento, desde os encontros realizados no Centro Cultural Cartola, os desafios para elaboração do dossiê e inventário em um momento de recente criação do PNPI, é bastante aprofundado em Nogueira (2015).

“Nós, sambistas do Rio de Janeiro, solicitamos, juntamente com o Centro Cultural Cartola, o reconhecimento das matrizes do samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Imaterial do Brasil. O Projeto – Inventário e Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro – de pesquisa, inventário, documentação audiovisual, exposições e publicações – busca preservar esse patrimônio cultural, impedindo que os seus fundamentos e a sua memória se percam. Com base no decreto presidencial 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, os sambistas, representantes de escolas de samba e associações e demais interessados abaixo-assinados pedem o registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro no Livro de Formas de Expressão do Patrimônio Imaterial, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (Abaixo assinado, em Nogueira, 2015).

A participação direta dos detentores no encaminhamento do Registro, orientando as demandas e diretrizes da salvaguarda⁴, foi fundamental para a forma como se constituiu o centro de referência dos bens culturais e para traçar os demais planos de ação concretos que realmente impactassem diretamente os sambistas e potencializassem a difusão e valorização de conhecimentos do samba e sobre o samba para a sociedade em geral – e para os próprios detentores.

Ainda que o Centro Cultural Cartola realizasse procedimentos de musealização (Mendonça, 2015) e se considerasse uma instituição museológica, a denominação Museu do Samba é oficialmente instituída em 2016. Reafirmar-se e posicionar-se como Museu é, por excelência, uma decisão política que entende a relevância e o impacto social da salvaguarda de memórias e histórias do samba e sua ancestralidade como força motriz da instituição. Luciana Heymann (2005) comenta o caráter político no que diz respeito a instituições criadas com vocações declaradas de preservar a memória, “na medida em que a memória é instrumento político, capaz de criar identidades, de produzir um discurso sobre o passado e projetar perspectivas sobre o futuro”. O Museu do Samba tem por missão contribuir para o re-conhecimento do que é ser brasileiro por meio da difusão, promoção e multiplicação do legado e da história do samba e empoderamento de seus agentes e comunidades, valorizando o legado da diáspora e a ancestralidade africana.

Patrimonialização, memória e narrativas historiográficas

A busca pelo direito à memória do samba (de seus detentores e matrizes) está na esteira daquilo que Pierre Nora (2009) chama de “emergência da memória”, vivenciada há quase trinta anos no mundo inteiro. Nora ressalta que essa emergência provém de uma profunda mudança – mesmo uma revolução – cujos grupos étnicos e sociais têm passado quanto ao “relacionamento tradicional que tem

4. As recomendações de salvaguarda relacionadas aos eixos: pesquisa e documentação; transmissão do saber; produção, registro, promoção e apoio à organização.

mantido com seu passado”. Para Nora, essa transformação pode ser vista em diferentes e múltiplas formas, tais como:

“Uma crítica das versões oficiais da História; a recuperação dos traços de um passado que foi obliterado ou confiscado; o culto às “raízes”, [...] uma proliferação de museus; [...] uma renovação do apego àquilo que em inglês é chamado de *heritage* e em francês *patrimoine*; a regulamentação judicial do passado. Qualquer que seja a combinação desses elementos é como uma onda de recordação que se espalhou através do mundo e que, em toda parte, liga firmemente a lealdade ao passado – real ou imaginário – e a sensação de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência. Memória e identidade” (Nora, 2009, p.6).

Hartog (2006), por sua vez, aponta que, nessa forma de lidar com o passado, há um presente onipresente, o que ele denomina como “presentismo” e o leva a questionar se estaria sendo formulado um novo regime de historicidade centrado sobre o presente. Para o historiador, o século XX, marcado por catástrofes, é palco de dois grandes momentos na relação com o tempo⁵: se por um lado, foi o século que mais se invocou, mais se construiu e massacrou em nome do futuro, por outro, especialmente no último terço, foi o período que presenciou o maior crescimento da categoria do presente: “um presente massivo [...] que não tem outro horizonte além dele mesmo, fabricando cotidianamente o passado e o futuro do qual dele tem necessidade” (Hartog, 2006, p. 270), um presente “inquieto, em busca de raízes, obcecado com a memória” (Hartog, 2006, p. 270), onde confiar no progresso é substituído pela preocupação de tudo guardar e preservar. A crescente demanda por patrimonialização, na perspectiva de Hartog, é um sintoma do presentismo.

É também no final do século XX que, do ponto de vista de estudos pós-coloniais, da história social da escravidão e do pós-abolição, o conceito de cultura mais ligado a “área de conflitos” (Thompson, em Abreu et al, 2018) e menos à ideia de consensos impactou historiograficamente no que ficou conhecido como a guinada do “escravo-coisa” para o “escravo-sujeito” a partir dos anos 1980 (Abreu et al, 2018). Pensar (re)desenhos de um mundo pós-colonial, nas diferentes áreas do conhecimento (e na perspectiva interdisciplinar), implica refletirmos sobre construções de significados, narrativas e percepções sobre o corpo negro em sua historicidade – e na historiografia. Em “Cultura Negra: festas, carnavais e patrimônios negros”, as historiadoras Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro e o historiador Eric Brasil apontam que a partir de trabalhos sob a vertente “escravo-sujeito” ficou impossível estudar ações de escravizados e libertos sem ter em vista os batuques, irmandades, suas concepções de liberdade, de direitos, suas festas religiosas, relações familiares, dentre outros elementos que demonstram escravos e seus descendentes como sujeitos. A partir dos anos 2000, analisam os autores, há crescente aumento de pesquisas voltadas às lutas políticas e culturais de populações negras no pós-Abolição, dando continuidade

5. Na perspectiva ocidental.

à efervescência deste campo e com demandas advindas de movimentos negros em prol de ações afirmativas. E ressaltam:

“Sem dúvida, precisamos reconhecer: uma espécie de negligência historiográfica marcava a história dos descendentes de africanos depois da Abolição da escravidão. No máximo, tínhamos trabalhos sobre a dominação de teorias racistas científicas e sobre o descaso da República com os libertos. [...] De fato, os descendentes de africanos, que carregavam a marca da escravidão na própria cor da pele, tornaram-se negros e desapareceram de grande parte dos livros de história após a Abolição, assim como suas lutas e projetos” (Abreu et al., 2018, p.9).

Ainda que exceda os limites deste artigo um debate sobre as disputas de narrativas e de afirmações identitárias nas universidades, que tem nas políticas afirmativas um dos importantes fatores, é relevante mencionar posicionamentos de sambistas no que diz respeito a ocupar espaços estratégicos na construção de conhecimento científico-acadêmico. Em “A voz do sambista na Academia”, publicado na *Samba em Revista* do Museu do Samba, Vinicius Natal⁶ sintetiza parte dessas reflexões:

“Entender de que maneira jogamos esse xadrez intelectual e utilizamos esse espaço para que nossa versão da história seja ouvida e contada é fundamental. [...] Adentrá-la [Academia] não significa dançar sob a batuta das premissas coloniais, mas sim negociar para subvertê-la, abalando a base do *status quo* e questionando os modelos canônicos. Sejamos nós, compositores, questionadores de nossa própria poesia, pois na caneta e na pele moram os segredos mais profundos trançados nos terreiros sambadeiros do nosso Brasil” (Natal, 2019, p.44).

Patrimonialização, musealização e a salvaguarda do samba

Tanto a patrimonialização como a musealização consistem em mecanismos excludentes, na medida em que selecionam e dão valor a certas referências culturais em detrimento de outras, conforme chamam atenção Desvallées e Mairesse (2013), Mendonça (2012, 2015) e Lima (2012, 2013, 2014). No entanto, afirmam os autores, todo objeto musealizado é tido como patrimonializado, o que não ocorre no inverso. Desvallées, Mairesse, Mendonça e Lima concordam, ademais, com a perspectiva da mudança de condição interpretativa das manifestações – com relação a sua condição original – sobre as quais os referidos processos passam a

6. Vinicius Natal é sambista, historiador e antropólogo, que integrou equipe técnica do Museu do Samba de 2011 a 2016 e, hoje, é um dos membros do nosso Conselho Deliberativo. O Museu do Samba tem sido também espaço de formação continuada e atuação de sambistas de diferentes áreas do conhecimento no campo acadêmico. E fomenta com que o povo do samba ingresse no ambiente universitário com objetos de pesquisa relacionados a sua identidade cultural. É comum termos estagiários universitários que integram departamentos culturais de escolas de samba.

atuar. Resultam desses procedimentos um discurso que determina um sentido de “distinção” dos itens, um caráter de excepcionalidade “e um atributo modelador da configuração patrimonialista e museológica cuja face real é o exercício do poder simbólico”, na perspectiva bourdieusiana (Lima, 2014, p.4343).

“De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal” (Desvallées e Mairesse, 2013, p.57).

Estes procedimentos, segundo Lima (2013, p.52), podem ser executados no lugar onde está localizada a coisa (musealização *in situ*) ou realizando sua transferência para outro espaço (musealização *ex situ*). É a constituição de um objeto museal, a produção do documento considerado representativo de uma determinada realidade que ganha função de caráter museológico. Por patrimonialização, considera-se o “ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da preservação” (Lima, 2012, p.34). Trata-se, então, do processo de institucionalização de uma referência cultural à categoria de patrimônio (Mendonça, 2015, p.95). Compreender esses conceitos como processos excludentes e de valorização, permite-nos refletir sobre o que se privilegia nas releituras do passado desenvolvidas pelo museu e o que movem essas escolhas.

A preocupação do Museu do Samba está, especialmente, em visibilizar narrativas do ponto de vista do sambista – em sua pluralidade. Ainda que se entenda um avanço nos estudos sobre a cultura do samba no meio acadêmico, esta manifestação cultural, marcada pela oralidade, carece de documentos e registros. Busca-se, portanto, criar estratégias, seja nos processos educacionais, na constituição de acervos, entre outros, para garantir elementos que possibilitem conhecer a história do samba sob a ótica de quem constrói e pratica no dia a dia e historicamente essa forma de expressão – memórias excluídas até então de nossa historiografia oficial.

Direito à memória, à preservação e à história do samba: o Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

“Daqui a cem anos vão falar: “Wilson das Neves existiu”

Wilson das Neves

Wilson das Neves (1936-2017), baluarte do Império Serrano, compositor e um dos maiores bateristas e ritmistas da cultura brasileira é um dos quase cento e cinquenta sambistas que prestaram depoimento ao Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. A criação destas fontes primárias do samba é feita por meio de produção de documentos audiovisuais com base na metodologia de história oral: são depoimentos pautados em registros de histórias

de vida de sambistas nas suas diferentes áreas de atuação. Esses documentos passam a compor o acervo do Museu e ficam à disposição para consulta pública. Quanto à metodologia da história oral, a antropóloga e historiadora Verena Alberti ressalta que, ao contrário das temáticas, as entrevistas de histórias de vida têm o próprio indivíduo na história como centro de interesse,

“[...] passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou. [...] a entrevista de história de vida contém diversas entrevistas temáticas, já que, ao longo da narrativa da trajetória de vida, os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados” (Alberti, 2005, p.38).

São histórias de vida não associadas à ideia de “relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (Bourdieu, 2006, p.185) descolado do seu espaço social, o que, segundo Pierre Bourdieu, recairia numa ilusão biográfica. As entrevistas realizadas levam em conta a construção de trajetórias relacionadas ao espaço social e às variáveis posições ocupadas pelo agente biografado (ou pelo grupo) “num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (Bourdieu, p.189), no lugar de uma vida entendida como um todo, apreendida de forma lógica diante de um relato orientado.

A memória e a história do samba são secularmente marginalizadas, sabemos. O silêncio de determinadas memórias em detrimento de outras foi temática abordada por Pollak (1989). De acordo com o sociólogo, certas memórias que não se ancoram em alguns momentos sociopolíticos podem ganhar espaço em outros contextos, ocupando o campo social e questionando memórias oficiais. É quando, para Pollak, a memória entra em disputa. Aquelas que eram silenciadas passam a intervir na definição do consenso social. Essas memórias são em geral parte integrante de culturas minoritárias e dominadas, são memórias subterrâneas que muitas vezes permaneceram mudas menos pelo esquecimento do que por “um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação” (Pollak, 1989, p.14).

Pensar a constituição de parte do acervo do museu, na perspectiva de narrativas orais construídas pelos próprios sambistas, é entender o que se busca valorar, preservar e fomentar pesquisas, em última instância, permitindo redesenhar novas histórias e memórias oficiais, em que o negro seja sujeito, não um objeto. E, portanto, atuar de modo a provocar sambistas que ainda não reconhecem seu valor, para que passem a compreender sua relevância na construção de uma das identidades culturais mais representativas da brasilidade, que é o samba. O processo de registro de depoimentos é um dos momentos em que o museu e o povo do samba se encontram para abordar questões inerentes à comunidade. Isso ocorre antes mesmo das gravações, quando, em alguns casos, ocorrem entrevistas prévias para elaboração da pauta de depoimento, já que são escassos os dados documentais sobre boa parte dos sambistas. É comum que reflexões elaboradas nesse processo passem a integrar ações curatoriais do Museu do Samba.

O posicionamento crítico no que diz respeito ao viés mercadológico e turístico das escolas de samba (abordagem bastante ressaltada no dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro) é ponto recorrente nas entrevistas. Isso porque a tendência é o afastamento dos sambistas tradicionais em boa parte das agremiações. Historicamente criadores das escolas de samba, veem hoje um processo de silenciamento dentro de sua própria criação. Onde o carnaval em seu aspecto de espetacularização e dirigentes que muitas vezes não são oriundos da comunidade do samba traçam caminhos a partir de interesses diversos e prejudicam fortemente fundamentos e razão de ser de uma escola de samba como lugar de pertencimento, identidade e sociabilidade. Tatinho da Mangueira⁷ é um dos depoentes que levantam tais questões:

“Começou a chegar gente que nunca teve nada com o samba, o cara que nunca viu samba, chega mandando, aproveita que é um local de pessoas humildes, pessoas nem tão esclarecidas e, aí, o cara toma conta. [...] O que causou essa declinação da escola foi o pessoal que chegou de fora. [...] A culpa nossa foi deixar chegar ao ponto que chegou. Eu acho isso. [...] Tem que saber as coisas, porque não é assim, eu estou há 57 anos dentro da Mangueira, tenho muita coisa ainda pra aprender, mas muita coisa. Aí, neguinho chega lá e pensa que [...] é o rei da cocada. Aí, quando chega na avenida, ficam perdidos, não sabem como formar a escola, só querem a roupa de diretor. [...] A harmonia? Nunca participou de uma harmonia, como é que vai saber fazer isso? [...] Então, a coisa que eu vejo é que a escola deixou se levar por essa vaidade e não incentiva os seus componentes realmente de raiz. Neguinho toma conta, daqui a pouco tá cheio de sambeiro aí, cheio de sambeiro. Eu até fiz um samba pro sambeiro. Quer ver? Eu fiz um samba, vou me lembrar antes que eu esqueça. Dá um Ré maior aí... *Cheguei no samba, procurei pela Carola/ Uma cabrocha nascida lá na Mangueira/Me informaram que ela foi mandada embora/E já não era mais nossa porta-bandeira/Na bateria não ouvi o reco-reco/Baniram o prato, a cuíca e o agogô/Não entendi nada, não vi minha rapaziada/No meio da quadra, quem apitava não era o Xangô*” (Ferreira, 2009).

De certo, há inúmeros sambas cantados nos depoimentos deste acervo. Alguns, nunca antes gravados. Memórias sobre processos de criação das canções também integram as falas dos depoentes, como a história de um dos sambas icônicos do compositor, velha-guarda e presidente de Honra da Portela, Monarco⁸. O samba *Coração em desalinho*, em parceria com Ratinho, que originalmente seria um samba-enredo de Monarco para a escola de samba Unidos do Jacarezinho:

“Agora, a história do [samba] *Coração em desalinho*, essa sim tem uma história. A primeira parte é minha, a segunda é dele [de Ratinho]. [...] Eu

7. Devani Ferreira (1946-2020), nas artes Tatinho da Mangueira, foi compositor, partideiro e baluarte da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

8. Hildemar Diniz, nas artes Monarco.

sugeri o enredo Paulo da Portela pro Jacarezinho, fiz um samba e quando escutei o samba dos garotos lá mais animados do que o meu, o meu, eu botei no baú. O tema já era meu, ficava chato eu querer competir [...]. E eu não cantei e parece que o nosso professor que estava lá em cima disse: “Guarda isso que isso vai ser melhor que samba-enredo”. Aí, eu peguei e aquela música ficou na minha cabeça. [...] Aí, eu falei com o ratinho [...] Eu fui botando, a música já estava pronta, então, a letra foi fácil entrar. Porque eu não boto letra em música e nem música em letra. Eu faço tudo junto. Aí, eu comecei. [...] O Ratinho virou pra mim: “Ô, compadre, não esquece da letra.” Como é que eu vou esquecer? A música não me larga. Vamos pegar e escrever a letra. Aí, escrevi a letra. E ele botou a segunda parte [...]” (Diniz, 2009).

Registram-se as memórias do samba como forma de expressão: na dança, na música, na religiosidade, na poesia. Suas matrizes, seus preceitos, seus ritos, sua culinária, seus atores. Baianas, passistas, velhas-guardas, mestres-salas, cozinheiras, presidentas e presidentes (sambistas) de escolas de samba, compositoras, compositores, porta-bandeiras, fundadores de agremiações, filhos de sambistas memoráveis (como a entrevista com os herdeiros de Silas de Oliveira), ritmistas, intérpretes. E assim, narrativas plurais constroem, continuamente, o complexo e rico mosaico de uma manifestação cultural de origem negra, com participação efetiva dos detentores no processo de salvaguarda dos bens titulados.

Como se tratam de entrevistas pautadas em histórias de vida, são inúmeros os conteúdos registrados. A pauta da entrevista contempla questões que provocam o depoente a narrar suas memórias desde a infância, passando pelos primeiros contatos com o samba, sua atuação na manifestação cultural, as histórias da agremiação (ou de outro grupo que possa pertencer) até suas avaliações sobre os rumos do samba na contemporaneidade e impressões sobre os efeitos da titulação das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural do Brasil. Há um largo recorte cronológico, englobando sambistas que atuam no mundo do samba desde os anos 1940 e 1950. São recorrentes, ainda, narrativas que buscam elucidar histórias ou ressaltar trajetórias de sambistas, que permanecem no imaginário do samba como grandes personalidades, mas longe de um reconhecimento mais amplo. Há uma preocupação, por parte dos depoentes, em não perder a oportunidade de eternizar lembranças e saberes para que não sejam esquecidos. Para a mestre griô e ekedi Maria Moura, tradicional baiana que lidera a lavagem espiritual da Marquês de Sapucaí:

“[...] o samba carioca é coisa dessa cidade e desse país. E por que nós não vamos preservar? Eu acho que é uma coisa muito séria esse centro cultural [à época, Centro Cultural Cartola]. E as autoridades, os órgãos competentes deveriam ver com mais carinho isso. [...] Você pra ser forte tem que ter a sua identidade. Ter o seu samba. Onde está o samba? Está aqui nesse local. Então eu acho muito importante que se lute por isso. Pra que a gente possa ter a história desse país toda ela preservada. Eu já

não vou ver tanto como vocês aqui presentes, mas é uma coisa que tem que ver” (Moura, 2014).

Afinal, como reflete Analimar Ventapane (2014) em seu depoimento: “a gente não tinha [...] você tem museu falando de tudo, menos de sambista e de samba”.

O acervo de história oral possibilita inúmeros estudos, seja do ponto de vista da história do racismo, da resistência de populações negras, sobre experiências museais e gestão da salvaguarda de bens imateriais, museus e descolonização, entre outras abordagens, que incluem refletir sobre as ressonâncias do processo de patrimonialização do samba. Hoje, vê-se departamentos culturais de escolas de samba, especialmente Portela e Vila Isabel, cujos diretores⁹ passaram a desenvolver projetos que visam registrar memórias de sambistas de referência dessas agremiações. E ainda, refletindo sobre as possibilidades de estudos a partir da criação destes acervos, vale pensar quais impactos deste programa na vida do sambista, detentor dos conhecimentos relativos ao bem. O caso de Filomena Martins, a Filó, liderança comunitária do Morro dos Macacos e ex-cozinheira do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel é emblemático no que diz respeito ao enfrentamento de desafios dentro da própria comunidade do samba. Com atuação na escola desde os anos 1980, Martins (2020) conta-nos que depois de ser homenageada pelo museu em uma publicação sobre a Força Feminina do Samba e ter registrado seu depoimento para o acervo de história oral, ela, que estava esquecida por dirigentes, volta a ter maior reconhecimento na sua própria escola de samba.

Considerações finais

Um museu criado e dirigido por sambistas. O Museu do Samba pode ser visto como resultante da atuação de grupos secularmente posicionados a largo da historiografia oficial que agem no sentido de promover a valorização de suas memórias, o reconhecimento de suas contribuições sócio-culturais, revisões na escrita da História e reivindicação de seus direitos. Intervir e marcar presença na política de patrimonialização, por meio da consequente valorização da memória afrodescendente, tornou-se um dos principais eixos conceituais do museu.

Ainda que a instituição desenvolva ações com diferentes públicos e tenha redimensionado sua missão para além da comunidade do samba, buscamos, neste capítulo, dar enfoque a um dos trabalhos realizados diretamente com sambistas através do Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Os acervos constituídos no núcleo de história oral são uns dos mais consultados por pesquisadores e pelo público geral: há hoje biografias, pesquisas acadêmicas, exposições museológicas e até peças de teatro que são concebidas tendo os registros dessas histórias de vida como fontes primárias. O que vem possibilitando novos olhares e narrativas que visibilizem estes sujeitos sociais nas histórias oficiais do samba – e do Brasil.

9. Parte deles, ex-integrantes da equipe do Museu do Samba.

Esta ação dialoga e se integra aos diferentes programas e projetos institucionais, desde o núcleo de educação patrimonial, iniciativas de capacitação e formação continuada, ações de *advocacy*, rodas de samba, seminários, encontros entre detentores. Desde o primeiro momento, a preocupação da instituição não consistia somente em preservar acervos voltados para a valorização da cultura e a história do samba e das suas matrizes africanas, mas também advogar por essas causas e por seus detentores frente aos desafios contemporâneos nas suas variadas formas de expressão e atuação – inclusive enfrentando problemas basilares no samba, como o afastamento de sambistas tradicionais de suas próprias escolas de samba.

Ao apresentarmos o Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, buscamos demonstrar uma das estratégias do museu na salvaguarda de bens imateriais e como experiência museal atenta às necessidades de sua comunidade. A memória é tida, portanto, como vetor de inclusão, afirmação, resistência e transformação na configuração de um mundo pós-colonial.

***Desirree Reis** é bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestra em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Doutoranda em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/Mast. É gerente técnica do Museu do Samba. E-mail: desirsantos@gmail.com.

Referências:

- Abreu, M., Xavier, G., Monteiro, L., & Brasil, E. (Org.) (2018). *Cultura Negra: festas, carnavais e patrimônios negros*. Niterói: Eduff.
- Abreu, R. (2015). Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In C. Tardy; & V. Dodebei (Eds.), *Memória e novos patrimônios* (pp. 67-93). OpenEdition Press.
- Alberti, V. (2004). *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: Reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*. 28, 1-31.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (Ed/s.). (2013) *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura.
- Hartog, F. (2019) *Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. São Paulo: Autêntica.
- Hartog, F. (2006). Tempo e Patrimônio. *Varia Historia*, 22 (36), 261-273.
- Heymann, L. (2005). De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”. *Anais do Seminário Pronex Direitos e Cidadanias*. 1-10.
- Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Centro Cultural Cartola (2014). *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. IPHAN.

Lima, D. F. (2012). Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 7, 31-50.

Lima, D. F. (2013). Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: “tematizando” Bourdieu para um convite à reflexão. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, 2 (4), 8-61.

Lima, D. F. (2014). Musealização e Patrimonialização: formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. *Anais do XV ENANCIB*, 4335-4355.

Mendonça, E. (2012). A musealização do patrimônio arqueológico em Sergipe. *Anais XIII Enancib*, 13, 1-18.

Mendonça, E. (2015). Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e Museu: Apontamentos sobre Estratégias de Articulações entre processos de patrimonialização e de musealização. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4(8).

Natal, V. (2020). A Voz do Sambista na Academia. *Samba em Revista*, Museu do Samba, 12(9), 42-44.

Nogueira, N. (2015). *O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca*. (Tese em Psicologia Social), Rio de Janeiro: Instituto de Psicologia/Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Nora, P. (2009). Memória: da liberdade à tirania. *MUSAS*. Revista Brasileira de Museus e Museologia, 4, 6-10.

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), p.3-15.

Valença, R. (2009). Pontão de Memória do Samba Carioca. *Samba em Revista*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 1(2).

Depoimentos orais:

Diniz, Hildemar. Depoimento concedido ao programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 7 mar. 2009.

Ferreira, Devani. Depoimento concedido ao programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 25 abr. 2009.

Moura, Maria. Depoimento concedido ao programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 18 jul. 2014.

Neves, Wilson das. Depoimento concedido ao programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 31 ago. 2013.

Ventapane, Analimar. Depoimento concedido ao programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, no Museu do Samba. Rio de Janeiro, 21 jul. 2014.

Martins, Filonema. Depoimento concedido ao Museu do Samba. Rio de Janeiro, 8 jun. 2020.

Museu das Remoções: Moradia e Memória

*Sandra Maria de S. Teixeira**

Museu das Remoções – Rio de Janeiro, Brasil

Dedico este texto a memória de meu filho e eterno amor: Jade Sol, nascido e criado na Vila Autódromo. Cresceu pegando fruta nas árvores e às vezes, fugindo para se banhar com os amigos e passear de barco na lagoa. Desencarnando aos 22 anos, em 21 de maio de 2020.

Introdução:

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI), à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e ao Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM), pela oportunidade de participar deste projeto. Gratidão também ao professor Bruno Brulon, pelo apoio, compreensão e por me convidar a escrever um artigo, que fosse um depoimento. Isso fez a diferença, como um dispositivo, neste tempo, no qual a emoção se apropriou totalmente do meu ser. Agregando minha própria história ao fato de estarmos em uma pandemia, causada por um vírus que afeta exclusivamente aos seres humanos, levando a óbito centenas de pessoas, praticamente por todos os países ao redor do mundo, sendo para a humanidade um momento de grande afeto, de profundas transformações na vida, no comportamento e no pensamento. É quase impossível viver um momento como este e não ser afetado, sem que algo se transforme em nós. Testemunhar tanto sofrimento, tantos desencarnes, nos faz valorizar a vida e mais uma vez evidencia o quanto a vida não é valorizada de forma justa e igual para todas as pessoas.

Tentarei contribuir para o registro da História, através da memória. E sendo este um depoimento, escreverei na primeira pessoa, me permitindo falar das emoções de quem vive em um ambiente de remoção, em meio a escombros, resistindo à força extraordinária exercida pelo capital privado, por meio do Poder Público, que utiliza todo um aparato de poder para impor seus projetos milionários que beneficiam a este mesmo capital. Falarei de resistência, da luta de um povo que precisa arriscar tudo para ter apenas os seus direitos básicos respeitados. E das vivências lindas que acontecem na luta por direitos. Em meio a escombros, suor, lágrimas e sorrisos. Da emoção e da remoção, nasce o Museu das **Remoções**.

Museu das Remoções, a construção de uma luta

O Museu das Remoções, localizado na Vila Autódromo, na cidade do Rio de Janeiro, é mais uma experiência museal nascida da ação comunitária, da luta de um grupo social, denominado minoria, por ser definido pelo capital econômico. Um

grupo social, ao qual a cidade é negada. Uma população que há séculos precisa lutar por liberdade, igualdade ou simplesmente para existir. Afinal, qual a origem das favelas? Quem são essas pessoas das quais falamos? As favelas são fruto da escravidão, da colonização, da invasão desta terra pelo europeu. O que temos então é uma sociedade constituída com base na desigualdade e na exploração. Que se mantém por séculos na destruição massiva de elementos culturais e na imposição de valores externos.

“As imagens urbanas como emblemas da cidade, instauram no plano simbólico a identidade urbana da cidade. Como metáforas de poder, as imagens urbanas se tornam instrumentos do poder simbólico, sacralizando e legitimando a ordem social vigente e as estruturas de poder da sociedade. A imaginária urbana afirma, então, a cidade como espaço de poder simbólico” (Knauss, apud Morais, 2013, p.116).

Após séculos de escravidão, esta população, agora dita livre, conquista esta liberdade, mas é despejada nas ruas da cidade, sem nenhuma política de reparação social, por séculos de servidão e escravização. Ocupa as áreas abandonadas da cidade, áreas próximas, porém de difícil acesso, tais como morros, grotas e pântanos, e por isso, desvalorizadas e sem interesse aos senhores da cidade. E assim surgem as primeiras ocupações populares, que mais tarde seriam denominadas de favelas. Porém, séculos se passaram e esta população continua construindo a cidade sem ter direito a ela, após a valorização de uma área da cidade, na qual é desenvolvida uma infraestrutura urbana, a população pobre de recursos financeiros é retirada e levada para áreas menos estruturadas da cidade. Como se pobre só pudesse construir e nunca desfrutar de sua obra.

O Museu das Remoções fala desta gente. Do valor de suas histórias e memórias, que o Poder Público insiste em apagar. Durante a remoção percebemos que, não removiam e demoliam apenas a casa, cortavam as árvores, passavam máquinas, descaracterizando totalmente o local. Esse apagamento de história, cultura e memória é presente e visível na arquitetura e nos monumentos da cidade e até mesmo nos nomes de ruas, baseados na História dita oficial, na qual os fatos são relatados a partir do olhar do dominador, do olhar colonizador. E nos museus tradicionais não é diferente. Os elementos culturais valorizados e preservados são os elementos coloniais, que valorizam a cultura e a memória dos colonizadores.

“[...] sem uma abertura para deixar que a opção descolonial entre na conversa, os museus continuarão a reproduzir a ‘sintaxe subjacente’, a matriz colonial do poder. Uma vez que a conhecemos e estamos gerando conhecimento para descrever e explicar a ‘sintaxe subjacente’, a colonialidade do poder, então devemos unir forças para mudar não apenas o conteúdo, mas os termos da conversa: isto é, a questão não é “renovar” o museu, mas construir uma sociedade justa e pluriversal. Nesse ponto, então, a questão será: como os museus podem contribuir para esse esforço?” (Mignolo, 2018, p. 324).

Por isso é tão importante a museologia social, desenvolvida por pessoas que muitas vezes não possuem formação acadêmica, mas sabem o valor de suas memórias, sabem que se não preservarem seus elementos culturais, se não derem voz e visibilidade àquela realidade, àquela história, ela pode desaparecer, ser apagada como tantas outras já foram. A dominação de um povo ocorre na economia e também na cultura. Então essa luta pela liberdade deve ocorrer também na preservação de sua memória, de sua história, de sua existência e importância na constituição da sociedade na qual se encontra. Para que tenhamos uma História e uma Museologia verdadeiras, é preciso que todos os segmentos sociais tenham voz, do contrário essas Instituições serão sempre reflexo da dominação de um povo, servindo como instrumento da manutenção desta, e de um pensamento colonizado. Para descolonizar essas instituições é preciso dar voz e valor aos diferentes traços culturais que compõem uma história. No caso do Brasil, falamos de uma história de invasões, dominações, explorações, colonização e escravidão. Precisamos ter voz, acabar com esta invisibilidade, que nos silencia e nega os nossos direitos.

“Trazer o ‘Outro’ lado’ para a conversa significa em meu argumento engajar à opção descolonial. A opção descolonial não é proposta como uma proposta totalitária que substitua imediatamente tudo o que está sendo feito. A opção descolonial é uma opção e, como tal, torna evidente que não existe uma maneira correta ou natural de definir o que os museus devem fazer. Os museus devem oferecer espaços para muitos tipos de atividade interpretativa (dialogando ou contestando uns aos outros). A opção descolonial desloca o ‘espetáculo’ e a ‘performance’ das exposições e instalações do museu e traz para o primeiro plano o que o ‘espetáculo’ e a ‘performance’ escondem: a colonialidade, ou seja, o lado mais sombrio da modernidade, dos quais os museus são uma instituição fundamental” (Mignolo, 2018, p. 323).

Vila Autódromo: uma colônia de pescadores, construindo e disputando a cidade

Minhas memórias na Vila Autódromo começam no início da década de 1990. Era uma comunidade pequena, com ruas de barro batido, poucos bares, uma padaria e um mercadinho. Crianças brincando nas ruas, fugindo para nadar na lagoa, pegando frutas nas árvores e passeando de barco com os pescadores. Nas ruas podíamos ver gatos, cães, galinhas, patinhos, cabras, porcos e cavalos andando livremente. Parecia um vilarejo de interior, mas estávamos no meio de uma metrópole. Porém, ainda não havia nos arredores da Vila Autódromo muita urbanização. A iluminação era pouca, ainda com lâmpadas amarelas, uma vegetação predominante de taboa, com extensas áreas verdes. Havia apenas uma única linha de ônibus, que demorava bastante.

“A comunidade de Vila Autódromo tem seu marco inicial entre as décadas de 60 e 70 a partir de moradias de pescadores que se instalaram às margens da Lagoa de Jacarepaguá, mesma época em que o crescimento

da Cidade do Rio de Janeiro vai em direção à região da Barra da Tijuca. Com a construção do Autódromo Nelson Piquet a ocupação se expande, carente de infraestrutura, e com o passar dos anos ganha característica de bairro.”¹

A vida ali era boa e tranquila. Não havia tráfico de drogas, nem milícia exercendo controle social. Às vezes o sossego era quebrado com uma discussão de vizinho, mas nada com grandes consequências. O que prevalecia era a atitude solidária, o sentimento de partilha que havia entre as famílias, os mutirões para construção dos espaços, como o parquinho das crianças, melhoria das ruas, construção da ponte para atravessar o rio que separava a comunidade da Av. Salvador Allende, o ponto de ônibus, os reparos na rede de água, para virar lajes, limpar fossas, fazer novos sumidouros².

Havia também, as festas comunitárias. Nas juninas, as festas eram bem tradicionais, com comidas, pescaria e dança de quadrilha. Nas festas do dia das crianças e natal, havia atrações feitas com as crianças, como dança e teatro e sorteios ou distribuição de brinquedos para as crianças, conseguidos com doações.

“No final da década de 1980, a comunidade acolhe mais famílias removidas, da Comunidade Cardoso Fontes e em 1994, outras 60 famílias. Porém, estes assentamentos são feitos pelo próprio Governo do Estado do Rio de Janeiro” (Münch, 2017, p. 22).

Apesar da vida tranquila, nesta época, início da década de 1990, já pairava sobre a comunidade a ameaça de remoção. Esta chegou com o desenvolvimento urbano da região, a expansão da Barra da Tijuca e a especulação imobiliária. Ocorreram muitas remoções na região, nesta época. E ao mesmo tempo em que eram feitos, na Vila Autódromo, assentamentos de famílias de comunidades removidas, contraditoriamente, também éramos ameaçados de remoção.

“[...] A década de 90 chega com diversas ameaças de remoção por parte do governo municipal, alegando que a comunidade causava dano estético e ambiental, e com a Concessão de Uso Real por noventa e nove anos do Governo do Estado, um claro conflito de interesses. Com a implantação do parque olímpico no Autódromo, as ameaças foram acirradas. As alegações eram de dano estético e ambiental e, posteriormente, a passagem da via que liga a Transcarioca à Transolímpica. Em 2011, a comunidade buscou apoio técnico nas universidades, ETTERN/IPPUR/UFRJ e no NEPHU/UFF.

Assim, foi iniciada a construção de um Plano Popular da Vila Autódromo, com o objetivo de provar viabilidade técnica na permanência das 450 fa-

1. Informação disponível em: <http://nephu.sites.uff.br/programa/mapeando-conflitos/mapeando-comunidades/comunidades-do-rio-de-janeiro/vila-autodromo/>. Consultado em 08/09/2020.

2. Sumidouro era o sistema de esgoto utilizado pela comunidade, consistindo em um buraco fundo tampado, no qual é despejado todo o esgoto da casa, sendo a água absorvida pela terra e os dejetos retirados em limpezas periódicas. Esse sistema tem por objetivo não agredir a natureza.

mílias. O PPVA levava em conta as diferentes tipologias em que as famílias se enquadraram, o redesenho urbano e o diálogo com a comunidade. Restaram apenas 20 famílias das constantes investidas e abusos físicos e morais feitos pela Prefeitura. Essas, foram atendidas com um projeto de 20 unidades habitacionais que não seguem a lógica de projeto do Plano Popular da Vila Autódromo – já que, o Plano foi negado pela Prefeitura – e são, além de tudo, habitações mal executadas. A luta continua para as famílias que resistiram.”³⁴

Durante o período de remoção a vida se modificou na Vila Autódromo. A paz, antes tão cotidiana, desapareceu. Passamos a viver em um território ameaçado, perseguido e cobiçado. Território onde o Poder Público agia como se tudo lhe fosse permitido, cometendo as maiores violências, que incluem corte de energia elétrica, corte de água, marcação de casas sem o consentimento dos moradores, derrubada de casas feita de forma totalmente incorreta, sem obedecer a nenhuma norma de segurança e deixando a comunidade envolta em nuvens de poeira, parecendo um bombardeio. Os escombros abandonados no local por meses, deixava a comunidade com um cenário muito semelhante a um pós guerra. Cinco casas foram derrubadas na ausência dos moradores, praticamente com todos os seus pertences dentro. Retiraram algumas coisas maiores, como uma moto na garagem, sofá, geladeira, sem se importarem com o resto, que incluía roupas, documentos, economias, fotos e histórias de vidas perdidas.

Neste dia a comunidade foi surpreendida com uma tropa de homens fardados, que isolaram uma parte da comunidade, não permitindo que ninguém passasse. Ao saírem, testemunhamos o desespero de moradores ao se depararem com suas casas derrubadas e suas histórias soterradas. Uma dessas moradoras se viu apenas com a roupa do corpo e a bolsa que trazia com ela. Estava sem casa, sem roupas, sem remédios, sem nada.

“[...] Aí quando eu cheguei lá, aí vi aquela cena toda, eu disse assim: ‘Meu Deus do céu e agora?’ Eu sem roupa pra vestir, não tinha roupa pra me trocar, não podia tomar um banho, na rua, sem comida, cansada, passando mal. Aí quando eu olhei, eu disse: ‘Meu Deus, cadê minhas coisas?’ Aí foi aquele problema, carregaram tudo, sumiram com tudo, nunca mais eu encontrei, não vi nada. E fui pra Defensoria e a Defensoria arrumou um carro, um veículo lá e me levou até, até lá onde fica o depósito, que eles colocam as coisas das pessoas, né? Aí eu fui lá, eles deixaram eu entrar e olhar pra ver onde que tava as minhas coisa. Não encontrei nada, não

3. Na medida em que a remoção avançava e descaracterizava o território da Vila Autódromo, o prefeito alegava não ser mais possível realizar o plano popular, uma vez que o local estava modificado. A equipe técnica adaptava o Plano à nova realidade e, desta forma, chegou-se à sua sexta versão em 2016. Foi ignorado pela Prefeitura, mas foi uma das principais ferramentas de luta contra as remoções.

4. Informação disponível em: <http://nephu.sites.uff.br/programa/mapeando-conflitos/mapeando-comunidades/comunidades-do-rio-de-janeiro/vila-autodromo/>. Consultado em 08/09/2020.

tinha nada meu lá. Quer dizer, eles encostaram o caminhão, levaram as coisas e, e eu fiquei sem nada. Fiquei sem eira nem beira[...]”⁵

(Informação verbal, depoimento da moradora Marisa do Amor Divino, em 11 de setembro de 2020).

O objetivo era que as pessoas desistissem de permanecer naquele lugar. Um território em disputa, entre as pessoas que o construíram, com uma história de vida local, e a especulação imobiliária que encontrou nos Jogos Olímpicos de 2016 o dispositivo para investimentos milionários e a justificativa para a transferência de imensas terras públicas para o capital privado. Nessa investida do Poder Público, o território foi sendo destruído. Um desmatamento absurdo, no qual centenas de árvores foram cortadas, transformando, de um dia para o outro, uma comunidade arborizada em um local quente, abafado e empoeirado.

Nos escombros abandonados, havia pontas de vergalhões, pedaços de lajes pendurados, acúmulo de águas paradas, favorecendo a proliferação de doenças, assim como ratos e baratas. Estando as ruas completamente destruídas, esburacadas pela passagem diária de caminhões e tratores, em dias de chuva formavam grandes poças d’água e lama, e acabávamos tendo que passar pelos escombros. E a vida ia ficando a cada dia mais insuportável. Não satisfeita, a prefeitura mandou que fossem retirados os postes de iluminação pública deixando a comunidade em meio a escombros e no escuro.

Para forçar as pessoas a saírem a prefeitura fechou o comércio local, suspendeu os serviços básicos de coleta de lixo e entrega de correspondência. O lixo acumulado, aumentava ainda mais a insalubridade local. A prefeitura promulgou três decretos desapropriando várias famílias. E no dia 3 de junho de 2015, espancou moradores que se opunham à retirada de uma família de forma inesperada e violenta, em uma operação que pretendia retirar à força um casal, um idoso e duas crianças, levando suas coisas para o depósito público e deixando a família desolada na rua, até que a justiça resolvesse a questão.

Vivíamos sobressaltados, dormíamos e acordávamos temendo o que ainda poderia ocorrer. Resistir era o nosso lema. Tínhamos o direito de estar ali; havíamos conquistado esse direito ao longo de cinquenta anos, com luta e trabalho. Após trinta anos de ameaças de remoção e muita luta, conquistamos dois títulos de concessão de uso da terra e a promulgação da lei complementar 74/2005, que define e demarca a terra da Vila Autódromo como AEIS- Área de Especial Interesse Social, destinada à moradia popular.

Resistir era um exercício diário, no qual para cada ação da prefeitura era necessária uma reação nossa. Se não coletavam nosso lixo, quando as lixeiras transbordavam, despejávamos na estrada durante a madrugada e pela manhã.

5. Marisa do Amor Divino, filha de pescador, pescadora também, chegou à Vila Autódromo aos 15 anos, sendo removida da comunidade aos 62 anos de idade.

Lá estávamos nós, com faixas, cartazes e a estrada fechada pelo lixo. Denunciávamos, protestávamos e ao mesmo tempo resolvíamos o problema do lixo acumulado. Assim eram nossas ações, uma forma de resolver os problemas e ao mesmo tempo dar visibilidade ao que acontecia. Para termos visibilidade, contamos fundamentalmente com o apoio da imprensa internacional e a mídia alternativa. E é claro, com o compartilhamento das informações pelas redes sociais, por pessoas que nos apoiavam e ajudavam. As quais, nos referíamos como anjos, pois em muitos momentos, só foi possível suportar por termos estas pessoas conosco. Sentíamos que não estávamos sós e isso aumentava nossa esperança e coragem.

Com ações criativas e culturais, contendo sempre relações de afeto muito fortes, todos os dias pessoas de lugares diferentes chegavam à Vila querendo somar, ajudar a impedir tamanha violência. Eram jornalistas, pesquisadores, professores, estudantes, artistas, ativistas. Compreendiam a necessidade de resistência, no processo histórico de negação do direito à cidade pela elite dominante, que controla e se beneficia das ações do Poder Público.

“Para a construção da infraestrutura e parte das instalações, a prefeitura realizou uma concessão administrativa na modalidade Parceria Público-Privada, com prazo de vigência de 15 anos. A única proposta apresentada, portanto, vencedora, foi a do Consórcio Rio Mais, composto pelas construtoras Norberto Odebrecht, Andrade Gutierrez e Carvalho Hosken. A Carvalho Hosken é também a principal proprietária de terras do entorno do Parque Olímpico (com histórico de grilagem), portanto, principal beneficiária da valorização imobiliária gerada pelas obras. O consórcio é responsável por implantar toda a infraestrutura do Parque Olímpico e manter a área por 15 anos; além de construir os três pavilhões que farão parte do futuro Centro Olímpico de Treinamento (COT), o Centro Internacional de Transmissão (IBC), o Centro de Mídia Imprensa (MPC), um hotel e a infraestrutura da Vila dos Atletas (que também está sendo erguida na Barra da Tijuca)” (Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíada do Rio de Janeiro, 2015, p.73).

Diariamente aumentava o número de famílias que, não suportando mais todas essas pressões psicológicas, físicas e materiais, desistiam e negociavam com a prefeitura. E assim, diminuía o número de famílias morando na Vila. O território, cada vez mais inóspito, mantinha os moradores dentro de suas casas a maior parte do tempo e as crianças que antes brincavam livremente nas ruas e margens de rio e lagoa, agora eram mantidas em casa por questão de segurança.

Ocupa Vila Autódromo: encontro de resistência, amor e arte

A violência constante despertou a necessidade de manter a Vila Autódromo sempre ocupada. Percebemos que, as mais violentas ações eram cometidas em horários menos visitados se quando os apoiadores começavam a chegar com

suas câmeras, registrando o que acontecia, havia uma mudança de atitude, as autoridades do Estado realizavam a operação com menos violência.

“Inicia-se nesta época um movimento de resistência, chamado ocupa Vila Autódromo, que tinha como objetivo manter a vida e a esperança, latentes naquele local. Manter o máximo de pessoas ocupando e dando visibilidade para a história daquela gente e daquele pedaço da cidade.

Uma série de eventos e ações culturais eram realizadas, com o propósito de manter a comunidade viva, produtiva e feliz. Festivais culturais, exposições, música, teatro, grupos de palhaços, poesia, produção de grafites nas paredes, capoeira, exibição de filmes, oficinas de perna de pau, de fotografia, produção de vídeos, produção de instrumentos musicais utilizados em seguida na marcha internacional de mulheres contra a remoção” (Teixeira, 2018, p. 34).

Um momento inesquecível de nossa história. No mesmo tempo e espaço, coexistindo um teatro de horrores e belíssimos eventos, inspirando tantos artistas e emocionando a todas as pessoas presentes. E nesse ambiente inóspito, de emoções opostas que se nutrem, assistimos o despertar de consciências. É impressionante como nossa consciência se amplia no processo de luta por direitos. Agora olhávamos e víamos coisas que antes não percebíamos. Compreendíamos melhor o processo histórico de formação das cidades e os projetos de reformas urbanas, que atendem sempre aos interesses daqueles que detêm o grande capital.

“A cidade, assim, consolida alguns imaginários e mitos centrais do progresso e do desenvolvimento, como o crescimento infinito, ilimitado. A cidade é entendida como o lugar central da civilização, é o espaço que nos aproxima dos países e culturas mais “desenvolvidas” e “civilizadas”. Por isso, inevitavelmente, reproduz o caráter colonial e adquire modos de vida senhoriais, porque modernizar-se significa sustentar a colonialidade, o desejo malsucedido de ser o outro dominante, externo. Exemplos grotescos encontramos em nossas cidades senhoriais, com as reproduções gigantes da Estátua da Liberdade instaladas em centros comerciais [...]” (Ibáñez, 2016, p. 314).

Ao som de maravilhosas fanfarras, com uma variação de instrumentos musicais incrível, com dançarinas e dançarinos pernaltas dançando e caminhando por entre os escombros, contagiando a todos, numa explosão de entusiasmo. Por alguns momentos esquecíamos a violência diária, envolvidos pela alegria e emoção que a arte desperta. Celebrávamos a vida, os encontros, as vitórias, a alegria de mais um dia naquele território, que o Poder Público destruíra, descaracterizando a vida local, por compreender que não combina mais com o lugar e seu novo estilo elitizado.

Eram festas, lançamento de livros, visitas guiadas, professores vinham de longe com suas turmas para realizar aulas abertas. Tivemos dois dias de ENEA – Encontro Nacional de Estudantes de Arquitetura, ao qual veio a professora Diana

Bogado, que retornou após o encontro trazendo a proposta de desenvolver com seus alunos de arquitetura, da Universidade de Anhanguera um trabalho de revitalização de uma das áreas de convivência da Vila. Escolhemos o parquinho das crianças e o efeito dessa ação foi inacreditável. Ver renascer um local quando os locais estavam sendo destruídos era reconfortante e fortalecedor.

Alguns meses ela retorna com outra turma para revitalizar outro espaço. Escolhemos o local onde havíamos realizado o 1º Festival Cultural Ocupa Vila Autódromo e onde pretendíamos realizar outra edição do evento. Era o que sobrou de uma construção demolida, na qual funcionava uma igreja protestante e ao ser demolida manteve o piso e um palco de concreto ao fundo. Este palco foi a inspiração para o primeiro festival e neste dia a Vila ficou ocupada por pessoas que se importavam com o que acontece na cidade e no mundo, que nos trouxeram energia, esperança e alegria. Sentíamos orgulho de pertencer àquela terra e àquela história.

Após o festival, a prefeitura mandou demolir o palco, restando apenas o piso. Nós retiramos os entulhos, limpamos o espaço. Diana Bogado e seus alunos revitalizaram e juntos, moradores e apoiadores, fizemos o 2º Festival Cultural Ocupa Vila Autódromo. Tão lindo quanto o primeiro. Foi maravilhoso ver tantos artistas, tantas pessoas sensíveis reunidas em busca de justiça social. Durante a preparação deste festival, fizemos a primeira reunião do Museu das Remoções. Já tínhamos o nome e a ideia do que pretendíamos com esta iniciativa. A proposta surgiu durante o processo de remoção, como mais uma forma de lutarmos contra a remoção que naquele momento destruía tantas vidas e criava um marco na história do Rio de Janeiro.

“São 22.059 famílias já removidas na cidade do Rio de Janeiro, totalizando cerca de 77.206 pessoas, entre 2009 e 2015, conforme dados apresentados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, em julho de 2015 2. Outras dezenas de comunidades permanecem sob ameaça de remoção” (Dossiê, 2015, p. 20).

É neste processo de luta e resistência, em meio aos escombros que se acumulavam, que o museólogo Tainã de Medeiros nos propõe a construção de um museu que preservasse a memória da comunidade e de toda a violência que ocorria, na tentativa do Poder Público em destruir todos os vestígios de nossa existência. E que este museu fosse uma ferramenta de luta contra as remoções, e mesmo que a Vila fosse completamente removida levaríamos o museu para outro território ameaçado.

Após o segundo festival, a professora Diana Bogado propôs a realização de oficinas com moradores, ex moradores e apoiadores, para que de finíssimos a identidade deste museu. Iniciamos a primeira etapa de construção do Museu das Remoções. Nestas oficinas é feito uma espécie de mapeamento de memórias, no qual estudantes de arquitetura, orientados pela professora Diana Bogado, fazem o registro de memórias narradas aos pontos definidos pelos moradores. Durante uma dessas oficinas, o professor Mário Chagas, museólogo que muito tem contribuído para a museologia social, propõe recolhermos algumas peças,

alguns elementos das construções removidas, para que tivéssemos um acervo preservado desta história. Algumas dessas peças foram doadas e incorporadas ao acervo do Museu Histórico Nacional, o que para nós foi motivo de muito orgulho. Sendo mais uma forma de legitimação de nossa história.

Conclusão

Inauguramos o Museu das Remoções no dia 18 de maio de 2016, dia internacional dos museus. Tendo uma exposição de sete esculturas, feitas a partir de elementos coletados nos escombros que homenageavam espaços removidos, criadas por estudantes de arquitetura, orientados por Bogado. Estas esculturas foram colocadas o mais próximo possível do local ao qual faziam referência, compondo uma espécie de percurso pela comunidade ou pelo que ainda restava dela, que nesta época já estava com poucas construções e muitos escombros. Chovia bastante nesse dia, talvez para assinalar nossa resistência celebrando a vida e lutando por um mundo mais justo. Fizemos o percurso com fanfarra, perna de pau, muita dança, poesia, alegria e a renovadora água da chuva.

O Museu das Remoções nasce dos escombros da Vila Autódromo, da luta e resistência de uma gente que se recusa a aceitar a negação de direitos, as cidades partidas, as memórias apagadas por mitos construídos e histórias modificadas, as histórias oficiais, museus criados para valorizar os símbolos nobres e a cultura externa, daqueles que nos colonizaram, apagando muitas vezes a história de um povo. Muitas vezes valorizando e criando heróis no imaginário popular de personagens que foram heróis apenas para a elite, matando, explorando e dominando o povo. Aqueles que constroem e sustentam esta cidade com sua força de trabalho e que ainda nos dias atuais são vistos como servos. Nasce como ferramenta de luta, gritando: MEMÓRIA NÃO SE REMOVE.

18 de maio de 2017. Um ano após a inauguração do Museu das Remoções, o Museu Histórico Nacional recebe, em cerimônia comemorativa do dia internacional dos museus, peças recolhidas nos escombros da Vila Autódromo e a blusa do Museu das Remoções, como acervo a ser incorporado e exposto na ala de exposição permanente de história contemporânea –o que para nós é motivo de muito orgulho. Um marco na história da Vila Autódromo e do Museu das Remoções. Ao lutarmos por nosso território, conquistamos tantos outros. Ter nossos escombros em um museu tradicional é ter o reconhecimento de nossa história. É conquistar aquilo pelo qual tanto lutamos: A memória de *nossa* história.

“Em síntese, a decolonização enfatiza que as possibilidades e os limites de compreensão e ação de cada saber só podem ser conhecidas a medida que cada saber se propuser a uma comparação com outros saberes. Nessa comparação, acontece uma ecologia de saberes como uma opção epistemológica e política que levará à integração entre o saber científico e os saberes dos camponeses, dos indígenas ou dos afrodescendentes, transformando-se em experiências transformadoras que conduzem à construção

de um projeto de educação popular em que os múltiplos conhecimentos e a ciência participam em pé de igualdade” (Paim, 2019, p. 3).

18 de maio de 2018, na comemoração de seu segundo ano, apresentamos nosso plano museológico e inauguramos nosso site (www.museudasremocoes.com.br), no qual reunimos um arquivo digital para consulta, de processos judiciais, pesquisas acadêmicas, artigos, matérias jornalísticas, vídeos, documentários, fotos e filmes, falando sobre a Vila Autódromo e o Museu das Remoções. Pretendemos agregar a estes arquivos material de pesquisa de outras comunidades que passem ou tenha passado por remoções. No site também colocamos o registro de nossas atividades e eventos que promovemos ou participamos.

No dia 23 de setembro de 2018, compondo a programação da 12^a Primavera dos Museus, inauguramos o nosso percurso expositivo de memória, tendo a presença de ex moradores e lideranças de outras comunidades e museus sociais, que juntos com os moradores locais, em passeio pelo território da Vila Autódromo, fomos colocando placas denominando e dando visibilidade aos vestígios da remoção e da antiga composição da comunidade. Locais, nos quais viviam moradores que permaneceram no território, ruas que se mantiveram, ruínas de construções demolidas, que permaneceram após a remoção e agora representam patrimônio material da História local. O percurso é composto por 24 placas, sendo 18 com referência a pontos de memória, quatro com nomes de ruas e duas com textos explicando a construção do Museu das Remoções.

“A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e imobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança” (Choay, 2006, p. 18)

A resistência da Vila Autódromo cria um marco na história das remoções. No cenário nacional não existe precedente de nenhuma remoção na qual os moradores tenham conseguido indenizações no valor do metro quadrado da região, o que foi conquistado com muita luta. Os primeiros moradores não foram indenizados desta forma e muitos ao longo do período de remoção, ficaram muito prejudicados, mas a resistência era mantida, cada vez mais criativa se fortalecia. A prefeitura aumentava as pressões, as ações de desmonte da comunidade se intensificavam a cada dia e, no período final, as ofertas de indenizações também aumentaram, como uma tentativa de suborno, em troca de nossos direitos.

No cenário internacional, a especulação imobiliária é uma realidade que ocorre no mundo capitalista, no qual vivemos. Infelizmente os Jogos Olímpicos atual-

mente promovem nas cidades que os sediam um investimento financeiro altíssimo, justificado pela construção de instalações e transformações urbanas de adequação da cidade para receber o evento, com obras espetaculares. Este investimento financeiro é feito pelo capital privado, promovendo a ideia de LEGADO. Mas o que ocorre realmente, ao fim, é a transferência de enormes terras públicas para o capital privado. O evento sempre ocorre em áreas urbanas em processo de valorização, favorecendo a especulação imobiliária. As terras de moradias populares são os maiores alvos, por serem áreas em processo de estruturação e valorização. O Poder Público, visando os interesses do capital privado, compreende, que estes investimentos se destinam a uma elite, que muitas vezes ainda nem chegou ao local, mas este será preparado para sua chegada e esta preparação inclui, na maioria das vezes, a remoção da população local. A Vila Autódromo foi a primeira comunidade popular que conseguiu resistir à remoção financiada pelo capital gerado na preparação dos Jogos Olímpicos, permanecendo em seu local de origem, no qual hoje, encontram-se 20 famílias que conseguiram permanecer no território. Nossas vivências e resistências deram origem ao Museu das Remoções, comunicando, cotidianamente, que MEMÓRIA NÃO SE REMOVE.

***Sandra Maria Teixeira** é co-fundadora do Museu das Remoções, graduanda em História pela UERJ, Guia de turismo e Atriz. Moradora da Vila Autódromo, participou da resistência contra as remoções e faz parte do grupo de vinte famílias que permaneceram no território. E-mail: sandramdsouza9@gmail.com.

Referências:

Choay, F. (2006). *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: UNESP.

Ibáñez, M. R. (2016). Ressignificando a cidade colonial e extrativista. Bem Viver a partir de contextos urbanos. In G. Dilger, M. Lang, J. P. Filho (Orgs.), *Descolonizar o imaginário: debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento* (pp. 296-335). São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo.

Mignolo, W. (2018). *MUSEUS NO HORIZONTE COLONIAL DA MODERNIDADE GARIMPANDO O MUSEU (1992)1 DE FRED WILSON*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 7, 13, 309-324.

Morais, G. B. R. (2013). *IMAGENS URBANAS, PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA SOCIAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO*. Estudo de caso das cidades de Campos de Goytacazes e Vassouras no estado do Rio de Janeiro Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal Do Estado Do Rio De Janeiro – Unirio.

Münch, M. (2017). *Direitos Humanos e a colonização do urbano: Vila Autódromo na disputa*. Rio de Janeiro: Lumen Juris.

Paim, E. A. (2019). *Epistemologia Decolonial: Uma ferramenta política para ensinar histórias outras*. Associação Brasileira de Ensino de História – ABEH. Post on: 19/06/2019. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/epistemologia-decolonial-uma-ferramenta-politica-para-ensinar-historias-outras/> (consultado em 05/09/2020).

Teixeira, S. M. (2018). OCUPA VILA AUTÓDROMO: RESISTÊNCIA COM ARTE, AMOR E AFETO. In A. Cunha, D. Seger, M. Araújo, & R. Éis (Orgs.), *Anais do II Seminário de Práticas em Arte-Educação: Para que Arte e Educação em tempo hostis?* (pp. 28-37). Rio de Janeiro: DECULT- Departamento Cultural – UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

Dossiê Megaeventos e Direitos Humanos no Rio de Janeiro. Publicado pelo Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://br.boell.org/pt-br/2015/12/10/dossie-rio-olimpiadas-2016-os-jogos-da-exclusao>>. Acesso em: 23 de ago. de 2019.

La dinámica con base comunitaria; actualizaciones de viejos postulados a partir de la propuesta *museo situado*

Alejandra Panozzo Zenere*

Universidad Nacional de Rosario – Santa Fe, Argentina

Introducción

Algunos museos de escala media a pequeña vienen, desde el siglo pasado, ensayando experiencias y prácticas basadas en la acción comunitaria y la experimentación social. Sin embargo, en los últimos años, se percibe que las entidades patrimoniales de escala media a grande comienzan a apropiarse de esta dinámica con base comunitaria para *aggiornarse* o reacomodarse ante las limitaciones que suponen los actuales acontecimientos producto de la pandemia mundial. Se abren a un juego que, podemos intuir, dadas ciertas particularidades, las trasciende; de este modo, adquieren ribetes contemporáneos que nos llevan a releer sus formas de trabajo *con* las comunidades. Este modelo que comienza a instalarse, ha tenido diferentes intentos de conceptualización expresados bajo denominaciones como las de *museo participativo* (Simon, 2010), *museo abierto* (Salgado, 2013), *museo reimaginado* (Fundación Typa, 2015), entre otras. Dentro de este universo de términos ha surgido, aproximadamente en los últimos dos años, la expresión *museo situado*. A lo largo de este recorrido, nos interesa poner en común esta denominación, para lo cual, además de tomar un conjunto de articulaciones teóricas sobre las que se sostiene, recuperamos una propuesta de experiencia comunitaria que habilita la revisión del papel social del museo en el siglo XXI.

El objetivo, aquí, consiste en indagar la dinámica con base comunitaria que supone el modelo que se desprende de la expresión *museo situado*. Para ello, se recuperan algunos posicionamientos acerca de la categoría de *conocimiento situado* y una metodología de trabajo que apele a un ejercicio colectivo, sostenidos desde posturas críticas promovidas a partir de las teorías feministas y decoloniales. Esta última categoría supone una dinámica museística que empieza por reconocer ese conocimiento que posee la comunidad y continúa por dar a esta una participación activa, en el sentido de que ella se convierte en el motor de dicha dinámica. Para dar cuenta de una manera posible de implementación de este tipo de dinámica, se describe el programa *museo situado*, producto del trabajo entre el Museo Reina Sofía y organizaciones y colectivos culturales y artísticos circunscriptos a la comunidad del barrio Lavapiés (Madrid, España). Finalmente, se retoman los postulados y las experiencias y prácticas basadas

en la acción comunitaria que llevó adelante la *nueva museología* en diversos contextos de América Latina, con la intención de señalar posibles similitudes y diferencias con respecto al *museo situado*, particularmente, en cuanto al modo de intervención en el trabajo *con* las comunidades cercanas. Aclaramos, no obstante, que este análisis no se construye con un ánimo comparativo; nuestro interés radica en proponer una visión complementaria, con vistas a poner de relieve la convivencia entre múltiples modalidades de trabajo de base comunitaria.

Se trata de un recorrido que busca rever algunas categorías para pensar otros modos de hacer y ser del museo. Se intenta romper con formas dadas o con lógicas instaladas de las que se supieron nutrir las sedes museales, para poder sociabilizar y poner en diálogo diversas acciones comunitarias y museologías experimentales que incluyan otros modos de enlazar a los distintos actores que operan en el ámbito cultural. Todo ello, de un modo u otro, afecta al museo y a la comunidad, en tanto los interpela y ayuda a identificar un tipo determinado de dinámica con base comunitaria que, en realidad, no es nueva. Sin embargo, la propuesta que convoca la expresión *museo situado* presenta cierta actualización propia del devenir contemporáneo, que vincula las particularidades territoriales e institucionales, así como las lógicas comunales, con lo global; es una reflexión sobre estos aspectos lo que queremos compartir a continuación.

Conocimiento situado, mapeando una categoría

En el año 2019 tuvieron lugar distintos eventos —la tercera edición del Museo Reimaginado, por un lado, y la Cátedra Pensamiento situado. Arte y política desde América Latina, por otro— en los que se utilizó la expresión *museo situado* para nombrar un modelo de sede museal que proponía una dinámica particular, consistente en involucrar a las comunidades en sus funciones y procesos básicos. Esta denominación esconde un conjunto de articulaciones las cuales atañen a debates que han tenido lugar en las últimas décadas en distintos ámbitos académicos y políticos y que ponen de manifiesto un *conocimiento situado*. Específicamente, nos acercamos a esta última categoría recuperando algunas lecturas promulgadas por las teorías feministas y decoloniales, a fin de reconocer la particular manifestación que cobra la dinámica museística ante propuestas que impulsan la acción comunitaria. Comencemos.

En términos generales, el *conocimiento situado* plantea que todo conocimiento se produce en situaciones históricas y sociales particulares. Se opone a la lectura de que el conocimiento sea universal, neutral, y de que esté, por lo tanto, desprovisto de relaciones directas con determinados factores políticos, culturales y sociales (Piazzini Suarez, 2014). Es más, supone que la condición de *situado* permite un enlace entre la noción de conocimiento y aquellos conocimientos producidos, por ejemplo, por las experiencias y cosmologías surgidas del *habitar* de sectores postergados o de sujetos históricamente subalternos, que establecen relaciones singulares con ciertos espacios, temporalidades, sujetos, etc. Es decir, estamos en presencia de distintas *bases epistémicas* que plantean formas diferentes de objetividad; pero que, claro está, no son neutrales, ya que se sustentan en la

validez de saberes —y articulaciones— subalternos o alternativos que difieren de los sistemas de conocimiento hegemónicos que rigen al mundo occidental.

Un primer acercamiento al *conocimiento situado* se nutre, en nuestro recorrido, de las teorías feministas, a partir de considerar algunas posturas críticas que ponen de manifiesto la hegemonía de los proyectos modernos y, particularmente, el supuesto de su carácter neutral, universal y autónomo. Puntualmente, y en referencia a este último planteo, traemos a colación la introducción de este concepto en los discursos feministas, a partir de la propuesta generada por Donna Haraway (1988), al apropiarse críticamente de enunciados provenientes del marxismo y del denominado *empirismo feminista*. En base a la lectura del materialismo histórico, se ha planteado que las formas de conocimiento son estructuradas por condiciones sociales y materiales particulares de la vida de los sujetos, y que para comprender y transformar las condiciones de dominación en las que se encuentran inmersas las clases proletarias se hace necesario tener en cuenta su visión y su conocimiento propio. Haraway (1988) construye un paralelismo con estas ideas, y manifiesta la necesidad de atender las particularidades y las ventajas de las formas femeninas de experimentar, ver y conocer el mundo, dada su particular situación subjetiva e histórica. Aunque, por una cuestión de espacio, no es posible ampliar aquí el desarrollo de este argumento, resulta propicio reconocer que su propuesta ha ofrecido una alternativa a la *epistemología de la representación* a partir de delinear una *epistemología de la articulación*, en base a la cual postula que “el conocimiento situado requiere que el objeto de conocimiento sea visto como un actor y un agente, no como una pantalla, un soporte o un recurso, y nunca finalmente como un esclavo del maestro que encierra en sí la dialéctica en su agencia única y su autoría del conocimiento “objetivo” (Haraway, 1988: 592).¹ De este modo, reconoce que, a diferencia de las epistemologías positivistas, que elaboran una imagen absoluta del mundo, sólo desde un conocimiento que asuma una perspectiva parcial se puede promover una visión objetiva. Esta es la posibilidad que ofrece el *conocimiento situado* —en sus divisiones y en su incompletitud—, la de producir visiones objetivas, dado que se trata de perspectivas parciales, localizadas y críticas que “admiten la solidaridad en política y las conversaciones compartidas en epistemología” (Haraway, 1988: 585).²

Con vistas a profundizar esta última posición, nuestro segundo acercamiento al *conocimiento situado* se delimita a partir de las teorías decoloniales. Para ello, recurrimos a la relación de esta categoría con la de *pensamientos fronterizos* —configurada en el marco de las llamadas *epistemologías otras*—, que permiten vislumbrar nuevas objetividades y cosmopolitismos en las fronteras de la modernidad/colonialidad (Mignolo, 2003). A través de estos pensamientos, se reconoce la situación histórica y social de todo conocimiento como parte de la transformación de las condiciones sociales y culturales; sin embargo, se los considera insuficientes. Ello implica, además, un proceso que parte de expe-

1. La traducción al castellano es propia.

2. La traducción al castellano es propia.

riencias y conocimientos que se poseen del mundo y que suponen la inclusión de *otras* experiencias y conocimientos —desde un trabajo crítico y reflexivo— correspondientes a diversos sujetos, comunidades o colectivos que habitan ese mundo y conviven en él. Es por medio de estas *otras* visiones que se avanza en la construcción de ejercicios críticos, reflexivos, colaborativos y sensibles, los cuales se apoyan en una diversidad de epistemologías a fin de promover diálogos más amplios que tienen por propósito producir nuevas objetividades y cosmopolitismos.

Traemos a colación, en referencia a este punto, los aportes de Silvia Rivera Cusicansqui (1987), ya que nos interesa recuperar su postura a partir de la metodología propuesta desde la *epistemología de la historia oral*.³ Al respecto, nos atrae, particularmente, su relevancia para pensar la dinámica con base comunitaria que se resalta en este trabajo, y que apunta a destacar el rol activo de la comunidad. En tal sentido, la autora señala dos aspectos que se imbrican entre sí. Por un lado, refiere a la complejidad y riqueza de los modos de pensamiento y visiones que es necesario recobrar; la voz y el aprendizaje de *otra gente, de otros paisajes, de otras lecturas*. Pero, por otro, plantea que este tipo de trabajo debe ir más allá de una metodología *participativa* o de *acción* —donde el investigador es quien decide la orientación de la acción y las modalidades de la participación—, ya que se trata de un ejercicio colectivo de desalienación, tanto para el investigador como para su interlocutor. Sostiene, de este modo, que si “las comunidades y movimientos investigados participan activamente en todas las fases de la investigación, se descubrirá la complejidad y riqueza de los modos de pensamiento y visiones de la historia que generan los propios actores en su experiencia vital” (Rivera Cusicansqui, 1987, p.50).

La escueta articulación presentada en estos párrafos sobre la categoría de *conocimiento situado* a través de algunas posiciones delineadas desde las teorías feministas y decoloniales no se agota en el reconocimiento de la particularidad histórica y social a la hora de generar y vincular todo tipo de conocimiento; lo importante es que obliga a involucrar una dimensión epistemológica derivada de otras perspectivas *periféricas, marginadas o desde abajo*, junto con una metodología de trabajo que apele a un ejercicio colectivo de desalienación. Todas estas perspectivas —y sus potencialidades epistemológicas teóricas-prácticas— son proclives al desarrollo de propuestas y acciones comunitarias o de museologías experimentales que aspiran a ser legítimamente aceptadas, aunque se aparten de las prescripciones tradicionales. Es a través de ellas que se establece la construcción de percepciones y concepciones que reconocen y toman a un *otro* como enunciante válido —por ejemplo, en la construcción de los relatos museológicos o actividades puntuales—, cuyos relatos y actividades son generados a partir de sus propias necesidades, conocimientos y experiencias. Al mismo tiempo, se demanda su rol activo, mediante esquemas colaborativos, en todo el proceso de producción de conocimiento y de puesta en acción de la propuesta comunitaria.

3. Cabe aclarar, no obstante, que esta autora considera a los estudios decoloniales como una forma contemporánea de colonialismo académico.

Museo situado, un programa del Museo Reina Sofía

En el año 2018, se convocó a trabajar dentro de la estructura del Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía a la Dra. Ana Longoni, una importante historiadora de arte argentina, especializada en las relaciones entre vanguardias artísticas y políticas en Latinoamérica. Su propuesta de trabajo conllevó diferentes experiencias dentro de la programación pública del Museo, que buscó, entre otros objetivos, convertir al establecimiento en un interlocutor con otros públicos a partir de incorporar a los de *afuera* desde dos programas específicos: *Museo situado* y *Voces situadas*.⁴

Claramente, nos interesa abordar el primer programa, ya que da origen a la expresión que venimos desarrollando en la estructura de nuestro trabajo. Se trata de una propuesta singular que promueve un conjunto de acciones comunitarias con la comunidad del barrio Lavapiés, ubicado en la ciudad de Madrid. Tal como manifiesta Longoni (en Esposito, 2020) —y como señalamos en el apartado anterior—, la expresión deriva del uso del término conocimiento *situado* en la teoría feminista, promovido por Haraway (1988), y bajo la pregunta “¿hasta qué punto puede un museo ser feminista?; ¿hasta qué punto puede afectar, atravesar, entregar, contaminar por otras lógicas, por otras formas de hacer?” (Longoni, 2019, Octubre). Este programa, en palabras de su autora (Longoni, 2020, Mayo), busca apropiarse de dicho concepto y expandirlo para abarcar los vínculos de la sede museal con diversas prácticas y nuevas formas de producción cultural en relación con los contextos sociales actuales y con el territorio donde se instala. Es decir, se intenta que el Museo Reina Sofía sea permeable a lo que está sucediendo más allá de sus paredes para revertir la función habitual que suelen tener las grandes instituciones culturales —y artísticas— sobre sus entornos cercanos. A raíz de ello, el museo se deja *contaminar* y transformar por las demandas de las personas que viven a su alrededor. Cabe aclarar que en el barrio la expresión les suena a museo sitiado, y lo han denominado como agujerear el museo.

“hablamos de hacer agujeros, esta es una metáfora que fue utilizada por los vecinos para explicar lo que quieren del museo, hacer agujeros para el museo es encontrar una puerta. Porque las puertas en este museo están muy lejos del vecindario circundante y están llenas de características de control, materiales y simbólicas, que hacen que el museo sea inacce-

4. Longoni (2020a, Julio) describe el segundo programa como “un formato de ensamblaje en el que no hay una voz autorizada sino múltiples voces. Los activistas con diferentes puntos de vista en relación con un tema están invitados a debatir sobre el tema con el público participante. Se trata de la puesta de un formato de debate, en que se convoca entre cinco y seis invitados de diferentes orígenes culturales, académicos y con prácticas activas en su ámbito de experiencia, que se reúnen para abrir una conversación sobre temas que actualmente son conflictivos en la sociedad española. Algunos de los debates fueron: “Identidades, culturas y prácticas artísticas en los feminismos del presente”; “Persistencia del franquismo en la sociedad contemporánea”; “Resistencias Feministas frente a la Violencia Global”; entre otros.

sible. Por lo tanto, aprender a acceder al museo de alguna manera crea un agujero para que otros ciudadanos puedan habitarlo.” (Longoni en Almudenacaso, 2018).⁵

Esta lectura presenta ciertos vínculos con los postulados generados por Nina Simon (2016), quien considera la necesidad de construir nuevas puertas que les resulten atractivas a los miembros de las comunidades para encontrarse en los museos y participar de ellos. Ambas, Simon y Longoni, utilizan metáforas visuales similares, con el aliciente de que apelan a que no sean solo los profesionales quienes deban abrirlas, sino los miembros de las comunidades.

Ahora bien, volvamos a la propuesta del programa *museo situado* que lleva adelante el Reina Sofía en relación con el barrio Lavapiés. Se trata de uno de los barrios más antiguos de la ciudad capital de España, conformado en sus orígenes por clase trabajadora, pero que, actualmente, alberga una población muy diversa e intercultural por su ubicación estratégica en Madrid. Históricamente, el museo y este barrio, expresa Longoni (2019, Octubre), han tenido poca o ninguna relación, ignorándose no solo en un sentido físico, sino también simbólico —salvo por algunos trabajos momentáneos o discontinuos—. No obstante, tras un hecho dramático,⁶ se comenzó a crear un vínculo y una red de trabajo con activistas y organizaciones comprometidas cívicamente, así como con colectivos culturales y artísticos estrechamente ligados al barrio e interesados en colaborar con el Museo.⁷ Se trazó, junto con ellos, una serie de reuniones periódicas, de lo cual resultó un primer evento, proyectado para mediados de 2018, que intentó afectar la totalidad del museo materializado a través de diversas actividades; entre ellas, visitas guiadas a piezas seleccionadas de la colección para los miembros de la comunidad en sus idiomas maternos —como el wolof, bengalí, árabe, español y francés—, o una reunión en el jardín del museo para compartir la comida que todos habían proporcionado. En el acto de apertura de este evento podemos recuperar la palabra de uno de colaboradores para acercarnos a lo que implica este intercambio desde la mirada de la comunidad del barrio

“En medio de la aridez y oscuridad política que atravesamos bien vale una fiesta para recargar energías y experimentar que estamos juntos y que la diversidad no es un problema sino una oportunidad. Experimen-

5. La traducción al castellano es propia.

6. La muerte de Mame Mbaye, el 15 de marzo de 2018, un inmigrante senegalés que formaba parte del Sindicato de Manteros murió a metros de su casa por un infarto después de correr durante horas huyendo de la policía. El resultado fue una micro rebelión del barrio que dijo “¡basta!” y estuvo durante tres días completamente convulsionado. Sin embargo, el museo continuaba su vida cotidiana imperturbable a este hecho (Longoni, 2020a, Julio).

7. Entre ellas participaron ASPM (Asociación sin papeles de Madrid); CCIC La Tortuga; Centro Acogida y Encuentro San Lorenzo; Comisión Artística Colombine; Cruce de Arte y Pensamiento; Habitar la Línea; MBOLO MOY DOLE, la unión hace la fuerza; Memorias en Red. Impresiones Interlavapiés rojos; Red Solidaria de Acogida; Senda de Cuidados; Territorio Doméstico; Valiente Bangla; Yo sí, Sanidad Universal.

tar nuevamente pese a la que está cayendo... que en Lavapiés resistimos juntos y que ningún ser humano es ilegal.” (Red Interlavapiés, 2018).

También, es interesante poder recuperar la palabra de Longoni (en Ventura, 2019), quien expresa que esta primera acción dio origen a un conjunto de etapas posteriores⁸ que fueron fortaleciendo la confianza y los entendimientos comunes entre las organizaciones participantes y la sede museal; una inversión en una relación a largo plazo.

Nos interesa destacar, de toda esta propuesta que lleva adelante el programa, el modo en que, meses más tarde, se decidió crear una junta permanente entre la comunidad del barrio Lavapiés con el poder ejecutivo del Museo. Longoni (en Almudenacaso, 2018) describe la junta como temporal y rotativa, ocupada desde por tres a cinco miembros seleccionados entre las organizaciones y la entidad patrimonial, que tiene, entre otras tareas, decidir qué iniciativas son apoyadas por el presupuesto anual del proyecto. En este sentido, nos interesa rescatar como expresa Longoni (2020, Julio), que la creación de esta junta permanente permite que el proyecto gane independencia para decidir qué iniciativas financiar y cómo se proporciona una red de control de las prioridades, la programación y los gastos. El cometido de esta junta es lograr que las organizaciones participantes tengan acceso a los recursos materiales del programa y sean también responsables por ellos. Esta junta permite realizar un paralelo con lo planteado por James Clifford (1996), quien señala que estos espacios ponen de manifiesto no solo reclamos dirigidos al museo, sino también a la propia convivencia de los diferentes grupos que conforman la comunidad —en este caso de Lavapiés— y a reclamos globales que conciernen a su propia condición intercultural. En esta línea, recuperamos como se ponen de manifiesto distintos pedidos por su legalidad, la salud pública, la convivencia y la necesidad de interpretación⁹ (Elahi Mohammad Fazle en Zelko, 2020).

8. “En un comienzo se generó una etapa de mucha desconfianza que se ha de quebrar, luego, a partir de un ejercicio de mucha escucha, y empezar a concretar algunas de las demandas bien concretas que surgieron de esa suerte de liberación colectiva [...] Hay un momento, si se quiere, de aluvión que llegaron de distintas propuestas de debates, foros asamblearios, etc. Hasta llegar al momento que el barrio reconoce como un parteaguas que fue durante la fiesta del barrio Lavapiés, en Julio, que el nuevo ayuntamiento censuró parte de la programación que ya estaba aprobada [...] Y ese acto por no encontrar lugar por las fechas, la premura, finalmente, los organizadores de la fiesta proponen hacerlo en el Museo. Y, en tiempo record, en una semana lo logramos concretar [...] En ese momento que el Museo cobijara, en ese momento tan álgido, y con un grado de exposición política para el propio Museo, cobijar la apertura, fue lograr que el Museo situado tuviera un sentido concreto y real, y efectivo” (Longoni, 2019, Octubre).

9. Este último reclamo ha cobrado impulso a partir del trágico desenlace de Mohamed Hossein, durante el COVID 19, quien murió en confinamiento luego de no ser atendido en los sistemas de salud y emergencia, ya que hablaba poco español. Desde entonces, algunas organizaciones migrantes y sociales, están armando un movimiento por la lengua, exigiendo traducción oral obligatoria en centros de salud, escuelas, juzgados, oficinas del Estado. Situación que no escapa algunas de las prácticas del Museo Situado durante el confinamiento (Longoni, 2020b, Julio).

Toda esta articulación se puede vincular, a su vez, con el espíritu que persiguen las políticas culturales de los *bienes comunes o de lo común*, aunque Nicolás Barbieri aclara que no es posible hablar categóricamente de un modelo de políticas, “sino [de] proyectos puntuales que ensayan concepciones y metodologías de base comunitaria” (2018, p. 186). Los bienes comunes (*commons*) no son considerados en términos de espacios u objetos, sino que se relacionan con la conjunción de tres elementos que se combinan: los recursos —tangibles e intangibles—, las comunidades —que comparten esos recursos— y las normas —desarrolladas por dichas comunidades para hacer sostenible un proceso—. Algunas posibles maneras de ejemplificar estas propuestas son “a) sistemas de gobernanza o de gestión compartida de recursos, b) sistemas desarrollados por determinadas comunidades, y c) sistemas que contienen normas o reglas identificables” (Barbieri, 2014, p. 111). Es decir, se trata de maneras colectivas de gestionar los recursos con los que se identifican y se reconocen las comunidades, a partir de generar normas o reglas entre los diferentes actores que apuestan por la sostenibilidad y la equidad en cuanto a la utilización de tales recursos en el ámbito comunitario.

En el caso del programa *museo situado* llevado adelante por el Museo Reina Sofía, este implica, además de cierta empatía con la comunidad del barrio Lavapiés —expresada mediante esquemas colaborativos con las organizaciones y colectivos *in situ*—, su papel activo en el proceso de producción de conocimiento y en la gestión del patrimonio y de los espacios públicos. Se trata de una dinámica con base comunitaria en la que el museo se transforma en un interlocutor del cambio social; “una caja de resonancia” (Longoni, 2020, Mayo) que estimula *otras* políticas, *otras* potencialidades epistemológicas y teóricas y *otras* maneras de ser y hacer.

Museo situado, actualización de la dinámica con base comunitaria

En los últimos meses, producto de la pandemia mundial, se han generado espacios que, de manera asidua, intentan reflexionar sobre los nuevos desafíos que se abren para los museos. Entre las distintas posturas proyectadas, siguiendo los comentarios de Américo Castilla (2020), se destaca la necesidad de acercarse al primero e inmediato anillo que engloba a las entidades patrimoniales, es decir, a las comunidades próximas —a sus preocupaciones, sus simbologías y sus anhelos—. Esta lectura, según hemos intentado mostrar a largo de este recorrido, no surge como posicionamiento novedoso, sino que recupera algunos de los postulados que fueron claves en la perspectiva planteada por la *nueva museología* (Desvallées, 1993; Maure, 1996).¹⁰

10. Dejamos para otro análisis la perspectiva que proyectan los *enfoques teórico-críticos aplicados a la museología*, o también llamada *museología crítica*, que abogaría por una democratización del museo a partir de la incorporación de trabajo colaborativo o negociado con las comunidades que crearon los objetos que forman parte de las colecciones de los museos para modificar sus relatos

Esta corriente es central en distintas concepciones, metodologías y políticas de base comunitaria que han promovido un arquetipo dinamizador y de desarrollo integral respecto del museo. Ello permitiría a dicha institución cultural adoptar una dinámica que ofrece un pasaje de la monodisciplinariedad a la pluridisciplinariedad; del público a la comunidad; del edificio al territorio; de una colección a un patrimonio (Maure, 1996). Dentro de este tipo de *hacer* —principalmente, asociado a la coestión o gestión compartida— queremos destacar el modo en que el museo es impulsado a reconocer y a vincularse con las personas que viven a su alrededor. Según Georgina De Carli (2004), esta corriente no llega a definir lo que se entiende por comunidad, y dado que el concepto presenta diversas acepciones, la autora sostiene que se inclinan por un grupo social concreto, en el que sus miembros comparten actitudes, creencias y valores, así como propósitos e intereses concretos que los unen y los rigen. Desde esa perspectiva sobre la comunidad, se generaron diferentes ejercicios que las han involucrado en sus funciones y procesos básicos de gestión; por ejemplo, los *museos de barrio* en los EEUU; los *museos integrales* o *museos comunitarios* en América Latina; y los *ecomuseos* en Francia y en Canadá. Todos ellos, de una forma u otra, promueven un trabajo *con* las comunidades próximas que las privilegia por sobre los objetos, aunque las posibilidades de involucramiento varían según los diversos esquemas colaborativos. En este sentido, también podemos referirnos a otras líneas de trabajo que han profundizado en distintos aspectos sobre este vínculo, ellas son la *museología social* (Moutinho, 1993) y la *museología participativa* (Pérez Ruiz, 2008).

Tal como señalamos al comienzo de este trabajo, las diversas perspectivas aquí abordadas proyectan una dinámica de base comunitaria. Cabe aclarar, no obstante, que son producto de diferentes ejercicios delimitados en relación con territorialidades locales o comunales; estructuras institucionales de orden medio a pequeño; o comunidades definidas por criterios que se enfocan, por ejemplo, en la espacialidad —zonas rurales o ciudades pequeñas— o en ciertos rasgos que caracterizan a las llamadas *minorías* —principalmente, el foco está puesto en las minorías étnicas—. Asimismo, se destaca un trabajo en el que interviene la mayoría de los miembros de estas comunidades que se transforman, así, en sujetos activos de esa transformación. Pero ¿qué ocurre cuando muchos de esos museos que buscan adoptar esta dinámica poseen una estructura monumental y compleja, o están insertos en ciudades con lógicas contemporáneas y globales que se replican en sus comunidades cercanas?

Detectamos, en este sentido, dos grandes modalidades de trabajo que, de cierta manera, recuperan los aportes de Iñaki Arrieta Urtizberea (2009) sobre los procesos de patrimonialización denominados *arriba-abajo* y *abajo-arriba*.¹¹

(Escudero y Panozzo Zenere, 2015).

11. El primero supone que, en nombre de una comunidad, políticos, técnicos, científicos sacralizan y naturalizan una o varias opciones patrimoniales desde una perspectiva jerarquizada, vertical y de imposición. El segundo refiere a la implicación y participación de la comunidad a través de distintas dinámicas colaborativas y participativas de activación del patrimonio.

Por un lado, se alude a un conjunto de prácticas que apelan a un trabajo *con* la comunidad, en el cual se establece un ejercicio colectivo a partir de los conocimientos, las experiencias y el rol activo de las comunidades, mediante esquemas colaborativos, durante todo el ejercicio que lleva adelante la sede museal —construyendo, de cierto modo, una perspectiva de *abajo-arriba*—. Por otro lado, se describe un tipo de trabajo que se vincula con distintas acciones *para* la comunidad; allí es el museo el que reconoce y recupera a la comunidad como enunciadores válidos, pero con la diferencia de que aún es la institución la que sostiene, decide y orienta las acciones y las modalidades de participación —en este caso, se presenta una perspectiva de *arriba-abajo*. Muchos de estos ejercicios llevados adelante por los museos de escala media a grande nacen como una iniciativa *con* la comunidad, pero terminan siendo momentáneos, discontinuos o convirtiéndose en un *para* la comunidad (Iñaki Urtizberea, 2008). Consideramos, no obstante, que la propuesta del programa *museo situado* en Madrid —no se trata del único ejemplo; reconocemos otras experiencias en México, Colombia, Chile y Brasil—¹² rompe con la complejidad de diagramar esta dinámica de base comunitaria en sedes museales de escala media a grande ubicadas en ciudades capitales ampliamente pobladas en las que, muchas veces, se vuelve difícil delimitar y trabajar *con* las comunidades. La opción propuesta en este trabajo ofrece una vía para acercarse a las personas que viven alrededor de los museos y conforman sus comunidades aledañas; pero también nos permite releer la dinámica de base comunitaria que ya había sido postulada por la *nueva museología* desde las condiciones presentes.

La expresión *museo situado* pone de relieve una dinámica de base comunitaria actualizada que, tal como postulamos al comienzo de nuestro trabajo, se vislumbra, principalmente, a partir de tres cuestiones. La primera consiste en que replantea qué se entiende por comunidad, ya que rompe con esquemas vinculados a categorías tradicionales —aunque no las niega—, al intentar resignificarlas a partir de lo global y produciendo un equilibrio de impacto social y territorial. En segundo lugar, se retoman modos particulares de trabajo, asociados con el flujo de *abajo-arriba*, pero generando un verdadero ejercicio colectivo de desalienación en todas sus fases, de manera sostenida, y atendiendo a otra lógica de tiempo y espacio no siempre posible en lo institucional. Tal como plantea Longoni (2020) se establece “una práctica de escucha. No es tanto diseñar un programa para el vecindario, sino aprender a escuchar qué demandas hay, qué necesidades, qué expectativas, qué deseos”; se empodera a esa comunidad, se le otorgan beneficios, pero también responsabilidades. Por último, el tipo de intervención que se realiza actúa a través de un sistema de redes; el proceso se expresa con claridad en las siguientes palabras de Simon (2016): “Lo único que necesitas es salir. Encontrarte con la gente en tu comunidad de interés. Tratar

12. Recuperamos en este sentido los trabajos llevados adelante por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de México, el Museo de la Memoria en Santiago de Chile, Museo de la Memoria de Colombia, la Pinacoteca de San Pablo.

de identificar a sus líderes formales e informales. Conocerlos a ellos y a las organizaciones en las que confían” (p. 91).

En este esquema, los museos crean vínculos a través de organizaciones, colectivos o sujetos que se encuentran anclados en el trabajo territorial y que, en muchos casos, son parte de esa comunidad. Estamos ante un ejercicio que borra lo masivo y se traslada a lo puntual, lo que conlleva una convivencia colectiva que promueve la transformación del museo en mediador del cambio social en un sentido amplio y situado. No obstante, no dejamos de observar que se trata, como advierte Mónica Lacarrieu (2013), de un proceso que se ve atravesado, inevitablemente, por tensiones y conflictos vinculados al ejercicio del poder. Queda por ver, entonces, cuál será el desenlace de cada experiencia en particular.

Somos conscientes de que no hay un manual ni modelos replicables, sino aspectos a tener en cuenta a la hora de trabajar desde una dinámica de base comunitaria que puede comprender distintos grados, órdenes, escalas y territorialidades, y generar distintos resultados. Estas preocupaciones convergen en diferentes modalidades, pero todas ellas se muestran válidas cuando se intenta pensar en *lo común*. Desde nuestra perspectiva, sin embargo, se ha intentado privilegiar lo *situado* como una manera de reconocer y de gestionar colectivamente, *con* y *desde* las comunidades, un tipo de hacer que modifique el ser museal, y lo impulse –ya entrado el siglo XXI– a correrse de la mirada de lugar sacralizado para pensarlo como otro factor de transformación social.

***Alejandra Panozzo Zenere** es doctora en Comunicación Social (UNR-Argentina). Magister en Industrias Culturales (UNQ-Argentina). Licenciada en Bellas Artes (UNR-Argentina). Becaria doctoral y posdoctoral por CONICET- Argentina. Docente de Fac. de Humanidades y Artes (UNR-Argentina) y de la Escuela de Museología de Rosario. Autora del libro “Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo” (2018).

E-mail: panozzozenere.alejandra@gmail.com.

Referencias:

Arrieta Urtizberea, I. (2009). Comunidades, científicos y especialistas en proyectos patrimoniales y museísticos: de “arriba-abajo” de “abajo-arriba”. I. Arrieta Urtizberea (Ed.) *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas ¿Por quién? y ¿Para quién?* (pp. 11-19). Bilbao: Argitalpen Zerbiztuzul.

Arrieta Urtizberea, I. (2008). *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Universidad del País Vasco.

Almudenacaso. (2018). Museum as Public Space. The Museum is the Space for Debate and Conflict. A conversation with ana longoni. *Civilmuseums*. Disponible en <https://www.civilmuseums.com/publicspaceforconversation>

Barbieri, N. (2018). *Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?*. *Periférica*, 18, 182-191. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.13>

Barbieri, N. (2014). *Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de la cultura*. *Kult-ur*. Revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad, 1 (1), 101-119. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2014.1.1.3>

Castilla, A. (202). *El futuro de las instituciones. Museos: ¿el año de la extinción?* *Clarín*. Disponible en https://www.clarin.com/revista-enie/arte/museos-ano-extincion-_o_SoW8FzkQ1.html

DeCarli, G. (2004). *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa del patrimonio*. San José: UNESCO.

Desvallées, A. (1993). *Nouvelle muséologie*. *Enciclopedia Universalis*. Paris: France S.A.

Escudero E. y Panozzo Zenere, A. (2015). *Museos, capitalismo y teoría museológica. Un punteo de enfoques críticos aplicados a la museología*. En Actas de XXII Encuentro del ICOFOM LAM (153-169). Buenos Aires: ICOM Argentina.

Esposito, M. (2020, Junio). *Ana Longoni, escritora argentina: “Debemos darle vuelta a este mundo desgastado que no queremos volver a habitar”*. Nodal. Disponible en <https://www.nodal.am/2020/06/ana-longoni-escritora-argentina-debemos-darle-vuelta-a-este-mundo-desgastado-que-no-queremos-volver-a-habitar/>

Fundación TYP A. (2015). *Claves para el cambio en los museos de América*. Buenos Aires: Fundación TYP A & American Alliance of Museum.

Haraway, D. (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.

Kelko, D. (2020). *Reunión: Lengua o Muerte. Movimiento por la lengua*. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1b6r2GIV9QSF34NbLTGeQX1zOZdFyzOwT/view>

Lacarrière, M. (2013). *Patrimonios de consenso/disenso: de la despolitización a la valoración política de los procesos de patrimonialización*. *Boletín de Antropología* 28 (46), pp.79-99.

Longoni, A. (2020a). *Museo Situado. Una conversación con Ana Longoni*. Disponible en <https://radio.museoreinasofia.es/museo-situado>.

Longoni, A. (2020b). *Entrevista en el ciclo #PÚBLICOS. CENDEAC*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=lcAS_GZAtHQ

Longoni, A. (2020, Mayo). *Museo situado, concepto de institución hospitalaria [Conferencia]* Primer Foro de Políticas Culturales, Museo situado, concepto de

institución hospitalaria “El porvenir de los museos de arte y nuevas utopías”, 23 de Mayo, Provincia de Buenos Aires.

Longoni, A. (2019, Octubre). *Museo situado: una red de colaboración del barrio para “agujerear el museo”* [Conferencia] Postory “Gentrificación y turistificación. Memoria. Historia. Resistencias glocales”, 25 de octubre, Universidad Autónoma de Madrid.

Maure, M. (1995). La nouvelle muséologie – qu’est-ce que c’est ? *ICOFOM Study Series*, 25, 127-132.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales*. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal

Moutinho, M. (1993). *Sobre o conceito de Museologia Social*. Cadernos de Sociomuseologia, 1, 5.

Pérez Ruiz, M. L. (2008). *La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?* Cuicuilco, (44), 87-110.

Piazzini Suarez, C. E. (2014). *Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad*. Geopolítica(s), 5 (1), 11-33 http://dx.doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n1.47553.

Red Interlavapies (2018). *Red Tarde de barrio en el Museo Reina Sofía*. Disponible en <http://redinterlavapies.blogspot.com/>

Rivera Cusicanqui, S. (1987). *El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia*. Temas Sociales, (11), 49-64.

Salgado, M. (2013). *Diseñando un museo abierto*. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas. Wolkowicz Editores.

Simon, N. (2016). *The Art of Relevance*. California: Museum 2.0

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. California: Museum 2.0.

Ventura, (2019, Enero) *Ana Longoni: El museo debe desplazarse del paradigma de la contemplación*. La Nación. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/ana-longoni-el-museo-debe-desplazarse-del-nid2213131>.

3.

**Experiências *queer* para um
ativismo museal**

**Experiencias *queer* para el
activismo de los museos**

**Queer experiences for museum
activism**

Museo Di, sacar la historia del closet

*Fernanda Venegas Adriaizola**

Museo Di – Santiago, Chile

*Fernanda Martínez Fontaine***

Museo Di – Santiago, Chile

*Rolando González Rojas****

Museo Di – Santiago, Chile

*Fernanda Rivas Gutiérrez*****

Museo Di – Santiago, Chile

*Tamara Basualto Mena******

Museo Di – Santiago, Chile

Introducción

Desde el retorno a la democracia, a inicios de la década de 1990, la sociedad chilena ha visto una progresiva aunque insuficiente incorporación de la comunidad LGBTIQ+ en el escenario político, en la consecución de derechos y en las figuraciones públicas. Tanto los movimientos políticos activistas más visibles y antiguos (MOVILH, Acción Gay, MUMS, Agrupación Lésbica Rompiendo el Silencio) como los más actuales (La marcha disidente, OTD, RedLesbofeminista, entre otras) han generado acciones tendientes a disminuir la brecha, combatir la LGBTIQ-fobia y promover una visibilidad basada en la dignidad y los Derechos Humanos.

Ahora bien, por la urgencia de las demandas de nuestra comunidad, poner fin a los crímenes de odio, ley de identidad de género, cupo laboral trans, acceso eficiente y oportuno a las terapias VIH, ley de filiación, entre otras, el activismo no ha permeado los espacios culturales, más que en fechas específicas o a través de discursos políticamente correctos, de inclusión y tolerancia, pero ineficaces a la hora de generar espacios reales de transformación de las instituciones culturales públicas o privadas. Como lo menciona Juan Pablo Sutherland (2004):

“Hoy son más habituales las categorías o formas de manifestar que tal o cual persona sea gay, lesbiana, bisexual o travesti, formulaciones e

identidades que se han ido incorporando a cierto lenguaje de lo ‘políticamente correcto’, pero que avanzan con las dificultades propias de la emergencia cultural” (p. 29).

Si bien en los últimos años hemos podido vislumbrar acciones de arte y performance en algunos museos, o exposiciones temporales de artistas queer o de temáticas relacionadas como “MULTITUD MARICA. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina” (2017) en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende o “Chile tiene SIDA” (2018) en el Museo Nacional de Bellas Artes, no existían hasta ahora espacios enfocados a la promoción, resguardo o puesta en valor del patrimonio, memoria e historia LGBTIQ+.

Ante la escasa representación en los espacios culturales tradicionales locales, nace Museo Di como una alternativa para el reconocimiento y la reafirmación de la historia y la memoria de una comunidad que ha sido ampliamente negada y escondida. A su vez, representa una invitación a recuperar en conjunto la historia orgullosa de todxs aquellxs que no se sienten representadxs en los espacios culturales hegemónicos.

Actualmente, Museo Di es un espacio virtual que se desarrolla en redes sociales como primera etapa. Desde este no lugar se propone una mirada diversa, disidente, diferente y díscola, para construir en conjunto las historias y las memorias de la comunidad LGBTIQ+ en Chile. Su promesa consiste en sacar la historia del closet para que más personas puedan ver la vida en tornasol. Para cumplir con su palabra, se plantea una serie de objetivos y acciones: “queerizar” objetos de otros museos, destacar fechas conmemorativas a nivel local, relevar espacios de las ciudades y poner en valor las memorias de personas de las comunidades, entre otras. Todo esto bajo lineamientos teóricos y metodológicos de la museología crítica y participativa que promueven la justicia social.

Tradicionalmente el museo ha operado como autoridad del conocimiento que proyecta ideales de la modernidad referentes a la educación y la civilización. Aún cuando la nueva museología y perspectivas sociales progresistas han generado transformaciones significativas, debemos tener en cuenta que el museo también opera desde estructuras de dominación bastante arraigadas. Desde Latinoamérica y otras regiones que tuvieron un pasado colonial, es posible reconocer en los museos elementos que se vinculan a la colonialidad del ser y el saber (Mignolo, 2010), aquel imaginario colonial que perdura hasta la actualidad y que deja sentir con fuerza su influencia en temas relativos al poder, conocimiento, raza y género (Quijano, 1992). Bajo esta perspectiva, el museo ha operado como dispositivo de la modernidad y herramienta educativa de occidente que sustenta el discurso autorizado del patrimonio (Smith, 2006) y con ello, ha fijado los parámetros que permiten otorgar el título de museo a una institución.

Afortunadamente, desde Latinoamérica existen innumerables experiencias que reclaman ser museo, sin regirse por los estándares occidentales. Estos museos díscolos y disidentes han sentado las bases de lo que Carla Pinochet (2014) llama *museo performativo*, una propuesta teórica que define a diversas experiencias

museales que no se establecen de forma estable, sino que se construyen como parte de un proceso de acumulación en conexión con sus realidades locales (p.9). Es decir, un museo dinámico, abierto a la participación auténtica y en permanente construcción. Asimismo, León y Cartagena (2014), desde una perspectiva descolonizadora, plantean la posibilidad de un museo desbordado, que excede los límites establecidos por el museo occidental moderno. Museo Di se identifica con ambos planteamientos teóricos. Se establece como un museo que en la práctica y a través de su performatividad asemeja ciertas funciones del museo, pero al mismo tiempo, propone desbordar lo que comúnmente – bajo la tradición occidental – se entiende por museo.

Bajo esta concepción, Museo Di también se enmarca dentro de los preceptos de la justicia social en museos. Sandell (2012), utiliza el término justicia social para referirse a:

“los modos en que los museos, galerías y organizaciones patrimoniales pueden reconocer y actuar sobre las inequidades dentro y fuera del dominio cultural. Este uso es respaldado por la convicción en el carácter constitutivo y generativo de los museos; su capacidad para formar y reflejar las relaciones sociales y políticas e impactar positivamente en las experiencias vividas por quienes experimentan discriminación y prejuicio” (p.3).

Esta convicción es igualmente parte de la promesa de Museo Di. Cuando se hace referencia a “sacar la historia del closet” se plantea desde una perspectiva no hegemónica y decolonial, en base a los lineamientos teóricos del museo performativo y desbordado. Mientras que la segunda parte de esta promesa: “para que más personas vean la vida en tornasol” se plantea desde la justicia social en museos, con el fin de contribuir a la superación de prejuicios y discriminación en torno a las comunidades LGBTIQ+ en Chile, reivindicando su existir, su deseo, su identidad y su orgullo.

Museo Di comenzó a configurarse a inicios del año 2020, en el corazón tortillero y marica de cinco personas – Feña V, Tamara, Rolo, Fer y Feña M – que hoy son quienes dan vida a este inédito proyecto que busca ser un espacio de debate, crítica y creación, abierto e inclusivo, libre y orgulloso, que permita la construcción de un patrimonio (de lo) queer, flexible y en constante movimiento y cambio. Todo esto a través del rescate, puesta en valor y difusión de lo cotidiano e íntimo, objetos que difícilmente veríamos en un museo tradicional – paletas de maquillajes, banderas del arcoiris, cajas de hormonas y jeringas – pero que son elementos que configuran la identidad de una comunidad que, muchas veces, ha crecido escondida en el closet, con miedo.

Es importante rescatar el nombre del museo como un espacio de entrada a lo que este representa o espera representar. Se buscó una palabra que conectara al museo con la comunidad LGBTIQ+ local y que permitiera algunos juegos en términos de significados y gráfica. Así, se pensó en palabras propias de nuestra cultura y que se usan para referirse a personas LGTBIQ+, muchas veces de manera ofensiva o despectiva y que en los últimos años se han recuperado como

forma de reivindicación o lucha, como marika, torta o camionera. Finalmente se decidió usar una palabra que fuera más amplia y aunque queer sonaba bien, ya estaba tomada por un valioso referente latinoamericano, Museo Q. Pensamos en las características que queríamos otorgar al museo, cómo debiese ser este museo: diverso, disidente, díscolo, divertido, divino, disruptivo, dinámico, todas palabras que comienzan con Di. Se prefirió usar el prefijo, antes que escoger una sola palabra, porque este nuevo espacio es todo eso y mucho más. Además de definir una identidad propia y cambiante a través de este nombre, se busca generar una sintonía regional con el nombre de museos latinoamericanos como Museo MIO en Costa Rica y Museo Q en Colombia, quienes además de ser importantes referentes, fueron contactados para solicitar su apoyo, contribuyendo de diversas formas al desarrollo de Museo Di.

Museo Di es una invitación a habitar un espacio virtual y desde ahí relatar con una mirada diversa, disidente, diferente y díscola, las historias y las memorias de la comunidad LGBTQ+ en Chile. Su promesa: sacar la historia del closet para ver la vida en tornasol. Para lograr este fin, se plantearon inicialmente cuatro objetivos:

1. Generar contenidos no hegemónicos, no heteronormados, decoloniales e interseccionales.
2. Cuestionar la forma en la que las instituciones culturales tradicionales se plantean frente a la historia LGBTQ+. Recuperar colectivamente un espacio seguro para que se levanten memorias de la comunidad LGBTQ+.
3. Mostrar el espacio público con una perspectiva queer y ocuparlo con temáticas no convencionales.

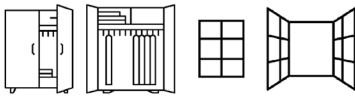
Se han definido una serie de valores que atraviesan las acciones de Museo Di, dentro de los cuales se cuentan la unión, la inclusión y el respeto a la privacidad de las personas, a sus opiniones y a su dignidad. Además, se ha propuesto una línea ética, no hegemónica, desde el punto de vista de las temáticas – ¿qué contenidos generamos? – pero también en términos de la estética – ¿cómo mostramos esos contenidos? –, las formas de comunicación – ¿cómo hablamos? – y las prácticas de sus integrantes.

En este sentido, los valores y fundamentos de Museo Di deben expresarse en la forma en que éste se presenta al público. Su propuesta estética busca interpretar y dialogar inicialmente mediante lo digital, para lo que se generó una identidad gráfica considerando la exclusividad, alejarse de lo convencional de los museos tradicionales, la reinterpretación de la seriedad de éstos, de la formalidad y la paleta de grises y oscuros que reflejan. Si bien no todos los museos sostienen esta representación gráfica, es una imagen general que aún existe. Asimismo, la personalidad de Museo Di es provocativa, busca marcar presencia en relación a las miles de gráficas que se ven a diario en las redes sociales, desbordar lo convencional. La propuesta visual de las redes sociales de Museo Di mantiene

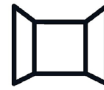
una misma línea gráfica (texto, tipografía, etc.) para no entorpecer la vista del público.

¿Cómo llegamos a la concepción del logo, la tipografía y los colores que se utilizan en la imagen de Museo Di? Se quiso llevar a cabo la idea del lema “saquemos juntxs la historia del closet” y plasmarlo en esta especie de closet que se observa en el isotipo del logo, mientras que la tipografía pretende expresar confianza, rigidez y amabilidad. (Figura 1).

Construcción del Logotipo Museo Di



Metáfora: Salir del closet
 “Saquemos juntxs la historia del closet”



Isotipo simplificado

Logotipo Museo Di

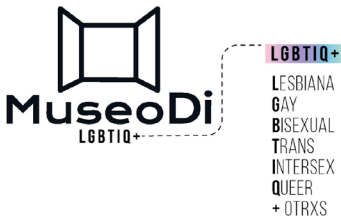
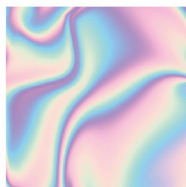


Fig. 1: Construcción del Logotipo de Museo Di.

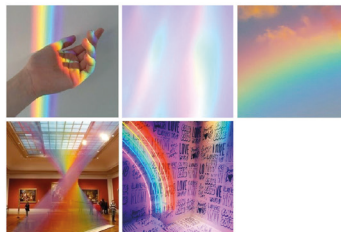
Por otra parte, en su afán discoloro, Museo Di quiso diferenciarse de otras organizaciones y/o colectivos LGBTQI+. Muchas de ellas tenían los colores de la bandera LGBT en sus logos e identidades gráficas, invisibilizando a otras comunidades como la trans, no binarie, intersex, etc. Por lo tanto, como una forma de cumplir la promesa de “Ver la vida tornasol”, se aprovecha todo el espectro de colores que hay en lo holográfico y así se abarca toda la gama de colores de la rosa cromática, sin encasillar a Museo Di en una sola dirección. Con esta propuesta gráfica, se quiere simbolizar la variedad de posibilidades del espectro tornasol que en su infinitud de colores puede mostrar el amplio universo de identidades de la comunidad LGBTQI+ (Figura 2).

Elección de color



Tornasol:

- luz
- todos los colores
- espectro



Paleta cromática



Aplicación



Fig. 2: Uso de los colores en la identidad gráfica de Museo Di.

Secciones que trabaja Museo Di

La promesa, objetivos, valores y fundamentos de Museo Di son desarrollados mediante iniciativas que permiten saber de qué forma son potenciadas nuevas experiencias a partir de nuestra herencia viva en el presente:

Memoria Di

Esta sección es un espacio destinado a la conmemoración y reivindicación de ciertos hitos y fechas importantes para la historia e identidad de la comunidad LGBTIQ+ en Chile. De esta forma, se pretende construir, a medida que avanza el año, una especie de “calendario” en el que se identifiquen y pongan en valor todos aquellos hechos, hitos y fechas relevantes, ya sea en aspectos internacionales que permean nuestros territorios, como acontecimientos puntuales que formen parte del panorama histórico local (Figura 3).

Memoria Di

Fig. 3: Ejemplos de algunas publicaciones de la sección “Memoria Di”.

En esa línea, algunos de los hitos rescatados en esta sección de Museo Di, corresponden, por un lado, a crímenes en contra de personas de la comunidad LGBTIQ+, tales como el asesinato de Nicole Saavedra y Mónica Briones, una de las banderas de lucha más grandes que ha llevado a cabo la comunidad en Chile. Con esto, se refleja igualmente que una parte importante de la historia LGBTIQ+ en nuestro país está marcada por la sangre y la impunidad que estos casos han tenido frente al sistema de justicia.

Por otro lado, igualmente se han reivindicado otro tipo de acontecimientos que van en la línea de la conmemoración de ciertos grupos que forman parte de lo LGBTIQ+, tales como el Día Internacional del Drag y el Día de la Visibilidad No Binaria. Para la construcción de este último contenido, se trabajó en conjunto con agrupaciones y organizaciones no binarias. A partir de esto, mediante publicaciones en Instagram se dieron a conocer los orígenes de estas fechas, poniendo en valor igualmente su importancia desde una perspectiva política y activista.

Finalmente, también han encontrado lugar en esta sección hechos históricos que, de cierta forma, han ido configurando la historia LGBTIQ+ tanto en Chile, como a nivel internacional. En esa línea, se abordó la conmemoración de los disturbios de Stonewall, que dan origen al día del orgullo, reivindicando igualmente las revueltas disidentes que se han vivido en Chile y que son menos conocidas (como “el escándalo de la calle Huanchaca”, de Antofagasta en 1969, o la manifestación homosexual de la Plaza de Armas de Santiago de 1973); o hechos como la despenalización de la sodomía en Chile, que ocurrió en 1999, cuando se derogó el artículo 365 del código penal, quitándole la calidad de delito a las relaciones sexuales consentidas entre hombres adultos.

Ciudad Di

Otra de las secciones que se ha desarrollado y que busca cumplir con el objetivo de mostrar el espacio público con una perspectiva queer y ocuparlo con temáticas no convencionales, es la que fue bautizada como Ciudad Diversa. Este espacio hace referencia a la ciudad como escenario de la vida – a veces oculta en cines xxx, cyber cafés o parques – de la comunidad LGBTQI+. Es una invitación a hablar, construir y deconstruir los espacios que habitamos y las historias disidentes que se tejen en sus calles.

Museo Di busca promover los valores de la unidad y la inclusión, es por eso que la generación de contenidos no está exclusivamente en las manos de lxs cinco participantes originales, sino que es abierta y regularmente se invita a personas ligadas al arte, las ciencias o las letras a aportar con textos e ideas. En el caso de Ciudad Diversa, esto cobra aún más sentido, en la medida que las experiencias en el espacio público difieren mucho según quien las viva y cuándo. Además, hay cientos de ciudades, pueblos y localidades y cada uno de esos lugares tiene una historia queer que develar y compartir. Hablar de estas ciudades diversas, enunciar lo que ocurre en sus esquinas es también hacer una crítica al modelo sexo afectivo imperante ya que como nos dice Simón (2012) “quien actúa una sexualidad alternativa de inmediato se convierte en una amenaza para la construcción heteronormativa de la ciudad” (p. 205).

A través de este ejercicio, imaginamos una nueva o nuevas ciudades, donde lesbianas, gay, personas trans, bisexuales y la amplia gama de identidades diversas, se apropia del espacio a partir de la palabra y del discurso. Más bien, se busca recuperar la ciudad como testigo silencioso de vida e historias. Se genera entonces un sentido de identidad significativo, toda vez que esa ciudad – cualquier que sea – representa lo mismo, un refugio, una compañera, una amante o una cárcel, para distintos grupos. Lo que yo viví en ese espacio es compartido por otrxs. Como lo relata Pabli Yasser (2020), escritor del primer Ciudad Diversa, dedicado a Santiago, capital de Chile y hogar actual del museo, “aprendimos de todas esas que vinieron antes de nosotras, que en sus historias de faldas y rodillas rotas se conserva aún nuestro patrimonio sexual histórico.”

Con este ejercicio, no solo se narra la historia de las ciudades y quienes las habitan, sino que se busca también transformarlas.

¿Y si hacemos una expo de la marcha?

Con motivo de la conmemoración de los disturbios de Stonewall y el día internacional del orgullo LGBTQI+, Museo Di organizó su primera actividad participativa masiva a través de redes sociales, la cual consistió en realizar una muestra virtual en asociación a la marcha del orgullo que, debido a la contingencia sanitaria del 2020, no se pudo realizar como cada año.

En concreto, el 28 de junio se hizo un llamado abierto a la comunidad LGBTQI+ a compartir en sus publicaciones de Instagram o a través de un formulario web

preparado especialmente para aquello, diversos objetos, fotografías o relatos en asociación a las marchas del orgullo de los años anteriores.

De esta manera, al finalizar el día, se montó una “exposición virtual” con todos los insumos que la gente compartió y envió, dando cuenta de la multiplicidad de experiencias vividas por miembros de la comunidad LGBTIQ+ en estas instancias, así como objetos que se asociaban a ese hecho en particular, ya sea representaciones artísticas/gráficas de las marchas u objetos que hayan sido utilizados en ellas, tales como pancartas, banderas y otros soportes visuales con mensajes y consignas.

Con esta acción se buscó poner en valor todos aquellos elementos que dan cuenta de ese hecho en concreto, y construir de manera colectiva una especie de “archivo de las marchas”, entendiendo la importancia de éstas al ser uno de los pocos espacios en donde la comunidad se congrega multitudinariamente y da a conocer sus demandas.

Queerstionario

Esta sección de Museo Di corresponde a una serie de preguntas a modo de cuestionario que se envía a personas que forman parte de las diferentes identidades de la comunidad LGBTIQ+. Tiene dos objetivos principales: por un lado, acercarnos a la historia de las personas – poner en valor las memorias de cada unx y reivindicar las historias de vida como patrimonio –; y, por otro, destacar los valores y la identidad del Museo Di.

En este “queerstionario” se pretende conocer las historias de vida de lxs entrevistadxs, indagando en torno a momentos relevantes de su proceso identitario, situaciones de discriminación vividas por ellxs, la importancia de la historia de la comunidad, sus gustos musicales y referentes o personajes LGBTIQ+ importantes para ellxs.

Una de las preguntas que se aborda en el “queerstionario”, invita reflexionar a lxs entrevistadxs sobre qué objeto personal exhibirían en Museo Di. Con ello, lo que se pretende es reivindicar la importancia de ciertos objetos que comúnmente no tendrían un valor “patrimonial”, pero que bajo la mirada y objetivos que persigue Museo Di, sí cobran relevancia, en tanto testigos materiales de las vidas de lxs miembrxs de la comunidad LGBTIQ+. A su vez, se pone en valor los patrimonios individuales, los que bajo la mirada disidente que se propone, difieren con las nociones clásicas de lo patrimonial, siendo un ejercicio provocador en torno al valor de las cosas en su contexto específico.

De esta forma, algunos de los objetos elegidos por lxs participantes han sido pañuelos y pulseras con la bandera del arcoíris, chapitas con mensajes disidentes, paletas de maquillaje en asociación al arte drag, una caja de hormonas como testigo material del proceso de transición vivido por uno de los entrevistados y uniformes escolares, como reflejo de los actos de discriminación vivida por la persona en su etapa de educación secundaria.

Queerizar el Museo

Bajo la lógica performativa y desbordante, Museo Di resignifica y presenta como parte de su propia colección, objetos que pertenecen a otros museos. Comúnmente, la activación de este tipo de iniciativas y museologías queer se generan a partir de la invisibilidad producida por la heteronormatividad imperante en los museos (Nguyen, 2018). Aunque no es una problemática exclusiva de estos espacios, sino que afecta al patrimonio en general. Al finalizar la crónica sobre el circo transformista chileno, Cristeva Cabello (2017) insta a que reconozcamos que el patrimonio cultural no es inocuo y que no es sólo heterosexual, para que de esta manera logremos inquietar los discursos monumentalistas de una nación masculina (p. 69). Sin embargo, afinar los sentidos y habilidades indagatorias para travestir el patrimonio y sacar los objetos del closet museal no es algo nuevo. Un referente latinoamericano bastante relevante en este ejercicio es Giuseppe Campuzano (2008), quien a través del Museo Travesti del Perú trabajó con documentos de archivo y piezas de la Cultura Moche pertenecientes al Museo Larco, entre otros objetos patrimoniales. En este sentido, Campuzano plantea que el Museo Travesti “más que adquirir una obra pretende discutirla; se define a partir de su potencial y no de su materialidad” (p. 50).

En el caso de Museo Di, la apropiación de los elementos patrimoniales se realiza a través de un ejercicio reivindicativo que busca incomodar el discurso oficial. Se trata de una provocación que tiene como objetivo incentivar el diálogo y la discusión, de modo que se abran espacios inclusivos, donde las personas pertenecientes a la comunidad LGTBIQ+ puedan contar sus propias versiones de la historia. Asimismo, se espera que el entrenamiento en este ejercicio constante motive a las personas a mirar los objetos del pasado con otros ojos, agudizar los sentidos para comenzar a ver la vida en tornasol.

Para alcanzar este objetivo, se utilizan fotografías de las colecciones de museos chilenos. Muchas de ellas disponibles en el sitio www.surdoc.cl. Una vez seleccionado el objeto y su fotografía, se crean las piezas gráficas que contienen información, imágenes y preguntas inquietantes y reflexivas en torno al tema abordado. Ya que se trata de una práctica que opera en redes sociales, los museos aludidos son etiquetados, para que observen de qué forma reinterpretemos sus colecciones y contenidos.

De esa forma, el primer ejercicio de “queerizar” las colecciones de los museos chilenos fue a través de objetos pertenecientes a una de las instituciones museológicas más icónicas del país: el Museo Histórico Nacional. La vía de entrada en particular fue a través de dos objetos pertenecientes a La Esmeralda, el célebre navío chileno hundido en las costas de Iquique el 21 de mayo de 1979 en una de los hechos históricos más reconocidos por la historiografía clásica, como lo es el Combate Naval de Iquique, en plena Guerra del Pacífico.

Mediante la exhibición del resto de un farol y una sopera de loza rescatadas del fondo oceánico post hundimiento, se propuso relatar una historia poco conocida que tuvo lugar a bordo del barco, años antes del famoso combate naval. Esta

relata el juicio en contra de dos marinos chilenos tripulantes de La Esmeralda, los cuales en 1873 fueron juzgados por sodomía tras haber sido sorprendidos en prácticas homosexuales. Para la realización de esto, se consultó directamente la Gaceta de Tribunales de 1873, la cual contaba con un resumen transcrito de la totalidad del caso, revelando los antecedentes y los posteriores castigos recibidos por los involucrados.

Con este ejercicio, se buscó darle una mirada diferente a estos objetos que habitualmente se han utilizado para contar únicamente un hecho histórico asociado a la guerra del pacífico, indagando y reivindicando esta historia alternativa que involucra una temática LGBTIQ+ y que está relacionada directamente al barco, pero que ha quedado bastante invisibilizada dentro de los discursos oficiales (figura 4).



Fig. 4: Publicación de la sección “Queerízate”, en relación al caso del juicio de dos marinos de La Esmeralda por sodomía.

Otro de los objetos utilizados para esta sección de Museo Di fue un envase cigarrillos con iconografía de una mujer fumando, perteneciente a la colección del Museo Regional de Atacama, a partir de la cual se relató la realidad de las mujeres en los contextos salitreros de fines del siglo XIX y principios del XX en el norte de Chile. Concretamente, se abordó la relación entre las mujeres y el tabaco y cómo ésta se asociaba a una “feminidad desviada”, tratando igualmente el tema de los prejuicios y los roles de género en la pampa chilena durante esa época.

En este caso, la entrada a la “otra historia” del objeto es más indirecta. Con ello, nos referimos a que se utiliza al objeto, tanto en su contexto como en su

contenido, para hablar en torno a vivencias pampinas asociadas al lesbianismo, el cual está escasamente desarrollado en los trabajos históricos que abordan a las sociedades salitreras de la época.

Otros objetos que se han “queerizado” en esta sección son un óleo de Laura Rodig (perteneciente al Museo de Bellas Artes de Viña del Mar), pintora y escultora chilena, desde donde se relevó su figura como artista lesbiana, y óleos que muestran al Cerro Santa Lucía de Santiago (pertenecientes a la colección del Museo Benjamín Vicuña Mackenna), relatándose su importancia como un histórico lugar de encuentro homoerótico en el centro capitalino.

Conclusión

A través de estas páginas se ha procurado explicar de qué forma Museo Di potencia nuevas experiencias a partir de nuestra herencia viva en el presente. Esta iniciativa se configura al margen de lo que la tradición eurocéntrica entiende por museo. Más bien, se aproxima a la concepción performática (Pinochet, 2014) y desbordada (León y Cartagena, 2014) de esta institución. Al hacerlo, se posiciona bajo una perspectiva decolonial, ética y antihegemónica desde sus fundamentos hasta sus prácticas. Su origen, motivado por la ausencia de un patrimonio y memoria LGTBQ+ en Chile, está en sintonía con otras experiencias latinoamericanas, consideradas valiosos referentes. De este modo, es un museo que desde su concepción se considera activista y reivindicativo del orgullo y respetos de los Derechos Humanos de la comunidad. Con todos estos valores como guía, y en lugar de establecer una misión y visión institucional, el museo apuesta por hacer una promesa: sacar juntos la historia del closet, para que más personas vean la vida en tornasol. A su vez, la paleta de colores en tornasol, expresa la amplia diversidad de las comunidades, con la intención de superar símbolos establecidos desde otras culturas.

Para cumplir su promesa, Museo Di establece cuatro objetivos. Entre ellos, generar contenidos no hegemónicos, cuestionar la forma en la que las instituciones culturales tradicionales se plantean frente a la historia y patrimonio LGTBQ+, recuperar colectivamente un espacio seguro para construir las memorias de la comunidad LGTBQ+, y mostrar las múltiples dimensiones queer en el espacio público. Estos objetivos son desarrollados a través de prácticas donde se puede percibir de qué forma Museo Di potencia nuevas experiencias a partir de nuestra herencia viva en el presente. Memoria Di, Queerstonario, Queerizar el museo y Ciudad Di son secciones permanentes del museo que trabajan a partir de las memorias y el patrimonio cotidiano de las personas. Patrimonio que se genera a través de experiencias personales en la ciudad, en los museos convencionales y en el convivir día a día como parte de una comunidad diversa. Al hacerlo, se pone en valor un patrimonio hasta ahora negado e higienizado en el contexto chileno, siendo parte de un acto político y activista.

Museo Di se proyecta como un catalizador que pretende abrir de forma paulatina nuevos espacios. Para ello no se descartan actividades presenciales y situadas,

al contrario, fueron consideradas desde su inicio. Sin embargo, el desafío es aún mayor ante el actual contexto de emergencia sanitaria. Si bien el contexto virtual favorece múltiples aspectos vinculados a la difusión, identidad gráfica y generación de redes, entre otros, carece de la cercanía comunitaria que solo puede brindar el contacto físico entre las personas, y entre las personas y los elementos físicos que contienen diversas perspectivas sobre el patrimonio LG-BTIQ+ en Chile. Sin embargo, este tiempo ha sido valioso para indagar en los intereses, temáticas y aspectos que más interesa a la comunidad. La historia ha salido del closet virtual, salir del closet para intervenir el espacio público es el siguiente paso en función de ejercitar la mirada tornasol.

***Fernanda Venegas Adriazola**, Profesora de Estado en Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Santiago, Magíster en estudios del patrimonio cultural de University College London. Es miembro del equipo de Museo Di y coordinadora nacional de ICOM CECA Chile. Durante diez años se ha desempeñado como educadora en museos de historia en Chile. E-mail: fernandavenegas.a@gmail.com.

****Fernanda Martínez Fontaine**, Licenciada en Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Santiago, diplomada en Gestión Cultural de la Universidad Católica de Chile. Es parte del equipo de Museo Di y se desempeña en el ámbito de los museos y las comunicaciones desde el 2008. E-mail: fernanda.martinez.f@gmail.com.

*****Rolando González Rojas**, Arqueólogo y Magíster en Arqueología de la Universidad de Chile. Es miembro de Museo Di, ha desarrollado trabajos en torno arqueología del cuerpo y se desempeña profesionalmente en el área de la gestión y manejo de sitios arqueológicos en Chile. E-mail: rolando.gonzalez@ug.uchile.cl.

******Fernanda Rivas Gutiérrez**, egresada de Diseño Gráfico de la Universidad de Chile. Miembro de Museo Di y se desempeña en el área de diseño gráfico independiente. Ha desarrollado proyectos respecto al género y disidencias sexuales. fernanda.rivas@ug.uchile.cl.

*******Tamara Basualto Mena**, Diseñadora Gráfica Senior del Instituto Profesional DuocUC. Miembro de Museo Di y se desempeña como Diseñadora Senior en el área Marketing y Diseño, Gestión de proyectos digitales y Diseñadora AIUX. E-mail: ta.basualto@gmail.com.

Referencias:

- Cabello, C. (2017). *Patrimonio Sexual*. Trío Editorial.
- Campuzano, G. (2008). El Museo Travesti del Perú. *Decisio*, Mayo-Agosto.
- León, C., & Cartagena, M.F. (2014). *El museo desbordado*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala

Mignolo, W. (2010). Aiesthesis Decolonial. *Calle 14*. Vol 4. Nº4.

Nguyen, T. (2018). *Queering Australian Museums: Management, Collections, Exhibitions and Connections*. PhD Thesis, University of Sydney.

Pinochet, C. (2014). *Derivas Críticas del Museo en América Latina*. Editorial Siglo XXI.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena* 13(29): 11-20.

Sandell, R., & Nightingale, E. (Eds.) (2012). *Museums, Equality and Social Justice*. London: Routledge.

Simón, F. (2012). Hacia la representación de una ciudad épico-queer: Diego Ramírez Gajardo en *Aisthesis* No 51 (2012): 203-215

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. USA and Canada: Routledge.

Sutherland, J. P. (2004). La diversidad sexual comienza a salir del closet en *Nosotros los chilenos 2*. LOM Ediciones.

El museo como espacio comunitario y decolonizador: El caso del Museo MIO en Costa Rica y la recuperación de la memoria LGBTIQ+

*Lauran Bonilla-Merchav**

Universidad de Costa Rica, San Jose, Costa Rica

*Tatiana Muñoz Brenes***

Museo de la Identidad y el Orgullo, San Jose, Costa Rica

Introducción

¿Cuál es la función de los museos hoy en día, en particular aquellos que representan una comunidad particular? ¿Están principalmente al servicio y en concordancia con el interés de esa comunidad, abogando por los derechos y (re)conocimiento de esa agrupación? ¿O los podemos concebir desde un foco más amplio, en el que dicho espacio aporta a la construcción de un mundo más justo y digno por medio de su curaduría, museografía, política de colección, investigación y programas de educación, los cuales sirven como reflejo de una perspectiva distinta de la realidad compartida? Este artículo buscará responder estas preguntas, al menos en parte, por medio del caso del Museo de la Identidad y Orgullo (MIO) en Costa Rica, el primer museo LGBTIQ+ en Centroamérica.

Todos los museos LGBTIQ+ se pueden considerar museos de Derechos Humanos, y el MIO no es la excepción, ya que busca la emancipación de una comunidad que ha sido invisibilizada, humillada, silenciada, violentada y poco comprendida. El fin de los museos de Derechos Humanos es empoderar a las minorías discriminadas para fomentar la libertad, la autonomía y la igualdad para todas las personas (Fleming, 2015). Crear un museo dedicado a la comunidad LGBTIQ+ es dar un paso hacia adelante en la creación de un mundo más justo, ya que posiciona de primer plano las conversaciones que pocos están entablando, abriéndolas al público en general. Como explica el sociólogo Benno Herzog (2018):

“Exclusion and marginalization, understood as processes of silencing or invisibilizing social groups, are particularly serious in cases involving social suffering (...). Making silence heard, giving voice to the silenced and bringing the invisibilized back into the public domain are therefore

fundamental tasks of solidarity in reaching a higher degree of social integration” (p. 13)¹.

Por lo tanto, abrir un espacio museal dedicado a este fin es, posiblemente, una de las formas más creativas para asegurar que se eleven las voces de personas que categóricamente han sido excluidas, o que han tenido que esconder su identidad para poder vivir con supuesta dignidad. También los museos LGBTIQ+ son lugares que cumplen con las funciones contemporáneas propuestas por la museología crítica, entre otros:

“la creación de imaginarios compartidos (sean nacionales, étnicos, regionales, de clase, de género, sectoriales, etc.), el diálogo entre sociedades o culturas, el enfrentamiento de la otredad, la formación y consolidación de identidades individuales y colectivas. El desarrollo comunitario. La visibilización de discursos silenciados. Contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de las personas o a la mejora de la sociedad” (Maceira, 2012, p. 40).

En fin, los museos hoy en día tienen la difícil tarea de crear un mundo mejor, pero es precisamente por su flexibilidad que son los espacios idóneos para concientizar, generar pensamiento crítico y coadyuvar en nuestra búsqueda de crecimiento, disfrute y felicidad.

Nueva concepción de museo

Precisamente esta noción de un museo involucrado en la problemática social es lo que encauza el debate actual dentro de ICOM sobre una nueva definición de museo². Es lo que ha llevado al enunciado de ICOM Estados Unidos:

“It is essential that museums embrace their role as institutions that matter, that understand their social responsibility as sites that help the public

1. “La exclusión y marginalización, entendidas como procesos de silenciamiento o invisibilización de grupos sociales son particularmente serios en casos que involucran sufrimiento social (...). Hacer que se escuche el silencio, dando voz a lxs silenciadxs y trayendo a lxs invisibilizadxs de vuelta al dominio público son tareas fundamentales de solidaridad para alcanzar un grado más elevado de integración social”.

2. En 2019, la siguiente definición de museo alternativa fue presentada a la membresía para su votación:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.

Sin embargo, la Asamblea General decidió posponer la votación, por lo que se mantiene vigente la definición del 2007.

grapple with who they once were, provide tools to help the public better understand the world they face today and point our communities and nations towards a future riven with hope and fairness” (Bunch & Loughman, 2020, p. 2).³

Esta misma noción surgió en distintos foros de ICOM alrededor del mundo, desde que empezaron las indagaciones en torno a la definición de museo iniciadas en el 2017 por el Comité permanente sobre la Definición de museo, perspectivas y posibilidades (MDPP) (Bonilla-Merchav, 2019). Un relevante ejemplo emerge de Brasil, con los resultados de talleres temáticos llevados a cabo en Río de Janeiro en 2017 durante un simposio de ICOFOM dedicado al tema:

“Los participantes afirmaron que la búsqueda de una definición de museo implica pensar en él con un enfoque integrado, teniendo en cuenta el impacto político y social de sus acciones en los diferentes contextos. A partir del contexto latinoamericano y reafirmando los principios de la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, se potenciaron los roles sociales y políticos de los museos, ya que estas instituciones están siendo utilizadas en el siglo XXI como instrumentos de resistencia, de existencia y de re-existencia por parte de los grupos sociales en contextos marginados y contrahegemónicas” (Brulon, Brown & Nazor, 2018, p.12).

El MIO se ajusta a esta nueva concepción más amplia de museo, explicada por Jette Sandahl (2019), presidente del MDPP (2017-2020), en donde el museo se responsabiliza por crear una sociedad más inclusiva, sana y justa. Tiene la función de resguardar la memoria y dignificar una comunidad específica, y también sirve como motor de conocimiento, instigador de aprendizaje y apoyo en la creación de una sociedad más empática.

El Museo de la Identidad y el Orgullo

El MIO fue creado en el año 2018 por la iniciativa de cuatro personas: el diputado Enrique Sánchez del Partido Acción Ciudadana (PAC, 2018-2022), Tamara Gómez (actual presidenta de la Fundación para la Memoria de las Personas LGBTIQ de Costa Rica que da representación legal al museo), la comunicadora Eunice Báez y Joselyne Sánchez⁴, actual directora ejecutiva del proyecto. Se creó como un espacio que busca ser educativo e informativo, lúdico y creativo, político e interseccional, cuya misión es “ser un puente inspirador que promueve la memoria histórica y el avance en la sensibilización de la sociedad costarricense

3. “Es esencial que los museos abracen su rol como instituciones que importan, que entienden su responsabilidad social como sitios que ayudan al público a luchar con quien alguna vez fueron, proveer herramientas para ayudar al público a entender mejor el mundo al que se enfrentan hoy y orientar a nuestras comunidades y naciones hacia un futuro marcado por esperanza y justicia”.

4. Agradecemos a Báez, Gómez y J. Sánchez la colaboración a través de entrevistas para la recopilación de datos del presente apartado.

y la lucha por los Derechos Humanos, en especial los de la población LGBTIQ, mediante la creación de espacios de expresión artística y cultural”.

El MIO se constituye como un espacio para recuperar la memoria de la comunidad queer costarricense, así como sus luchas y logros; y también para registrar en el presente los acontecimientos contemporáneos que vive esta población, generar conocimiento a través de la investigación y crear un encuentro que convoque a toda la población, basado en la tolerancia, el respeto, la diversidad y los derechos humanos. Con ello, el museo busca dar lugar a todas las luchas interseccionales que pasan por el cuerpo, pues es un museo feminista, antirracista, que apoya a la población neurodivergente y con cuerpos diversos, e incluye la participación de comunidades autóctonas; pues la lucha LGBTIQ+ pasa por muchos matices sociales que permiten una visión más decolonizada de la heteronorma dictada desde los cuerpos hegemónicos (el hombre blanco, europeo, cisgénero, heterosexual, de clase media/alta, etc.). Es, por ello, un museo “mío”, cuyo juego de palabras refleja la forma en que el museo desea ser acogido entre la población: el MIO es de todas, todos, todes.

La idea del MIO surgió por iniciativa de E. Sánchez, quien durante su campaña electoral de 2018 se acercó a lugares que reunían a la comunidad diversa y notó un desconocimiento general entre las personas más jóvenes acerca de la lucha por la igualdad que las personas de generaciones anteriores dieron, en un contexto homofóbico y machista muy distinto al que se vive ahora. Las generaciones venideras estaban dando por sentados los derechos y libertades que se gozan en la Costa Rica actual, como la posibilidad de reunirse y bailar en un “bar gay”, sin tener presente que hace pocas décadas ésa era una actividad sobre la que recaía una gran represión policial.

Ante la inquietud dejada en la campaña electoral, una vez elegido como diputado de la Asamblea Legislativa (congreso), Sánchez, quien conocía algunos museos internacionales LGBTIQ+, propuso a sus asesores crear un museo alrededor del tema, a través de un proceso participativo y activo donde la gente tuviera voz y voto. Tras frecuentes reuniones de trabajo, llevadas a cabo en el despacho del diputado, surgieron las inquietudes que motivan esta iniciativa, recogidas algunas en las siguientes preguntas

“¿Cuántas veces reflexionamos sobre los pasos que dieron las generaciones pasadas, para que hoy estemos celebrando este hito por la igualdad [matrimonio igualitario]? ¿Cuántas personas recuerdan las épocas de los semáforos⁵, las redadas y de la “invisibilidad”? ¿Cómo recordar lo que implicó la llegada del VIH (y los estigmas asociados) a Costa Rica? ¿Qué implicaba la criminalización de la homosexualidad para muchas personas? ¿Qué sentían al no poder visitar a su pareja enferma en un hospital o no poder asegurarla? ¿Cuánto se conoce de las luchas y de las personas que

5. Esto hace referencia a la práctica que se daba en bares gay de encender un semáforo si se acercaba la policía, dando la oportunidad a las personas buscar juntarse con alguien del sexo opuesto.

pusieron sus cuerpos al frente, para que hoy generaciones más jóvenes podamos vivir y amarnos más libremente? ¿Cuánto de lo alcanzado podría estar hoy en riesgo?” (Gómez & Báez, 2020, p. 7).

En diversas ocasiones los impulsores del proyecto se preguntaron ¿por qué un museo? Al respecto declaró J. Sánchez, directora ejecutiva:

“Nos cuestionamos muchísimo si lo que buscábamos era un museo precisamente [y] llegamos a la conclusión de que necesitábamos un medio para la sensibilización, un dispositivo para el diálogo social y un espacio que fuera capaz de presentar la historia desde los cuerpos que la han vivido. Fue ahí donde llegamos a la conclusión de que un museo era el espacio ideal, por ser un lugar flexible, educativo y lúdico” (en Pérez, 2019).

Al reconocer esto, el primer paso fue la creación de una figura jurídica que permitiera al museo cumplir con el Código de Deontología de ICOM, al igual que ser objeto de donaciones y fondos. La elección de ser una fundación surgió ante la posibilidad de un futuro gobierno conservador (heredado de la campaña electoral de 2018, de la que se hablará más adelante). La fundación, como figura jurídica en Costa Rica, exige la representación de personas por parte del Poder Ejecutivo, el Poder Legislativo y el gobierno local (Municipalidad de Montes de Oca, San José), las cuales podrían intervenir el proyecto (preocupación que se tuvo presente). No obstante, la fundación también es un modelo que permite la participación más amplia de personas voluntarias y de la sociedad civil, haciendo un sistema rotativo de puestos (pesos y contrapesos) que estratégicamente permite una estructura democrática sin importar la ideología de futuros gobiernos. En el proceso de elegir ser una fundación, se dieron cuenta de muchas ventajas administrativas que protegían al proyecto de ser expuesto a disputas de egos y personalidades.

Una vez creada la Fundación, por definición se creó una Junta Directiva que apoya el museo y, por otro lado, el máximo órgano de la Fundación, la Asamblea de Fundadores y Patrocinadores, cuyo papel es la deliberación y toma de decisiones. Dicha asamblea elige a la Junta Directiva, la cual a su vez elige a el o la directora ejecutiva. Así, el MIO desde el inicio ha sido concebido como un proceso participativo.

Además de los asuntos jurídicos, la tarea por realizar era reunir a personas de distintos colectivos y organizaciones que pudiesen estar interesadas en trabajar con el museo. La falta de recursos económicos no fue impedimento para que muchas personas se sumaran a la causa y, gracias a ello, hoy el museo cuenta con un equipo de profesionales interdisciplinarios de la comunidad o aliados a ella. Además de los iniciadores, al proyecto se fueron uniendo quienes hoy constituyen el museo: Keller Araya, Simón Avilés, Rik Bolaños, Hernán Hidalgo, Óscar Jiménez, Gabriela Massey, Gustavo Monge, Tatiana Muñoz, Flavio Quirós y Luis Salazar.

En este sentido el MIO se puede considerar un museo comunitario, siguiendo la interpretación de Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena (2018).

“The key component of the concept in this context is the decisive action of the community, developing a collective initiative to strengthen its identity and capacity for self-determination. Community actors, expressing themselves through a variety of consensus-building processes, create the community museum. In this sense the community is not one of the many local actors – it is the determinant force, the protagonist and the creative motor of the museum (...). The community museum is an instrument to strengthen the collective subject because it provides a new area in which to develop community initiatives; it is a vehicle through which a community can act on its own memory. This action involves not only participation but decision-making. In this process the community decides to create a site to protect its memory and heritage, it decides who will operate the museum, it decides which elements of its heritage it will address, and it decides how to represent this legacy” (p. 224).⁶

Aunque el museo está todavía en fase incipiente (no cuenta aún con local físico) desde el 2018 viene abriendo espacios de intercambio orientados a discutir, visibilizar y problematizar el tema que le concierne y cuenta con un espacio virtual (www.museomiocr.com).

A nivel administrativo, el equipo del museo ha preparado un Plan operativo 2020 y un Plan estratégico 2020-2023, donde busca organizar su modo de operación, alianzas, finanzas, estructura, gestión del recurso humano, alcances, creación de contenido (investigación y curaduría), así como una estrategia de comunicación. Para el año 2023 se espera contar con un espacio físico que muestre el guión permanente sobre la historia del movimiento y las luchas LGBTQ+ en Costa Rica desde 1948 al 2010, así como exhibiciones temporales e itinerantes.

Paralelamente, se han generado alianzas con museos análogos de la región para la futura creación y consolidación de una red internacional de museos LGBTQ+. Algunos museos con quienes se están creando valiosas conexiones son: Museo Q (Colombia), Museo Di (Chile), Museo de la Memoria LGBTI (Ecuador) y Museo de la Memoria y la Tolerancia (México), a los cuales se espera se sumen más.

6. “El componente clave del concepto en este contexto es la acción decisiva de la comunidad, desarrollando una iniciativa colectiva para fortalecer su identidad y capacidad de auto determinación. Actores comunitarios, expresándose a través de una variedad de procesos constructores de consenso, crean el museo de la comunidad. En este sentido, la comunidad no es uno de los muchos actores locales – es la fuerza determinante, la protagonista y el motor creativo del museo (...). El museo comunitario es un instrumento para fortalecer el sujeto colectivo porque provee una nueva área donde desarrollar iniciativas comunitarias; es un vehículo a través del cual una comunidad puede actuar sobre su propia memoria. Esta acción implica no sólo participación sino también la toma de decisiones. En este proceso la comunidad decide crear un sitio para proteger su memoria y patrimonio, decide quien operará su museo, decide a cuales elementos de su patrimonio referirse y decide cómo representar este legado”.

El contexto costarricense y el surgimiento de MIO⁷

Si la educación y la libertad de expresión son derechos humanos, así como el investigar e informar; entonces el crear y tener un museo LGBTIQ+ también es un derecho humano. Sin embargo, el contexto es clave para que tal espacio se pueda generar y es probablemente por eso que el MIO es el único proyecto de esta índole a nivel regional. A pesar de ser el siglo XXI, no es en cualquier lugar donde pueda existir un museo que establece y normaliza una realidad distinta a la heteronormatividad hegemónica.

Afortunadamente, en Costa Rica, hoy en día las personas sexualmente diversas pueden vivir con menos temor que en el pasado, pero eso sólo es debido a un arduo trabajo de activismo y concientización social que se ha llevado a cabo durante décadas. Las victorias de la comunidad se traducen en decretos que han ido potenciando los derechos y condiciones de vida de la población queer y no heterosexual costarricense y extranjera, creando el ambiente idóneo para un museo que resguarda la memoria de la población LGBTIQ+. Es por eso que en esta sección trazamos el contexto costarricense que permite la formación de dicha iniciativa, precisamente porque es digno reconocer los esfuerzos que tienen que hacer una comunidad y una nación para asegurar los derechos humanos.

Marco normativo: la Constitución Política dicta el derecho a vivir libre de discriminación, relacionado con la garantía suprema de igualdad⁸. Principio rector protegido por la Sala Constitucional y del cual no puede abstraerse ninguna norma ni política⁹.

Declaratorias libres de discriminación: hasta el año 2019, 40 de 82 cantones (municipios) del país habían aceptado dicha declaratoria. También todas las instituciones del Poder Ejecutivo fueron declaradas libres de discriminación en 2015¹⁰, y se estableció la responsabilidad de crear la “Comisión Institucional para la Igualdad y la no Discriminación hacia la Población Sexualmente Diver-

7. Agradecemos a Hugo Pineda, director del Centro Cultural Histórico José Figueres Ferrer, y representante de Costa Rica ante Ibermuseos, por señalar la importancia del contexto para los avances en derechos humanos para la comunidad LGBTIQ+ y su impacto positivo en el ámbito museal. Agradecemos a Luis Salazar Muñoz, ex Comisionado Presidencial para asuntos LGBTI, por la supervisión brindada en esta sección del documento.

8. Según el artículo 33 de la constitución: “Toda persona es igual ante la ley y no podrá practicarse discriminación alguna contraria a la dignidad humana” (Asamblea Nacional Constituyente, 8 de noviembre de 1949).

9. Resolución N° 2012-01966 del 17 de febrero de 2012.

10. Política del Poder Ejecutivo para Erradicar de sus Instituciones la Discriminación hacia la Población LGBTI, Decreto N° 38999; y Directriz 025-P. Esto implicó “la capacitación de las y los funcionarios públicos en derechos humanos; reformas a las prácticas de prestación de servicios para que incluyan las necesidades de la población sexualmente diversa; regulaciones para eliminar la discriminación; normas para usar el lenguaje inclusivo y respetuoso de los derechos humanos; y los recursos para la implementación del decreto” (OutRight Action International, 2016, p. 10).

sa”, con lo cual existen contralorías de servicios dentro de todos los espacios del gobierno, incluyendo varios museos.

Identidad de género: en 2018 se aprobó el cambio de nombre por identidad de género autopercibida para los documentos de identidad y todos los documentos oficiales de personas trans (no sólo la fotografía), sin requerir un proceso judicial, informes médicos, policiales o registros de conducta¹¹.

Derechos laborales: las categorías de protección ante la discriminación laboral por cuestiones de sexualidad y género fueron ampliadas en 2016¹².

Derecho a la salud: en 2014 se permitió el acceso al seguro social de parejas del mismo sexo por beneficio familiar¹³. El Ministerio de Salud, en 2016, dictó la norma nacional¹⁴ para que los centros médicos del país sean libres de estigma y brinden atención integral a las personas LGBTIQ+. También se han hecho importantes avances en el tema de apoyo a personas con VIH¹⁵. Y, por otro lado, se creó un protocolo que busca dar una atención integral a las personas trans, para que puedan utilizar tratamientos hormonales prescritos por un especialista, con garantía de seguridad y calidad¹⁶. En 2019 se creó el Lineamiento sobre trato digno e igualitario en la atención para mujeres lesbianas y bisexuales en los servicios de salud de la Caja Costarricense del Seguro Social.

Derecho a la educación: el Ministerio de Educación Pública (MEP) ha tomado medidas importantes en contra del acoso y la discriminación de estudiantes LGBTIQ+, como la creación del Manual de buenas prácticas para la no discriminación en 2008, y el Manual Día Nacional contra la Homofobia, Lesbofobia y la Transfobia. Además, los y las estudiantes pueden usar el nombre con el cual se identifican en su carnet estudiantil. Asimismo, el Instituto Nacional de las Mujeres imparte lecciones variadas desde 2015 a mujeres trans en condición de vulnerabilidad, con lo que se busca brindarles las herramientas para “promover sus derechos sexuales, reproductivos, además de trabajar en su autoestima, autoimagen, efectos de la discriminación y desarrollo de habilidades para inserción social” (Chinchilla et al., 2018, p. 36). En 2016 se creó el programa “De

11. Sesión extraordinaria N° 49-2018 de Tribunal Supremo de Elecciones, ante la Opinión Consultiva 24/17 de la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

12. Reforma Procesal Laboral Ley N° 9343, en la cual se modifica el artículo 404 del Código de Trabajo.

13. Reforma al Reglamento del Seguro de Salud de la Caja Costarricense del Seguro Social, mediante el Acuerdo N° 8744 del 9 de octubre.

14. Norma nacional para la atención en salud libre de estigma y discriminación a personas lesbianas, gais, bisexuales, trans, intersex (LGBTI) y otros hombres que tienen sexo con hombres (HSH).

15. Por ejemplo, la Estrategia de acceso universal a condones femeninos y masculinos (Ministerio de Salud y UNFPA, 2013); o la Política para la prevención y abordaje del VIH y el SIDA 2014-2019 (Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 2014), que busca informar en centros de trabajo libres de discriminación y estigma, y que se cumplan los derechos de las y los trabajadores portadores de VIH y SIDA; así como la Ley N° 7771 o Ley General sobre el VIH SIDA de 1988.

16. Declaratoria de interés público y nacional del protocolo de atención integral de personas trans para la hormonización en la red de servicios de salud, N° 41496-S.

las calles a las aulas” entre el MEP y la Asociación Transvida para ayudar a las personas trans a tener su título de secundaria; y en 2018 se dictó la Directriz para el Diseño de la Política Nacional para la formación, educación y empleabilidad de las personas trans¹⁷. Finalmente, en ese mismo año se creó el Protocolo de atención del *bullying* contra población LGBT inserta en los centros educativos.

Migración, asilo, refugio y apátridas: Según la Corte Interamericana de Derechos Humanos, Costa Rica es “uno de los países considerados más seguros en la región mesoamericana para la población LGBTIQ que huye de las condiciones violentas de los otros países de la región” (Chinchilla et al., 2018, p. 39). Se contempla el asilo como protección de la vida e integridad de las personas perseguidas¹⁸, y en el Reglamento de personas refugiadas de 2011 se estableció el trato no discriminatorio de esta población por motivos de orientación sexual¹⁹. Por otro lado, el Documento de Identidad Migratoria para Extranjeros (DIMEX) reconoce la identidad de género de las personas trans²⁰ desde 2018, año en que también se creó el Reglamento para el reconocimiento de derechos migratorios a parejas del mismo sexo²¹.

Descriminalización y despatologización: la homosexualidad entre dos adultos dejó de ser delito en 1971²², en 2002 se eliminó la figura de “sodomía escandalosa” del Código Penal y en 2013 se suprimieron los últimos incisos que consideraban a la homosexualidad como enfermedad mental para inimputabilidad. Asimismo, el Colegio Profesional de Psicólogos ha reiterado que la diversidad sexual no es motivo de patologización y condena éticamente las llamadas “terapias de conversión” que buscan “revertir” a las personas a una orientación heterosexual²³.

Sensibilización y representatividad: se declaró el Día nacional contra la homofobia, lesbofobia y transfobia el 17 de mayo de cada año, desde 2008²⁴. Además, el Poder Ejecutivo creó en 2018 la figura del Comisionado de la Presidencia de la República para asuntos relacionados con las personas LGBTI²⁵.

Parejas del mismo sexo: se reitera en este punto el reconocimiento del seguro social a parejas diversas desde 2014. En 2016 se otorga la pensión a parejas del mismo sexo del régimen de Invalidez, Vejez y Muerte. En 2018, el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social incorporó el beneficio de pensión por muerte a

17. Directriz N° 028-P.

18. Ley General de Migración y Extranjería, Ley N° 8764 de 2009.

19. La Gaceta N° 209 (1 de noviembre de 2011).

20. Decreto N° 41.337, que incluye el Reglamento para el Reconocimiento del Derecho a la Identidad Sexual y de Género para Personas Extranjeras en el Dimex.

21. Decreto Ejecutivo N° 41329.

22. Resolución N° 2010013313 de la Sala Constitucional.

23. CPPCR-16052018- CDP-10-2018.

24. Decreto Ejecutivo N° 34399-S, modificado en 2012 en Decreto N°37071-S. La bifobia fue incluida hasta el año 2018 en la Reforma del decreto ejecutivo N°34399-S Declaratoria oficial del día 17 de mayo de cada año Día nacional contra la homofobia, la lesbofobia, la bifobia y la transfobia, N° 41313-S.

25. Decreto Ejecutivo N° 41158-MP.

parejas del mismo sexo que cuenten con el Régimen Transitorio de Reparto del Magisterio Nacional²⁶; y se dio acceso a bonos de vivienda a parejas del mismo sexo en igualdad de condiciones²⁷.

El matrimonio igualitario: la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en respuesta a la solicitud de Opinión Consultiva realizada por la exvicepresidenta de la república Ana Helena Chacón, comunicó el deber de garantizar a las familias el derecho a su diversidad e identidad de género en 2017²⁸. Éste fue un tema de debate polémico, ante el cual se escucharon numerosas reacciones adversas.

En este punto, es preciso entrecruzar el tema del matrimonio igualitario con la polarización nacional que se dio durante la campaña electoral en 2018. En tal ocasión y de manera acelerada, un partido político ultraconservador de derecha, cristiano neopentecostal (Partido Restauración Nacional) empezó a aumentar su popularidad en las estadísticas. En un momento su candidato a presidente, Fabricio Alvarado, dijo que su primer decreto sería eliminar la “ideología de género” (Arrieta, 2017) que considera está haciendo daño a la institución de la familia, lo cual por supuesto incluye no apoyar las políticas en pro de la diversidad sexual y de género.

Esto responde a un fenómeno que se ha ido popularizando en América Latina, donde la identidad religiosa se ha estado convirtiendo en identidad política. Ésta se convierte en alternativa por el peso demográfico de estas iglesias, lo cual responde también, según Campo y Resina (2020), a una desilusión hacia los partidos políticos históricos, por lo general envueltos en casos de corrupción; de manera que la crisis institucional en nuestra región abre un espacio político a estos grupos que legitiman nuevos espacios de agregación:

“El evangelismo ha mostrado un elevado pragmatismo y desarrollado nuevas estrategias políticas, aliándose con fuerzas conservadoras, en defensa de lo que denominamos “una nueva agenda moral”, extremadamente tradicionalista y reaccionaria. En torno a esta agenda, se estaría conformando en la región una triple alianza conservadora, entre el evangelismo neopentecostal, el catolicismo más ortodoxo y la derecha neoliberal” (p. 2).

En tal coyuntura, el país se fue dividiendo ideológicamente a partir de esta discusión, generando disconformidad y desacuerdos entre grupos de amigos o miembros de una misma familia. Se registró, además, una ola de violencia dirigida a la población LGBTIQ+ “y se reportaron numerosas denuncias de casos de discriminación y victimización por orientación sexual e identidad de género en redes sociales” (Chinchilla et al, 2018, p. 41). Al no recibir el porcentaje mínimo de votos requerido para la presidencia de la república (a pesar de haber superado en cantidad a su principal oponente, Carlos Alvarado), se procedió a una segunda ronda electoral, con una tensión social sin igual en la historia

26. Directriz N° MTSS-DMT-DR-5-2018.

27. N° 038-MIVAH-MP.

28. Opinión Consultiva OC-24/17.

costarricense. Frente a tal amenaza para la comunidad queer, finalmente ganó un gobierno PAC (socialdemócrata) que tiene en su agenda política apoyar la causa LGBTIQ+, aunque en el congreso muchas diputadas y diputados pertenecen al sector conservador.

Cuando la Corte Interamericana de Derechos Humanos respondió a la consulta realizada sobre el matrimonio igualitario, argumentando que Costa Rica y los estados debían tener un modelo de inclusión social que no dejara por fuera los derechos matrimoniales, el gobierno del expresidente Luis Guillermo Solís aceptó la recomendación, la cual fue luego ratificada por la Sala Constitucional de la Corte Suprema de Justicia:

“Solís argumentó que el país tenía que cumplir debido a que la constitución establece que los tratados internacionales, especialmente aquellos relacionados con los derechos humanos, están por encima de las leyes nacionales. De esta forma, se dispuso que el matrimonio igualitario entrara en vigor el 26 de mayo de 2020” (Corrales, 2020).

Al acercarse la fecha para la implementación, legisladores conservadores de varios partidos presentaron una moción en el Congreso para posponerla²⁹. Dicha moción fue rechazada y la legalidad del matrimonio entre personas del mismo sexo entró en vigor en la fecha dispuesta, siendo Costa Rica el país número 29 del mundo en aprobar este derecho. Esto implica derechos y garantías como el acceso al régimen de patrimonio familiar (divorcio, pensión alimentaria, bienes gananciales), derecho a residencia de parejas binacionales, derechos de filiación (adopción, ordenamiento de apellidos, doble filiación), pensión, autoridad en la toma de decisiones médicas, beneficios por desempleo, licencia por maternidad y paternidad, seguro de salud, beneficios de compensación laboral y más.

Este breve recuento, no exhaustivo, lo incluimos porque nos parece valioso considerar el esfuerzo que se ha dado para asegurar los derechos humanos para personas LGBTIQ+ en Costa Rica, y para señalar lo fácil que sería perder estos avances. Esta es la historia costarricense que el MIO quiere rescatar, comunicar y utilizar para generar conciencia dentro y fuera de la comunidad. Como lo sugieren Gómez & Báez (2020), “reconocer y presentar a la población como parte –no aparte– de la red de experiencias que comprende la historia de los ciudadanos costarricenses es esencial porque nuestra historia es también la historia de Costa Rica” (p. 21).

29. “Para sustentar la solicitud, los firmantes alegan que dentro del plazo dado por la Sala Constitucional para legislar en el tema de las uniones entre personas del mismo sexo no debería contarse el periodo de sesiones extraordinarias; y que desde que se emitió la sentencia el Congreso ‘se ha tenido que avocar prioritariamente’ a temas como la Ley de Fortalecimiento de las Finanzas Públicas, la Ley de Regulación de Huelgas, realizar control político y atender la emergencia causada por la pandemia de COVID-19” (Madrigal, 2020).

Conclusión

Una de las críticas imperantes hacia la definición propuesta por el ICOM en 2019 es la preocupación de que dentro de ella un sinnúmero de iniciativas se podrían categorizar como museo. Pero como este artículo ha señalado, los pasos a seguir para gestar un museo en la actualidad, siguiendo esta visión alternativa, no implica una ruta fácil. El hecho de no tener un edificio, ni una colección —señalamos que MIO tiene como fin crear una colección con la cual construir la memoria colectiva—, no significa que un proyecto real de gran importancia social, concebido como museo y siguiendo la variedad de definiciones y teorías existentes, no pueda considerarse museo.

Sabemos que la única manera para que los museos sean relevantes en el siglo XXI es si se integran a las conversaciones polisémicas y difíciles que caracterizan nuestra actualidad. Dentro de este panorama, el MIO viene a cumplir una función complementaria a los esfuerzos estatales por asegurar la inclusión social y la dignidad de todas las personas. Es innegable la necesidad y pertinencia de este espacio museal, donde las voces de comunidades reprimidas en la sociedad puedan florecer y ser escuchadas. A ello se suma la necesidad dentro de la sociedad en general, de espacios similares donde se pueda dialogar sobre temas poco acogidos en el discurso hegemónico.

Morales y Camarena citan a Eleazar García Ortega (2015), quien, en referencia a los museos comunitarios de Oaxaca, revela el potencial del museo como herramienta decolonizadora para comunidades que históricamente han sido subyugadas.

“We must understand [the increasing interest of native communities in the establishment of a community museum] as an urgent need to rethink our own identity, to look within ourselves in an introspective journey, as an attempt to re-discover ourselves, to counter the uncertainty that is perceived without. (...) The impulse to found a museum gives us the possibility to see ourselves (...) in a mirror we ourselves create.

As we intentionally develop the initiative to look within ourselves, we recover, gradually, the self-esteem that has been denied us as subaltern or subordinate cultures.

The collective subject that observes itself becomes the protagonist, participating in its own construction, interacting with other individuals who share the same identity.

As we refuse to become homogenized beings, all cut in the same pattern, we begin a slow process of decolonization. As we affirm our right to be who we are, we find the certainty to seek our own destiny... The community museum is a tool that helps us develop this exercise fully, so that

our cultures can assert our right to resist and survive, in a world where inclusive diversity prevails” (Morales & Camarena, 2018, p. 227)³⁰.

El museo es potente, y en una Costa Rica donde aún hay mucho camino por recorrer en temas legales y sociales para la comunidad LGBTQI+, y bastante memoria y trayecto que preservar, el MIO puede llegar a ser una plataforma sin igual. La defensa de toda normatividad que se dicte en temas de derechos humanos e inclusión de la población LGBTQI+, que permite a Costa Rica ser lo que es hoy, es continua. La existencia de un museo queer como espacio único en la región, que busca museologías disruptivas y curadurías no “neutrales” (Arribas, 2020; López, 2020) es parte de esa lucha permanente, activa y cambiante. La concepción de este espacio decolonizado de la heteronormatividad y la “normalidad” cisgénero, se debe dar desde una perspectiva interseccional que atraviesa y respeta diferencias en términos de clase social, etnia, género, escolaridad, religión, neurodivergencia, cuerpos diversos, estado de salud y otros factores demográficos; visión que permite una mirada crítica de la misma institucionalidad nacional e interna del museo. Esta perspectiva abierta y comprometida, sugerimos, se debe aplicar en todos los museos del mundo.

***Lauran Bonilla-Merchav** forma parte de la Cátedra de Historia del Arte en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Recibió su BA de Barnard College, Columbia University y su PhD en Historia del Arte del Centro de Estudios Superiores de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (The Graduate Center-CUNY). Es miembro activa de la junta de AcciónArte, asociación de profesionales de la industria cultural que crea planes de estudio para estudiantes de todas las edades diseñados para desarrollar habilidades blandas y pensamiento crítico, gestando igualmente un acercamiento a instituciones museales del país. Actualmente es tesorera de ICOM Costa Rica y tesorera de la Alianza Regional de Latinoamérica y el Caribe (ICOM LAC). Forma parte del Comité Permanente de la Definición de Museos, Perspectivas y Potenciales desde 2017 y es miembro del Comité Directivo del proyecto EU-LAC Museums. Ha publicado y brindado conferencias sobre el arte moderno

30. “Debemos entender [el creciente interés de las comunidades nativas en el establecimiento de un museo comunitario] como una necesidad urgente por repensar nuestra propia identidad, por ver dentro de nosotros en un viaje introspectivo como un atento por redescubrirnos, por compensar la incertidumbre que se percibe sin ello. (...) El impulso por fundar un museo nos da la posibilidad de vernos a nosotros mismos (...) en un espejo que nosotros mismos creamos.

Mientras desarrollamos intencionalmente la iniciativa de vernos hacia adentro, nos recuperamos, gradualmente, de la auto estima que se nos ha negado como subalternos o culturas subordinadas.

El sujeto colectivo que se observa a sí mismo se convierte en protagonista, participando en su propia construcción, interactuando con otros individuos que comparten la misma identidad.

Mientras nos negamos a convertirnos en seres homogenizados, todos cortados con el mismo patrón, comenzamos un lento proceso de decolonización. Mientras afirmamos nuestro derecho de ser quienes somos, encontramos certeza en buscar nuestro destino... El museo comunitario es una herramienta que nos ayuda a desarrollar este ejercicio completamente, para que nuestras culturas puedan afirmar nuestro derecho a resistir y sobrevivir, en un mundo donde la diversidad inclusiva prevalece.”

y contemporáneo de Costa Rica, así como sobre la nueva definición de museo. E-mail: lauranb9@gmail.com.

****Tatiana Brenes** es Historiadora del Arte y Psicóloga de la Universidad de Costa Rica. Ha combinado el ejercicio de la gestión cultural con las ciencias sociales en varios proyectos para museos y otras instituciones culturales. Comenzó su trabajo profesional en el campo de la mediación y continuó practicando en la investigación de colecciones de arte, curaduría, sostenibilidad, museos comunitarios y activismo LGBTIQ+. Es miembro activa del ICOM y del Colegio Profesional de Psicólogos de Costa Rica. A nivel internacional, también tiene amplia capacitación adicional en museos, historia y teoría del arte, y ha dado conferencias y participado en actividades de interés museal en varios países. E-mail: tatiana.munozbrenes@ucr.ac.cr.

Referencias:

Arribas, P. (2020). *Sobre cómo sacar el museo del closet: entrevista a Tatiana Muñoz Brenes*. Recuperado de <https://www.puertoricoartnews.com/2020/07/sobre-como-sacar-el-museo-del-closet.html>.

Arrieta, E. (2017, 2 de octubre). *Primer decreto de Fabricio Alvarado sería eliminar "ideología de género"*. Recuperado de <https://www.larepublica.net/noticia/primer-decreto-de-fabricio-alvarado-seria-eliminar-ideologia-de-genero>.

Norris, L. (2020, mayo 9). "Revealing Queer, Revealing our Work". En *Museums, Politics and Power*. Recuperado de <https://museumpoliticsandpower.org/2014/05/09/revealing-queer-revealing-our-work/>.

Bermejo, T. & Cortés, G. (s. f.). Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Caiana Revista Académica de Investigación en Arte y Cultura Visual*(14). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=346&vol=14.

Bonilla-Merchav, L. (2019). Letting our voices be heard: MDPP Roundtables on the Future of Museums. *Museum International*, 71(280-282), 160-169.

Brulon, B.; Brown, K.; & Nazor, O. (Eds.). (2018). *Definir los museos del siglo XXI: experiencias plurales*. ICOM/ICOFOM.

Bunch, L. & Loughman, T. (2020, junio 25). *ICOM-US Statement: A Message from our Leadership*. Recuperado de <https://mailchi.mp/e2ac3fc7007c/icom-us-newsletter-4030577>.

Del Campo, M. E. & Resina, J. (2020). ¿De movimientos religiosos a organizaciones políticas? La relevancia política del evangelismo en América Latina. Fundación Carolina, *Documentos de Trabajo*(35). Recuperado de https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2020/06/DT_FC_35.pdf.

Chacón, A. H. (2012). *Diagnóstico jurídico sobre derechos humanos de las poblaciones lésbicas, gay, trans, bisexuales e intersexo de Costa Rica*. Centro de Estudios Internacionales. Recuperado de <http://biblioteca.fdi.cr/wp-content/uploads/2018/02/91-Diagn%C3%B3stico-jur%C3%ADDico-sobre-DD-HH-en-poblaci%C3%B3n-LGBTI-COSTA-RICA-2012-Emma-Chac%C3%B3n.pdf>.

Chinchilla, H., Valenciano, L., Hernández, M. y Arroyo, L. (2018). *Guía corta: Situación de derechos de las personas LGBTI en Costa Rica*. San José: Ministerio de Salud. Recuperado de <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/bitstream/123456789/309/1/RCIEM273.pdf>.

Corrales, J. (2020, 4 de junio). *El matrimonio igualitario en Costa Rica no fue un milagro*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2020/06/04/espanol/opinion/matrimonio-igualitario-costarica.html>.

Organización de Naciones Unidas. (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Recuperado de <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/#:~:text=La%20Declaraci%C3%B3n%20Universal%20de%20los%20Derechos%20Humanos%2C%20adoptada%20por%20la,de%20la%20Segunda%20Guerra%20Mundial>.

Fleming, D. (2015, mayo). Sentido de la justicia: Los museos como defensores de los derechos humanos. *Noticias del ICOM*, 68(1).

Gómez, T. & Báez, E. (2020). *Museo MIO: Construyendo un espacio para la memoria LGBTIQ*. Disponible en <https://www.museomiocr.com/museo-mio-construyendo-un-espacio-para-la-memoria-lgbtiq-2/>.

Herzog, B. (2018). Invisibilization and Silencing as an Ethical and Sociological Challenge. *Social Epistemology*, 32(1), 13-23. <https://doi.org/10.1080/02691728.2017.1383529>.

López, D. (2020, 16 de junio). *Queer Art Workers Reflect: Tatiana Muñoz Brenes is Done with “Non-political Curatorship”*. Recuperado de <https://hyperallergic.com/571184/tatiana-munoz-brenes-done-with-non-political-curatorship/>.

Madrigal, L. M. (2020, 12 de mayo). *26 diputados firman moción pidiendo posponer matrimonio igualitario 18 meses después de la pandemia*. Recuperado de <https://delfino.cr/2020/05/26-diputados-firman-mocion-pidiendo-posponer-matrimonio-igualitario-18-meses-despues-de-la-pandemia>.

Morales, T., & Camarena, C. (2018). Why is the definition of a community museum important? En B. Brulon, K. Brown, & O. Nazor (Eds.), *Defining museums of the 21st century: Plural experiences* (pp. 222-228). Paris: ICOM/ICOFOM.

Museo MIO: El primer espacio de aprendizaje sobre la memoria de la Comunidad LGBTIQI en Costa Rica. (2019, 19 de noviembre). *Yasmag*: <https://yasmag.com/2019/11/19/museo-mio-el-primer-espacio-de-aprendizaje-sobre-la-memoria-de-la-comunidad-lgbtiqi-en-costarica/>.

Pérez, K. (2019, 26 de agosto). Museo de la Identidad y el Orgullo abrirá sus puertas en 2020. *El Mundo*: <https://www.elmundo.cr/costa-rica/museo-de-la-identidad-y-el-orgullo-abrira-sus-puertas-en-2020/>.

Out Right Action International. (2016). *Cartografía de derechos trans en Costa Rica*. Recuperado de <http://www.mulabilatino.org/publicaciones/informe%20de%20outright%20es.pdf>.

Sandahl, J. (2019). The Museum Definition as the Backbone of ICOM. *Museum International*, 71(281-282), 1-9.

Vawda, S. (2019). Museums and the Epistemology of Injustice: From Colonialism to Decoloniality. *Museum International*, 71(281-282), 70-79.

Bunch, L. & Loughman, T. (2020, junio 25). *ICOM-US Statement: A Message from our Leadership*. Recuperate de <https://mailchi.mp/e2ac3fc7007c/icom-us-newsletter-4030577>.

Por un Museo bien chimbita: transformar el Museo Nacional de Colombia desde el Programa de Comunidades, Accesibilidad e Inclusión

*Alejandro Suárez Caro**

Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colômbia

Ser parte del monstruo¹

No hay duda que hacemos parte de una institución que es colonial. Se construye originalmente como una importación con pretensiones de coleccionismo², conservación, como representación de los nacientes estados, como una institución altruista al servicio de la ciudadanía, pero esta última idea también es importada y colonial. La ciudadanía parece ser una idea de aplicación universal que debería cobijar a todos los seres, pero que en la práctica siempre ha sido un privilegio de algunos; de hecho, la ciudadanía en la mayoría de nuestros contextos termina por ser un equalizador, obliga a todos los seres a cumplir con ciertos parámetros para ser reconocidos como parte de esta comunidad de seres libres e iguales. Según Rita Segato este odioso canon se puede definir así:

“[...] este sujeto, que ha formulado la regla de la ciudadanía a su imagen y semejanza, porque la originó a partir de una exterioridad que se plasmó en el proceso primero bélico e inmediatamente ideológico que instaló la episteme colonial y moderna, tiene las siguientes características: es hombre, es blanco, es pater-familiae – por lo tanto, al menos funcionalmente, heterosexual –, es propietario y es letrado.” (Segato, 2014, p. 83)

Como herederos de esta tradición, sabemos que nuestros museos están comprometidos con la construcción de ciudadanía, pero no podemos olvidar que se trata de una noción eurocentrada, colonial, y por tanto impuesta; que jerarquiza³ a

1. Para mi resultó totalmente inspiradora la lectura de la feminista decolonial Yuderkys Espinosa (Espinosa Miñoso, 2016), quien después de estudiar a profundidad el feminismo blanco, occidental y hegemónico, se ubica y tiene un momento de lucidez: entiende que hace parte del monstruo colonial y que está comprometida intelectualmente en la construcción de marcos de interpretación y acción propios, locales, comunitarios, interseccionales y autónomos (un feminismo decolonial).

2. Sabemos que muchos museos europeos se originaron gracias a trofeos y tesoros que fueron saqueados de otras latitudes sometidas por medio de la colonización.

3. Siguiendo a Aníbal Quijano, esta jerarquización se funda con la invención de la raza: la raza superior es la del conquistador, la inferior, la dominada es la de los conquistados, la de los perdedores:

los seres humanos y que afecta *todos los ámbitos de la vida y produce relaciones de poder, dominación, explotación, y conflicto entre ellos* (Quijano , 2000).

Como nos lo recuerdan algunos investigadores de estas latitudes como Karla Pinochet (2017) o Luis Gerardo Morales (2019), los museos latinoamericanos, aunque lo intentaron, nunca lograron ser una copia exacta de sus modelos europeos, pues están permeados hasta el tuétano por el contexto político, económico, social, cultural, etc. del continente y de cada país. Además, el conocimiento museológico situado ha hecho más explícito el trabajo para deconstruir esos imaginarios y transformar nuestros museos. Sin embargo, terminamos llevando a costas ese peso colonial de estos lugares sobre nuestros hombros: los museos han sido plataformas para representar la colonialidad, para la reproducción de la otredad colonial.

Que sirva de ejemplo mi experiencia y la misma existencia de la institución en la que trabajo: El Museo Nacional de Colombia, uno de los museos más antiguos del continente, que se inauguró como Museo de Historia Natural y Escuela de Minas en 1823, con el tiempo se convirtió en plataforma para coleccionar, conservar y exhibir la historia de los próceres de la independencia y así, se comprometió con cierta clase económica y políticamente privilegiada, con *los ciudadanos* de esa nación moderna. Amada Carolina Pérez, quien trabajó por varios años como curadora de la colección de historia del museo, apunta de manera crítica sobre el coleccionismo y sobre la forma misma del museo a finales del s. XIX y principios del XX:

“Desde esta perspectiva la raza a la que la patria debía su origen era la española y no la indígena y aunque se compartía el territorio con estos pueblos, como la filiación por linaje primaba sobre la idea de territorio, los indígenas del pasado quedaban en los márgenes de la nación: al pertenecer a otro linaje, no hacían parte de la historia patria. En este sentido, y dadas las características de la clasificación de los objetos que ingresaban al Museo, la representación de la historia nacional que se configuró durante las últimas décadas del siglo XIX establecía una diferenciación tajante entre lo indígena y la historia patria: lo indígena clasificado con el adjetivo de antigüedades (como lo analizaremos más adelante) y la historia patria como parte de un episodio de la raza latina, tal como lo argumentaban Miguel Antonio Caro y algunos de sus contemporáneos.

La presencia de otro tipo de pobladores, además de los notables y de los indígenas, apenas si aparecía en el Museo; los campesinos y artesanos eran representados de manera indirecta por el resultado material de su trabajo: sombreros, textiles y productos agrícolas eran remitidos al Museo con alguna referencia general a las personas que los habían realizado. Además de ellos encontramos muestras de que se empezaban también a representar algunos elementos de la sociedad que constituían una anomalía, en

especial a los delincuentes. De algunos de ellos se remitieron al Museo unas fotografías tomadas por García Hevia y varios de los instrumentos con los cuales cometieron sus crímenes. Por último, es también necesario señalar las ausencias y entre ellas la más notable era la del enorme grupo de individuos y comunidades que desde el presente se denominan afrodescendientes, pero que en aquel entonces eran representados como negros y mulatos. De las 543 piezas que ingresaron a la colección entre 1880 y 1912 ninguna hacía referencia a este importante segmento de los pobladores de la nación colombiana. Sus costumbres, su historia y sus trayectorias individuales estaban por fuera de la escena, omitidos incluso a través de una adecuación que tendía a su blanqueamiento como en el caso de José Prudencio Padilla” (Pérez, 2010, pág. 93).

La lectura que nos propone Pérez plantea un museo eurocentrado, un dispositivo colonial que reproduce la colonialidad con diversas expulsiones, que no nombra y tampoco reconoce otras formas de diversidad como a las personas que pertenecen a la comunidad LGBT+, a los gitanos, a las personas con discapacidad y las otras formas de existir en el mundo que hacen parte del complejo entramado social del país.

Por suerte los museos no son estáticos y en el caso del Museo Nacional de Colombia se han llevado a cabo diferentes iniciativas que han actualizado su relato de nación y de esta manera se ha ampliado la comprensión de lo que entiende como *ciudadano*. La última de estas es el Proyecto de Renovación Integral (Museo Nacional de Colombia, 2018) que inició en el año 2010 y toma como nodo la constitución política de Colombia que se redactó en 1991, carta magna con enfoque multiculturalista. Este se ha convertido en un esfuerzo importante por elaborar otras lecturas de las colecciones, por construir narrativas que intenten dar cuenta de la gran diversidad cultural del país, en el que se incluyen otras voces y desde ese punto de vista, edificar un museo en el que como su slogan lo sugiere es un espacio *en el que todos cabemos*⁴.

A partir de ese momento, se han abierto varias salas que amplían y problematizan lo expuesto antes, de tal manera que han obligado a las curadurías a construir narraciones y relaciones más o menos contemporáneas con los mismos objetos que investigó Pérez y que fueron adquiridos durante el s. XIX; esta situación le ha permitido a la institución buscar otras materialidades que den cuenta de un país que no había sido contado. Los espacios expositivos que se han renovado son: Memoria y Nación (2014) que sintetiza el principio multicultural y las nuevas intenciones narrativas del museo; Tierra como recurso (2016) que piensa la explotación de recursos naturales y minerales; Tiempo sin olvido (2018) sobre las excavaciones en Nueva Esperanza⁵ y la reflexión presente que pueden

4. Esta frase hace parte de la misión del Museo que cambió de forma siendo consecuente con el Proyecto de Renovación. Este supuesto se puede ampliar siguiendo el link: http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/El_Museo_de_todos.aspx

5. Uno de los lugares arqueológicos más grandes del país y está ubicado en Soacha, municipio

construir los objetos arqueológicos; Hacer sociedad (2018) sobre la construcción del tejido social; Ser territorio (2019) que plantea la manera en la que se ha poblado, conectado y concebido el territorio; y durante este año (2020), se han abierto dos salas más en las que se problematiza la historia de la institución⁶: La historia de Museo y el Museo en la Historia; y la sala La Historia del Panóptico, que narra la complejidades de la actual sede de la institución.

Como principio, el Proyecto de renovación (Museo Nacional de Colombia, 2018) también propone el trabajo mancomunado entre las cuatro curadurías: arqueología, etnografía, historia y arte, con el objetivo de construir un relato reflexivo, más complejo. No obstante, el ejercicio de curaduría se sigue realizando en el mismo edificio que el museo ocupa desde hace unos 73 años, por consiguiente, esta práctica entiende la inclusión como un relato vertebral de su ejercicio, pero al tiempo debe ser excluyente.

Se trata de un museo en constante cambio, la institución y quienes trabajamos allí debemos llevar sobre nuestros hombros su historia y su herencia colonial. Quizás esta contradicción aparece bien ejemplificada en uno de los espacios más significativos del citado Proyecto, el *Museo de la diversidad*, que como su nombre indica, intenta construir una versión compleja de los múltiples rostros y las muchas voces que configuran la diversidad de la nación; sin embargo, museográficamente, recurre a uno de los referentes expositivos más coloniales: el gabinete de curiosidades o de maravillas.



Fig. 1: Muro de la diversidad/Sala Memoria y Nación - Museo Nacional de Colombia

aledaño a Bogotá

6. A causa de la emergencia sanitaria causada por el COVID 19, estos escenarios expositivos se inauguraron de manera digital y se pueden recorrer siguiendo el link: https://www.youtube.com/watch?v=zvznl_69lBA



Fig. 2: El gabinete de pinturas de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques, pintado en 1628 por Willem van Haecht.

Aunque estamos en pie de lucha y enteramente comprometidos con el cambio, estamos allí, en las entrañas *del monstruo*.

#Porunmuseobienchimbita

Chimba o *chimbita* es una palabra que en el español usado en Colombia no resulta muy elegante, es frecuente en las conversaciones de barrio, de calle; y se utiliza como adjetivo, mayoritariamente para denominar de manera profana de abajo hacia arriba, de la calle al museo, algo que está muy bien, que es maravilloso o que salió de la mejor manera posible, en México dirían que es “chingón”; nadie del museo o de la academia diría que el museo es una *chimba*, esa palabra es una intrusión. Bajo esa idea, la de un Museo bien chimbita, que va más allá de la idea de nación elaborada por el Proyecto de Renovación, entre educadores y comunidades / colectivos que antes eran invisibles para la institución, hemos diseñado distintos ejercicios educativos, espacios, metodologías, experiencias y conocimientos que a la luz de este análisis resultan decoloniales: proponen una ciudadanía crítica, permiten el encuentro entre seres diferentes, evidencian las tensiones y las asimetrías entre sus voces, deconstruyen los dispositivos educativos más convencionales y son escenarios para repensar, imaginar, producir y transformar el museo.

En esta segunda parte del texto, describiré 3 de estas apuestas que, desde el Programa de Comunidades, Accesibilidad e Inclusión, hemos construido para trabajar por un museo bien chimbita.

1.

Imagine entrar al Museo Nacional que, como ya lo señalé, por mucho tiempo fue considerado como *monumento de la patria* (Junca, 2011), allí en el vestíbulo se encuentra con una mediadora que está acompañada de por lo menos 4 cuerpos atípicos, que están en la frontera, que están en transición; ellos le proponen que participe en un diálogo/performance sobre la transformación del cuerpo que se pueden encontrar en las colecciones del museo. La agenda inicia en el primer piso con algunas piezas prehispánicas con modificaciones corporales muy evidentes (deformación craneal, marcas corporales, escarificaciones, perforaciones, etc.), frente a ellas, el grupo escénico de Venus Drag del cual hacían parte mujeres topless – itopless, eso nunca se había visto en el museo, qué horror! – propusieron una danza que celebraba la diversidad de las corporalidades, cuestión que se puede rastrear hace más de 10.000 años en nuestro continente.

Siguiendo adelante con la acción, junto al David #5, obra de arte contemporánea elaborada por Miguel Ángel Rojas – y pieza que ingresó al museo gracias al Proyecto de Renovación –, la cual ejemplifica como la guerra deja heridas y cicatrices sobre el cuerpo de las personas y que, sin su consentimiento, los termina por transformar en monstruos.

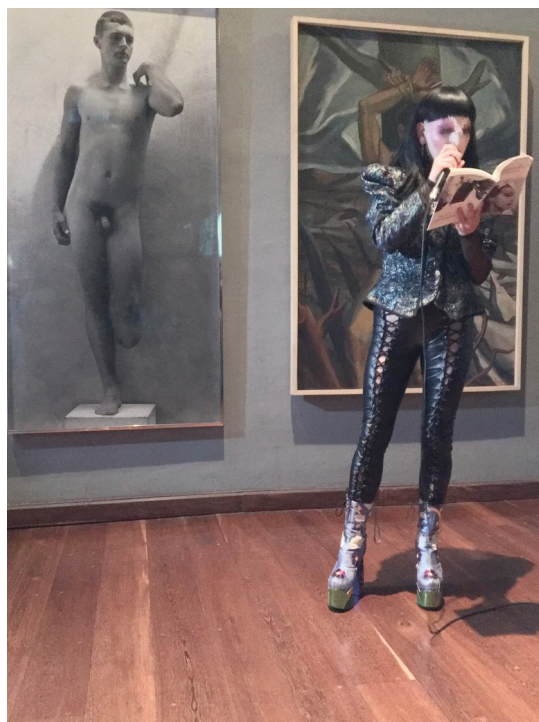


Fig. 3: Juli Drag leyendo al frente del David #5, Sala Memoria y Nación.

Allí, Juli Drag leyó en voz alta uno de sus relatos, en donde el cuerpo marcado de esta se enfrenta con la autoridad policial:

“[...] ella hace cosas que yo no hago: ella para tráfico, habla con los policías, ¿Qué tal, cómo están? ¿What’s going on? Toda pintorreteada, medio borracha y con una gran bolsa por todos los bares. La que más gozo soy yo. Si yo no estoy comfortable en el personaje, no lo hago. Pero si yo me pongo un sombrero de plumas y salgo, así como estoy me siento divina [...]” (Delgado Lopera, 2014).

Ese mismo día dos cuerpos más se pusieron en escena, el primero, el de Paola Estefanía, quien dialogó con las imágenes de hombres y mujeres monstruosos, producto del imaginario europeo y colonial sobre quien habitaba este territorio en el momento de *la instrucción*. El segundo, el de Katalina Ángel, se sentó de espaldas al público y de frente a objetos de la comunidad LGBTQ+ que el museo ha coleccionado, allí contó su historia de vida, una triste historia, marcada por múltiples exclusiones, discriminaciones y violencias, la que según este relato le corresponden al cuerpo de casi cualquier mujer Trans y pobre.

Esta performance fue posible gracias al trabajo horizontal con colectivos y comunidades que por diferentes razones han estado en contacto con la Curaduría de Etnografía y con el programa del cual hago parte. Representó que el museo escuchara y tomara en serio la voz de la comunidad para conmemorar de manera significativa el Día internacional de la memoria Trans⁷. Requirió de varias jornadas de diseño pedagógico y artístico, en donde el equipo del museo aportó su conocimiento sobre el mismo, sobre las colecciones y sobre metodologías educativas que le parecían más pertinentes para este diálogo; la comunidad aportó sus historias de vida, las producciones culturales con las que interpelaron los relatos del museo y claro, las acciones que relaté aquí. Como resultado, juntos logramos dibujar un ejercicio que está en la frontera: entre una visita comentada, un taller o un conversatorio, y un performance artístico Trans.

A estos ejercicios que permiten transformar las dinámicas de la institución – así sea de manera efímera –, en los que se condensa de forma no arbitraria las voces, los egos, los conocimientos, las sensibilidades, las experiencias, las posiciones políticas, etc. de actores diversos, que están adentro y afuera del museo, es lo que entiendo como *codiseño*.

2.

Desde el año 2014 hemos planteado escenarios de formación, diseño y ejecución de experiencias educativas con dos mujeres Sordas⁸, que la mayoría del tiempo han estado acompañadas por una intérprete de Lengua de Señas Colombianas (LSC). Este proceso ha implicado un codiseño sostenido que ha dejado miles de aprendizajes para todos los implicados; pero vale la pena hacer énfasis en

7. Que para el año 2020 fue el 23 de noviembre.

8. En lengua escrita las personas sordas, son aquellas que desde un enfoque clínico tienen una deficiencia física que debe ser tratada. Mientras que las personas Sordas, son aquellas que son poseedoras de una lengua, una cultura propia y pertenecen a una comunidad que ha protagonizado diferentes activismos para lograr el reconocimiento ciudadano.

la manera que visibilizó muy explícitamente cómo la educación en el museo, consecuente con la historia de vida y lugar que ocupa cada educador *sobreinscribe, completa y discute el* relato del museo, que en este caso no es nada más y nada menos que el relato de quienes somos los colombianos.

La narración autoetnográfica de Magda Vargas, una de las educadoras Sordas, deja ver como sucede esta sobreposición de las narrativas a partir del ejercicio educativo:

“Lo anterior me permitió establecer una relación entre mi vida y los sufrimientos que mi cuerpo me dió, con la cárcel y los castigos que se imponían para corregir la conducta de los presos allí encerrados. Mi cuerpo desde pequeña fue como una cárcel para mí, porque siempre me produjo dolor y me impidió ser libre. Mi cuerpo era un castigo, no podía jugar porque mi columna vertebral me lo impedía, sentía que mi cuerpo era esa reja de metal que contenía a los presos y los imaginé mirando por la ventana, anhelando escapar de allí. Muchas veces cuando mi sufrimiento era tan fuerte quise huir, volar, dejando atrás ese cuerpo enfermo que se convertía en el Cepo, la Picota o el Mico⁹ que me atormentaban. Fueron momentos de mucho dolor, tanto que me sentía en la oscuridad.

Asimismo, mi situación auditiva me mantenía también en un tipo de reclusión más horrible que lo que sufría mi cuerpo. No poder comunicarme bien con las personas que me rodeaban y no entenderlos ni poderme expresar mantuvo mi mente en un encierro similar al de los presos del Panóptico. Las terapias, vocalizar sin entender, la incomodidad con el uso de los audífonos e ir al colegio y sentirme como “un bicho raro”, aislada, rechazada, con poco éxito, hizo efecto en mí, impidiéndome construir una adecuada autoestima, me sentía perdida ...” (Vargas, Rodríguez, & Suárez, 2019, p. 17).

De la antigua Penitenciaría Central de Cundinamarca, actual sede del Museo Nacional de Colombia, no importó el año en el que inició su construcción, tampoco el rol que desempeñó en la urbanización moderna de la ciudad o el papel que tuvo en los conflictos bélicos del país a principios del siglo XX, narrativas que han sido usadas en otros momentos por la curaduría del Museo para hablar de la sede; en este caso, Magda relaciona la cárcel y la experiencia que implicó con sus vivencias como persona Sorda.

9. Se trata de castigos y torturas a las que eran sometidos los prisioneros del Panóptico del conflicto bélico conocido como La guerra de los mil días.



Fig. 4: Magda Vargas entablando un diálogo sobre la muerte en la sala El Tiempo Sin Olvido.

Por medio de su ejercicio – nuevamente efímero –, fue posible que el relato de nación incluyera parte de la historia compartida por varias personas Sordas y de su comunidad, la cual casi siempre está vinculada a la segregación, el rechazo, a la dificultad de acceso de los bienes y servicios básicos del estado; por tanto, a que se les considere como ciudadanos de segunda, como entes y no seres. También es una historia vinculada con normalización clínica, de dolor físico y la frustración que le ocasiona a las personas Sordas intervenciones corporales muy agresivas, como la instalación de implantes cocleares.

Esta sobreposición de relatos, también pone sobre la mesa ciertas comprensiones de la discapacidad que van más allá de los enfoques clínicos y capacitistas¹⁰, que la reconocen a partir de la diversidad cultural. La comunidad Sorda se caracteriza por el uso de una lengua específica y como consecuencia de ello, son poseedores de una mirada particular del mundo que es diferente a la de los oyentes; y desde

10. Esta categoría está vinculada a los estudios críticos de la discapacidad, y da cuenta de la discriminación, segregación y la violencia que sufren los “otros con discapacidad”. Según los enfoques latinoamericanos, está estrechamente relacionada con las jerarquías que se producen con la colonización y la colonialidad. Puede tratarse de una manifestación más de la *colonialidad del ser* de Nelson Maldonado.

ese punto de vista se exige un trato y una comprensión similar a la que tienen los grupos étnicos no blancos y no occidentales.¹¹

3.

Gracias a la apertura del Proyecto de Renovación, ha sido posible instalar en todas las salas que se han reinaugurado una serie de dispositivos accesibles que constan de un mapa táctil, una descripción de la exposición en LSC, descripción verbal y en escritura braille; en algunas ocasiones también cuentan con replicas táctiles. Estos dispositivos les permiten a las personas con discapacidad – o con diversidad funcional – acercarse al relato y tener una experiencia más o menos autónoma del museo, que va más allá del uso privilegiado de la visión.

Bajo la premisa de continuar esa iniciativa y hacer del museo un escenario *multisensorial*, junto al equipo de mediadores ciegos¹² hemos codiseñado una serie de experiencias en las que el oído, el olfato, y el tacto son protagonistas. Antes que el museo cerrara sus puertas a causa del COVID 19, se ofrecía en la carpeta de servicios educativos y en la programación cultural una actividad que se llamaba “El sentido del museo”, una performance educativa – nuevamente efímera –, que proponía diversos ejercicios que, apoyados en objetos y texturas táctiles, sonidos, olores, transforman la experiencia de museo.



Fig. 5: Lorena Pechené propiciando una experiencia multisensorial con niños ciegos del colegio OEA.

11. A esta forma de comprender la experiencia, el conocimiento, el uso de la Lengua de Señas, la conformación de la comunidad Sorda y la reivindicación de una cultura propia ha sido denominada por autores Sordos como Paddy Ladd (Ladd, 2005) como *sordedad*.

12. Lorena Pechené, Néstor Martínez y Jefferson Ramírez.

A continuación, me centraré en la descripción de las experiencias que hemos realizado en el marco de la pandemia y que cumplen con el reto de, a partir de una pantalla y de una sensibilidad ampliada, cambiar la mirada sobre el museo.

Se han diseñado y aplicado tres actividades: *RadioMuseo*, sobre la historia de los sonidos y la memoria radiofónica, tomando como punto de partida la experiencia de Radio Sutatenza¹³ y de Discos Fuentes¹⁴. *(Re)crear la imagen* que explora las posibilidades de la descripción y la posibilidad de codificar la mirada a otros lenguajes sensibles.

Por último está *Olores con historias*, que es una actividad que inicia por la presentación de los participantes, quienes a parte de mencionar sus nombres deben hablar de un aroma que esté relacionado con su infancia; en un segundo momento se comparte la pantalla y se muestran algunas imágenes que permiten conectar la memoria olfativa de cada uno: una taza de café, unas hogazas de pan, una playa del Caribe, etc. Luego, se hacen algunas precisiones sobre la manera en la que funciona el olfato, que es el sentido menos usado pero que al tiempo es el que permite construir una conexión más certera con la memoria; también conecta con otros sentidos, por ejemplo, con el oído. Posteriormente, suena un fragmento de una tradicional canción decembrina colombiana – producida por Discos Fuentes-:

“[...]

Lloro por quererte, por amarte, por desearte

Lloro por quererte, por amarte, por desearte

Ay cariño, ay mi vida

Nunca, pero nunca, me abandones Cariñito

Nunca, pero nunca, me abandones Cariñito

Lloro por quererte, por amarte, por desearte

[...]”

(Los hijos del sol, 1979).

¿A qué huele tal canción? *a pólvora, a ropa nueva, a licor, a los abrazos de la familia, a natilla y a buñuelos, etc.* No queda duda de que el olfato es un sen-

13. Proyecto radiofónico popular colombiano que inició transmisiones en 1947 y con la que varias generaciones de campesinos y otros que no tenían acceso a la educación formal, lograron acceder a una formación académica básica útil y aplicable a su contexto. Buena parte del archivo de este proyecto está custodiado por el Banco de la República y se puede consultar siguiendo el link: <https://proyectos.banrepcultural.org/radio-sutatenza/es>

14. Es una casa disquera colombiana fundada en 1934 y que a su largo de su historia ha producido música popular muy recordada por los colombianos <https://www.radionacional.co/artistas/discos-fuentes-80-anos>

tido con potencial para situarnos; y así, también es posible viajar por el museo y recorrer sus espacios ¿qué olor tiene el atrio? *a comida, a los hot dogs que venden en la calle* ¿qué olor tienen los jardines? *A tierra mojada y a agua que se escurre entre las hojas de los árboles* ¿Y el aerolito? *Huele a hierro y es posible frotar unas cuantas monedas para poder descubrir su particular aroma.*

La multisensorialidad es la estrategia mediante la cual abrimos el museo para personas con diversidad funcional, al tiempo que enriquecemos la experiencia de cualquier otro visitante, es uno de nuestros aportes por descolonizar la mirada, de pensar/sentir un museo y un mundo más allá del oculacentrismo¹⁵ que también es herencia colonial y moderna, en la que es imposible pensar el mundo sin considerar la máxima: *ver para creer.*

Al final:

Que uno haga parte del monstruo, no significa que no pueda hacer nada. Las tres estrategias, bien chimitas que describí aquí, han permitido romper el imaginario decimonónico del museo, han conectado el adentro con un afuera inesperado, han construido narrativas que complementan críticamente la idea de la nación, le han dado la palabra a “otros” para que den cuenta de sí y esos otros han hallado un lugar de encuentro; estas iniciativas también han descolocado la experiencia racional y afectiva con la que normalmente sentimos/pensamos el mundo y al museo.

Un reto del trabajo decolonial tendría que ver en la manera en la que el museo deja de ser un equalizador que transforme y normalice al otro y toda su diversidad; más bien el museo debería cambiar y dejar el estatismo con el que tradicionalmente se le ha identificado, debería adaptarse, nutrirse y entregarse a lo múltiple, a lo diverso.

Los museos deben cuestionar críticamente qué entienden como ciudadanía, y esto, no se puede convertir en un *slogan* más. Por tanto, debería asumir responsablemente, con cuidado y de manera ética los postulados del multiculturalismo que hoy por hoy sustentan las constituciones de nuestros países ¿Qué significa abrir la institución a la ciudadanía? ¿Cómo construir trabajo horizontal y de la mano con quienes fueron invisibilizados? ¿Sirve el museo como plataforma para proyectar y amplificar la voz de los silenciados?

Pero sólo se puede construir una conversación honesta con el “otro”, reconociendo quien soy como individuo y como sujeto institucional. La ética debería pasar por visibilizar las relaciones de poder que el museo como institución ejerce, y que nosotros, como trabajadores de tales lugares ejercemos con las comunidades/

15. Se refiere a la experiencia de vida, el pensamiento y el mundo después de los razonamientos de Descartes, que depositó toda su confianza en la mirada codificada culturalmente por la razón. La emancipación del mundo ocularcéntrico fue ampliamente desarrollada por los posestructuralistas franceses y una buena síntesis la propone Martín Jay (Jay, 2007) en su libro *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX.*

colectivos con quienes nos relacionamos, pero ¿cómo hacerlo cuando ocupamos lugares más o menos privilegiados de enunciación en las instituciones en las que trabajamos? ¿Qué rol desempeñamos con respecto a la voz de los “otros”? ¿Cómo hacemos para no intervenir colonialmente a estas experiencias? ¿Es posible compartir de manera honesta, las experiencias situadas, las sensibilidades y el compromiso político de estas comunidades? Sin que se respondan a estas preguntas Yuderlys Espinosa, nos alienta, pues sin importar el lugar que ocupemos, es importante seguir con nuestro trabajo en contra de la colonialidad, pero hay que hacerlo con cuidado, de manera reflexiva, siempre dispuestos a ceder nuestros lugares de privilegio:

“Es por tanto evidente que la política que se precisa, esa que hace posible enfrentar el sistema mundo moderno colonial patriarcalista, es una que nos permita caminar con quienes así se dispongan a enfrentar la opresión y la dominación en su conjunto, con quienes estén en la disposición de enfrentarse así mismos si fuera necesario [...]” (Espinosa Miñoso, 2016, p. 166).

Justamente, reconociendo mi lugar de enunciación, admito que he tenido mucho que aprender, y que este tipo de intervenciones va más allá de los conocimientos con los que originalmente me enfrenté a tal escenario: la museología, la educación (artística), el conocimiento de la historia del museo, de su sede, de sus colecciones, etc. Para lograr producir una relación estrecha, confiable y honesta con estas comunidades, es importante que también estemos dispuestos a desprendernos de nuestros egos, de nuestros lugares como expertos, y que nos demos la oportunidad de aprender de las experiencias de vida, de las cotidianidades, de las sensibilidades, de los contextos y de las palabras de nuestras comunidades; de seguro, el trabajo y la educación comunitaria tiene mucho que decirnos sobre un museo abierto y bien chimbita.

Según lo entiendo, la utopía de un museo decolonial, pasa por los postulados, también más o menos utópicos que fundan la genealogía de Foucault (1991), *una historia desde abajo, una historia desde la perspectiva de las ranas*, de los marginados, de los diferentes, de los raros, de los que son excluidos de la ciudadanía o se resisten ser parte de ella. Una historia que, sin pretensiones de poder, ni de dominación, es una historia que reconoce, dignifica y nos permite estar juntos.

***Alejandro Suárez Caro** es Licenciado en artes visuales, orgulloso educador y coordinador del Programa de Comunidades, Accesibilidad e Inclusión del Museo Nacional de Colombia. E-mail: crisalesuarez@gmail.com; csuarez@museonacional.gov.co.

Referencias:

Delgado Lopera, J. (2014). ¡Cuéntamelo!: Oral Histories by *LGBT Latino Immigrants*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Espinosa Miñoso, Y. (2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar*, 12(1), 141 -171. Obtenido de <http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/9-De-por-qu%C3%A9-es-necesario-un-feminismo-descolonial...Yuderkys-Espinosa-Mi%C3%B1oso.pdf>

Foucault, M. (1991). *Historia de la Sexualidad I*. México: Siglo XXI editores.

Jay, M. (2007). *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

Junca, H. (2011). “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente, sino preservar la memoria del país”. Recuperado el 13 de 04 de 2017, de Revista Arcadia: <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-mision-del-museo-no-permanecer-lleno-gente-sino-preservar-memoria-del-pais/25174>

Ladd, P. (2005). ‘Golpes contra el imperio’: culturas Sordas y educación de Sordos. Recuperado el 05 de 04 de 2020, de Cultura Sorda: <https://cultura-sorda.org/golpes-contra-el-imperio-culturas-sordas-y-educacion-de-sordos/>

Los hijos del sol (1979). Cariñito [Grabado por R. Aicardi]. Barrnaquilla, Colombia: Discos Fuentes.

Morales, L. (2019). Conocimiento, rito y placer en la museología. En UNAM, *Museología Crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock* (págs. 16-40). Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Museo Nacional de Colombia. (2018). Proyecto de renovación del guion y del montaje museográfico del Museo Nacional de Colombia. *sin publicar*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia.

Pérez, A. C. (2010). Hacer visible, hacerse visible: la nación representada en las colecciones del museo. colombia 1880-1912. *Memoria y sociedad* (28), 85-106.

Pinochet Cobos, C. (2017). El museo en construcción. En *Derivas Críticas del Museo en América Latina* (págs. 19-43). México D.F: Siglo XXI editores.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y Clasificación Social. (I. Wallerstein, Ed.) *Journal of World Systems Research*, VI(2), 342-388.

Segato, R. (2014). Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización y la vida de las mujeres. En Y. Espinosa, D. Gómez, & K. Ochoa, *Tejiendo de Otro Modo: feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala* (págs. 75 - 89). Popayán: Universidad del Cauca.

Vargas, M., Rodríguez, C., & Suárez, A. (2019). COSAS CON VALOR: DIÁLOGOS ENTRE SORDOS Y OYENTES EN EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. Bogotá: Sin publicar.

Performar o museu e ampliar seus públicos: Reflexões para matrizes queer

*Ellen Nicolau**

Museu da Diversidade Sexual - São Paulo, Brasil.

*Gabriela Augusta da Silva Oliveira***

Museu da Diversidade Sexual - São Paulo, Brasil.

*Leonardo Stephens Domingues****

Museu da Diversidade Sexual - São Paulo, Brasil.

*Paola Valentina Xavier*****

Museu da Diversidade Sexual - São Paulo, Brasil.

*Rodrigo Alcântara******

Museu da Diversidade Sexual - São Paulo, Brasil.

Introdução

“Arte e cultura são lugares onde conseguimos naturalizar as nossas presenças sem que a gente precise ficar explicando tudo”

Ave Terrena

Ao refletir por quais museus trabalhamos e por quais museologias agem os acervos, somos convocados a mergulhar nas construções históricas destas instituições, que tanto insistiram em segregar seus públicos e que tanto lutam para conquistá-los. Na dicotomia entre pertencimento e exclusão, é da natureza antropofágica do museu (Koptcke, 2005) e da emergência comunicacional a naturalização de outras presenças, aqui colocadas como queer, por meio da arte e da cultura, como nos diz a atriz e escritora Ave Terrena.

No espectro da conquista contemporânea, a museologia tradicionalmente opera com *semióforos* inseridos em tentativas pós-coloniais, isto é, trabalha com “objetos que representam o invisível e são dotados de um significado” (Pomian, 1984, p. 71) a partir da escuta de diferentes repertórios socioculturais, construídos em nome de identidades e comportamentos performativos que produzem determinados significados.

Na tentativa de ilustrar a natureza social de estruturas que parecem naturalizadas por uma ciência dita aplicada, o tema das contribuições *queer* aos museus faz parte de uma guerrilha de linguagem que insere novos questionamentos e a reapropriação de termos em prol de uma nova política de gêneros e sexualidades, pautada no questionamento dos sistemas de legitimação de poder.

A questão colocada a partir dessas estruturas e da prática profissional na museologia advém do cruzamento de acervos referentes às comunidades LGBTQIA+, no Museu da Diversidade Sexual (MDS), localizado em São Paulo, na estação República do metrô e sua ocupação por diferentes corpos e repertórios.

De um museu localizado dentro de uma estação de metrô, numa territorialidade marcadamente LGBTQIA+ emergem histórias e vivências que fazem dos públicos, seus principais agentes de mudança. Assumindo múltiplas funções em cenários de violência e distopias sociais, sua atuação cotidiana se configura como um ponto de acolhimento e estadia de identidades, na qual o museu enquanto lugar torna-se um ícone de liberdade e sociabilidade a grupos comumente marginalizados. É da comunicação entre estes elementos que percebe-se o museu enquanto potência de espaço Travesti (Baptista & Boita, 2014) e território capaz de gerar ativismos e impulsos na construção de outras relações, pois assim como o corpo do visitante é político, o corpo do museu é uma categoria viva, capaz de se comunicar, criar laços e abrigar diferentes perspectivas.

Dada a experiência da visita como uma atividade complexa, permeada por um conjunto de valores (Poulot, 2013) passíveis de serem analisados por uma ‘sociologia da visita’, o termo *queer* ganha espaço na museologia pelas suas interfaces com propostas de atuação interseccional, intencionalidades pedagógicas, muito referenciadas pela obra de Guacira Lopes Louro e pela sua capacidade performativa de encarar o corpo e o gênero como trabalhado na obra de Judith Butler. Assim como no universo *queer*, a museologia também se constitui enquanto campo vinculado a aproximações práticas e teóricas que incorporaram ao longo de sua existência, conflitos sociais e pautas identitárias.

Da negação de abordagens expográficas que considerem contextos históricos da sexualidade, da concepção e negação dos modelos de família, de lares e de comportamentos (Scott, 1990), sob a perspectiva *queer*, se evocam ausências e se aplicam guerrilhas linguísticas que ressignificam a carga pejorativa do termo e suscitam uma nova política de gênero com valorização das identidades. Ao pensarmos o universo *queer* a partir do Sul, vemos semelhanças na mudança de significados de termos que até então eram vistos como ofensas, em processos de empoderamento de comunidades LGBTQIA+ como “sapatão”, “viado”, “trava” que fazem do *queer*, “contestação social, antes de ser identidade” (Lauretis, 2019, p. 398). A sonoridade, visualidade e uso recorrente destes termos pelas suas comunidades está ligada a movimentos coletivos e pode ser considerada um símbolo da retirada de máscaras de silenciamento (Kilomba, 2010), estreitamente utilizadas em processos coloniais que fizeram de outre, alguém distante, inferior e passível de ser julgado.

É a partir da emergência dessas vozes que os museus converteram-se em locais de escuta para além de locais de visibilidade, como é o caso do MDS e da urgência na promoção de ações que reflitam demandas de diferentes públicos em contextos de agravamento das vulnerabilidades geradas por condições desiguais de existência e reforçadas pelos modelos estruturantes de uma sociedade capitalista, racista e patriarcal. De museus que preservam não só processos de memória, mas caminhos contemporâneos de vida, a necropolítica se aplica a sua salvaguarda, pois assim como “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2017, p. 5), os museus são entidades que decidem quais memórias devem ou não permanecer sob as higienizações sistemáticas de suas coleções e exposições (Price, 2016).

Sob a convocatória de engajamento em diferentes ativismos, “a noção de queer, ainda pouco clara na Museologia e nos museus, abarca as possibilidades de uma sexualidade que se percebe mais aberta e que escapa àquilo que é determinado como norma” (Brulon, 2019, p. 24) não exigindo um marcador de identidade para a ativação de sua participação política, mas emanando empatias de ação que cobram do museu, suas forças políticas de existência e a inserção do corpo *queer* em suas potencialidades históricas de significação, permitindo aos museus, a ressignificação de sua historicidade – tarefa considerada elemento fundamental ao século XXI.

Pensar até que ponto museus realmente são espaços de democratização cultural que incorporam considerações advindas de trajetórias subalternizadas é um percurso analítico de escutas plurais. Este artigo é uma tentativa de questionar o invisível nas museologias e criar visibilidades e protagonismos por meio da reflexão de seus públicos e das potencialidades que residem em assumir bases *queer*, na qual estão implicadas a valorização das diversidades como um todo e a superação histórica de instituições que foram cúmplices da construção da heteronormatividade (Brulon, 2019).

O museu enquanto lugar performativo

Diante do não lugar, ocupado pelas memórias de comunidades LGBTQIA+ no cenário museológico brasileiro e apesar de crescentes iniciativas de abordagem na temática, os museus ainda são considerados instituições de “vocação f bica   diversidade sexual” (Baptista & Boita, 2017, p. 109).   notável que, no cenário contempor neo, cabe como papel dos museus assumirem e abordarem os conflitos de suas cole es e temáticas, afinal, “não basta lutar para que os movimentos sociais tenham acesso aos museus. Isso   bom, mas ainda   pouco. O desafio   democratizar a ferramenta museu e colocá-la a serviço dos movimentos sociais” (Chagas, 2011, p. 60). Para analisar os percursos de inser o, exclusão e possibilidades, usaremos a teoria da performatividade de g nero, desenvolvida por Judith Butler na década de 1990 para nos referirmos   superfície do corpo e o quanto este passa a ser “marcado pelo performativo” (Butler, 2003, p. 194), resultando em marcadores sociais da diferença e estes, em processos de supressão

da participação da vida política e muitas vezes, em agravamentos de situações de vulnerabilidade e violência, como é o caso de parte das pessoas LGBTQIA+, seus marcadores e recortes de classe, etnia e território.

Como em uma batalha, neste artigo, destacamos uma cena da série norte-americana *Pose*¹, na qual um grupo de mulheres, inspirada pela temática de corte real de uma disputa em um baile², decide visitar um museu intitulado “museum of fashion and design” que abriga uma exposição temporária sobre a corte real, design e decoração. Após o grupo comprar os ingressos e entrar na exposição, se depara com algumas estátuas egípcias e vestimentas das realezas europeias. É notável que as filmagens foram realizadas no Museu do Brooklyn e assim, as protagonistas parecem se identificar e se inspirar pelas peças egípcias, enquanto pelas vestimentas da realeza, as veem como utilitárias para a vitória na competição. Seguido o roubo das peças e a apresentação no baile, a cena evidencia a aproximação de diferentes corpos e suas relações com o patrimônio musealizado. O episódio, inspirado por uma lenda da cultura do *ballroom* e confirmado pelo diretor da série³, torna-se crucial para refletirmos sobre culturas colocadas como subalternas e sua relação com a museologia. O fato do roubo de vestuários históricos das monarquias europeias por comunidades sistematicamente marginalizadas e a recusa de queixa formal por medo da publicidade negativa é um reflexo da capacidade do museu de operar em diferentes corporeidades.

É da materialidade do corpo, também constituída de forma performativa, que dinâmicas culturais se revelam e estruturas de poderes dominantes se impõem. São de olhares, comentários, ausência de referências que as presenças *queer* nos museus tornam-se ausências. A construção das sexualidades e “identidade como lugar da ação política” (Preciado, 2011, p. 15), desde que fora da heterossexualidade compulsória, também vigoram enquanto norma cultural excludente.

Se pensássemos nos museus enquanto corpos, sujeitos a museologias que condicionam seus comportamentos a depender da genitália do nascimento estaríamos estagnadas a instituições das elites europeias presas em seus acervos e contradições. São das mudanças que possibilitaram arejar os gabinetes de curiosidades, as exposições do pavoroso evolucionismo social ou mesmo os zoológicos humanos que cultuavam práticas de exposições de pessoas negras sequestradas

1. A série, de 2018 tem como cenário a cidade de Nova York na década de 1980 e 1990 e narra a trajetória de grupos LGBTQIA+ nos contextos da cultura *ballroom* nos anos 1980.

2. A palavra baile, aqui, se refere especificamente ao contexto das festas originadas nos Estados Unidos, mais especificamente no bairro de Harlem, em Manhattan, Nova York. Estas festas, protagonizadas principalmente por grupos afro americanos, migrantes latino-americanos e comunidades T se caracterizaram pela unificação de diferentes dissidências identitárias, sexuais e trânsito de corpos e culturas queer. O fortalecimento dos bailes possui um sentido de resistência socio cultural que culminou em competições de troféus, reputação de grupos e emancipação de identidades marginalizadas.

3. Ver <https://variety.com/2018/tv/news/ryan-murphy-janet-mock-pose-hiv-paris-is-burning-inspiration-1202870131/>. Recuperado em julho de 2020. E, ver também <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/pose-10-surprising-facts-ryan-murphys-trans-inclusive-series-1126281>. Recuperado em julho de 2020.

em vida e pós vida, como explícito pelo caso de repatriamento de um homem negro (El Negro) à Botswana somente no ano 2000, após mais de um século em exposição no Museu Darder em Girona, que as faces do colonialismo europeu impôs o seu lugar.

É devido a uma série de mudanças impulsionadas por grupos militantes, compostos de trabalhadores e intelectuais que a cultura passa a ser vista como forma de organização da vida coletiva por meio de relações abertas, dinâmicas e dialéticas articuladas com o *fato museal*, isto é, com a relação profunda entre pessoa que conhece, e o objeto, parte de uma realidade que as pessoas também participam e sobre a qual têm o poder de agir (Guarnieri, 2010), abrindo o terreno às conhecidas “viradas” das ciências sociais, ao reconhecimento de diferentes iniciativas no campo patrimonial e portanto, à Nova Museologia.

A década de 1970 constitui solo fecundo no marco dos museus a serviço das sociedades, seu desenvolvimento e preconiza a mudança de foco dos objetos para os sujeitos. É a partir daí que crescentemente, grupos militantes passaram a discutir seu lugar de fala na hierarquização das narrativas da memória e sua incorporação pela museologia, sendo que “falar a partir de lugares, é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações” (Ribeiro, 2017, p. 84).

Com base em documentos como as resoluções adotadas pela mesa redonda de Santiago do Chile, vemos o florescimento das concepções latino-americanas ganhando espaços em contextos formais como o ICOM e a UNESCO. Ao narrar o desejo de mutação dos museus à luz de contextos locais, o ano de 1972 abre portas ao reconhecimento de outras articulações possíveis entre patrimônio, museologia e ativismo.

Através dos novos modos do museu performar a experiência dos públicos no momento da visita, evidencia-se o seu controle das representações ao longo do tempo e seus anseios pela autoridade histórica e científica. Cabe ressaltar que no escopo das práticas, a reestruturação do campo museológico está mais próxima às lutas sociais do que a diretrizes institucionais, visto que a maioria das demandas contemporâneas se reproduzem em programações culturais e ações específicas do que na própria estrutura das instituições, que fizeram dos públicos, protagonistas de novos discursos, novos recortes de acervos, novas ocupações, mas ainda salientam dificuldades na incorporações destes sentidos em suas missões, objetivos, programas e quadros institucionais. É das metodologias fundamentadas em gritos e escutas que se abre o campo das *museologias ativas e afirmativas* (Santos, 2017), como é o caso da Museologia Social, da Museologia LGBTQIA+, da Museologia *queer* e do seu envolvimento com a democratização do acesso, produção e preservação com intersecção aos movimentos sociais. Conjuntamente, destaca-se o papel da educação museal na inserção destas vozes às estruturas museais. Das experiências do atendimento aos públicos visitantes do MDS, de leituras, mapeamento de referências e trocas entre equipes de trabalho, são acumuladas vivências em que experimentações do impossível surgem na construção de intervenções museológicas. Isto é, materia-

lizamos as pedagogias da sexualidade (Louro, 2019) por meio do estranhamento de estruturas até então colocadas como normativas no processo de mediação, partindo da ideia de que “o trabalho de construção de uma prática educativa em museu envolve o universo cultural” (Nascimento, 2013, p. 242) e que suscita questionamentos ligados a estas matrizes. Mais precisamente, a performatividade *queer* dos museus se dá a partir do momento em que enfrentam intrínsecas linguagens e decidem trabalhar a partir delas, com acolhimento, integralidade e certa poética, em expectativas *queer*, tida como “proceso de creación en el que se produce una reflexión mediante la articulación de una producción plástica con una producción textual” (Blanca, 2015, p. 260) com ênfase nas categorias de gênero e sexualidades. Essa produção faz parte dos processos de avaliação e estudo do MDS assim como nos impulsiona a sistematizar conhecimentos em outros formatos, como é o caso deste artigo.

Entre movimentos que carregam a dimensão histórica entre o que foi e as possibilidades do que pode vir a ser, por meio de experimentações advindas de perspectivas decoloniais de atuação que assumem “a impossibilidade de qualquer ciência falar em nome de coletividades heterogêneas e multifacetadas” (Miglievich, 2014, p. 78) estão as possibilidades de ressignificação de espaços de poder que carregaram a construção simbólica do desprezo e reforçaram a ideia de identidades dominantes. A museologia pautada na perspectiva *queer*, portanto, está muito mais próxima das discussões em torno da construção histórica e social das categorias de gênero e identidade (Levin, 2010) do que da afirmação de categorias fechadas em sua expressão ou identidade. Assim, ela nos propõe a visão do museu enquanto locus performativo de diferentes possibilidades de compreensão, pois como em relação ao gênero, comportamentos criam a museologia que somos e a museologia que apresentamos ao mundo.

Ninguém pertence a um gênero desde sempre, mas o performa através de construções sociais e formações culturais. É assim com processos de museologias que performam presenças e ausências, dinâmicas culturais e musealizam práticas que são coletivas e ligadas à realidade social na qual o museu está inserido.

Do território que garante sua performatividade, a constituição do museu como lugar se dá por vínculos de mediação, identificação e estratégias de aproximação que convidam os públicos a perceberem seus corpos e trajetórias como integrantes do patrimônio LGBTQIA+. Não há um público ideal, mas a expectativa de que eles, em sua diversidade, tracem aspectos em comum e criem domínios de liberdade e fruição a fim de que o museu possa operar não como espaço, mas como lugar resultante de ações socialmente compartilhadas (Certeau, 1998), passíveis de mediação e que evidenciem a existência e resistência de uma variedade de públicos, memórias, corpos e práticas culturais dentro das mesmas temáticas.

Incorporações queer para outras matrizes

O conceito de gênero surge no campo da antropologia com o intuito de relacionar identidades a seus contextos sociais, políticos e culturais por meio de

experiências binárias (feminino e masculino) que hoje, não se sustentam mais como categorias naturalizadas. Uma série de mudanças, a partir da década de 1970, evidencia as relações de gênero enquanto relações de poder marcadas pela concepção de gênero como ato intencional controlado pelas experiências vividas pelo corpo e seus contextos de circulação, que se configuram como um gesto performativo que produz significado (Butler, 2003) e que está intrinsecamente ligado ao fato de sua construção por meio das relações sociais (Louro, 1997).

Ao estabelecermos as necessidades de outras matrizes, com palavras que atravessem fronteiras, visto a própria origem patriarcal embutida na terminologia patrimônio e no papel dos grandes museus do ocidente na construção e imposição da tríade nacionalidade, masculinidade e colonialismo (Levin, 2010) as identidades, sempre construídas, nunca dadas ou acabadas num determinado momento, são mecanismos de insistência na inserção dos movimentos sociais à museologia. Vistas como propulsoras de potências políticas, e não simplesmente efeitos dos discursos sobre o sexo, evocam multidões como sujeitos políticos, e quando “as minorias sexuais tornam-se multidões o monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer” (Preciado, 2011, p. 14).

Movidos pela ação ou efeito de incluir, anexar e até mesmo integrar, os museus se utilizam, com cada vez mais frequência, das exposições como mecanismos de incorporações *queer*, mas o que propomos aqui são incorporações de cunho estrutural nos processos museológicos, que notem o *queer* enquanto práxis capaz de “desterritorializar a heterossexualidade” (Preciado, 2011) e proporcionar na museologia a desterritorialização e normatização de construções patrimoniais excludentes, pois “o termo queer passou a se apresentar como gênero inclusivo, democrático, multicultural e multi espécie” (Lauretis, 2019, p. 400).

Foram precisamente de trajetórias subalternas que resistiram aos métodos de docilização colonial, que a resistência de corpos tidos como diferentes passou a se articular entre si, entre as suas. Fruto do conceito de interseccionalidade, desenvolvido por Kimberlé Crenshaw (1989) em contextos norte-americanos da crítica feminista negra levantam-se o cruzamento de questões como aspectos da discriminação racial relativos ao gênero e sua importância numa luta unificada, que também demonstrasse questões semelhantes em outras culturas como é o caso da não conformidade de gênero nas culturas e expressões africanas com o fato de que “sempre existiram mulheres masculinas e homens femininos e pessoas que atravessaram o espectro do gênero” (Osaze, 2018, p. 76).

Em perspectivas das insistentes amnésias, compostas pela memória do “saber que não conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (González, 2019, p. 240) teve grande responsabilidade em se fundamentar através dos museus e suas narrativas. Relações estreitas entre a normalização de uma ideia de identidade perante à marginalização de outras identidades, corpos e memórias nos fazem admitir que, não é de hoje que os corpos não se tornam dóceis, mas é de agora, a emergência de histórias que não foram contadas e que evidenciam de diferentes formas como a *sexopolítica*

(Preciado, 2011) em torno dos gêneros e sexualidades produziu efeitos ainda mais particulares em corpos negres e indígenas. Essas situações levantam a importância do tratamento de questões de memórias em seus cruzamentos como prioridades de pesquisa histórica e ressignificações coletivas, como é o caso das análises em torno de Xica Manicongo, considerada a primeira travesti da História do Brasil por meio de estudos dos arquivos da inquisição (Jesus, 2019) e de Tibira, Tupinambá considerada a primeira vítima de homofobia no Brasil, em 1614 (Fernandes, 2017), e que hoje dá nome a um coletivo de mídia composto por diferentes etnias que lutam por pautas voltadas à visibilidade indígena LGBTQIA+. Dessa ressignificação que revela como a sexualidade se constituiu como parte inerente da colonização, cabe aos museus se integrarem na multidão de diferenças, ecletismo de relações e potencialidades travestis de reconstruírem seus caminhos. Essas trajetórias são exemplos das políticas de colonialidade aos corpos *queers*, justificadas muitas vezes por sexismos científicos que fizeram do gênero potência de ressignificação, categoria de análise, lugar metodológico e lhe conferiram profusão bibliográfica que deve ser adotada enquanto matriz na construção de outras museologias e possibilidades de mediação cultural e posicionamento institucional.

Incorpora-se a teoria *queer* enquanto prática e utopia. A realidade de vivência e escuta por trabalhadores de museus que dá corpo a este artigo se soma ao desejo do reconhecimento de diferentes presenças nos museus, com respeito, integralidade e promoção de suas culturas, pois não há inserção destes corpos sem trabalhos colaborativos e coletivos como foi lido ao longo da prática das vozes presentes neste texto. Como exemplo, cabem ações advindas da presença e escuta destes corpos e processos como é o caso de frentes de acolhimento integral alocadas nas ações de mediação do MDS. Atividades de expressão escrita e corporal ganharam espaço em cenários de violência psicológica assim como testagens massivas de Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST's) ganharam espaço em cenários do aumento desses índices na região central e da procura e elucidação de dúvidas pelo público visitante.

Há tempos, comunidades LGBTQIA+ demandam protagonismos além de passabilidade ou de atendimentos em categorias de visitantes especificadas por complementos como vulnerabilidade social ou públicos especiais. Como na guerrilha de linguagem, com uso de termos diferentes, a presença *queer* que sempre habitou o templo das musas é vista como matriz de potência da sua amplitude. Falar em matrizes *queer* engloba pisar fora da normatividade construída pelos museus, englobar criticamente a violência de seus processos de seleção da memória e abordar a “consciência da exclusão que é produzida por meio do ato de nomeação” (Haraway, 2019, p. 165) de diferentes públicos aos quais impõem a linguagem e o corpo como mecanismos híbridos de ativismo, e o uso da “identidade como estratégia e não uma essência” (Rea & Amâncio, 2018, p. 4) capaz de ressaltar suas potencialidades para posturas que partem de epistemologias questionadoras e formulam reivindicações radicais que culminam em ações políticas, tidas muitas vezes como substanciais, como é o caso de sobreviver num dos países que mais assassina populações LGBTQIA+.

Tendo a diversidade como bonita bandeira de inclusão, mas sem de fato incluir todas as diferenças, as incorporações de outras identidades em âmbito museal se tornam um lugar metodológico, presente na cultura do cotidiano que faz do museu uma comunidade que influencia e é influenciada por elas. Atuações em redes de diversidade geram gestão de cultura compartilhadas e potencialmente preparadas para decolonizações, que infelizmente ainda atuam em consonância a sedução das epistemologias do Norte. Desse flerte com o universo latino americano, surgem as etnografias das ausências e das emergências (Porto, 2016) na qual o método colonial precisa se levantar enquanto evidência, acontecimento histórico, domínio simbólico e nova investigação teórica, pois o “primeiro problema para quem vive no Sul é que as teorias estão fora do lugar: não se ajustam realmente as nossas realidades sociais” (Santos, 2007, p. 17) e foram colocadas em nossa glote à força em nome de convenções universais que revelam lugares geográficos como lugares de poder.

Pela existência de um *queer* do Sul Global, marcada pelo multiculturalismo das populações latinoamericanas, negras e indígenas, a aceitação incondicional da universalização de teorias museológicas resulta em problemáticas locais e muitas vezes oculta a dominação colonial “impondo conceitualizações e categorias próprias de experiências particulares e dificultando o desenvolvimento de ferramentas e explicações mais adequadas para nossos contextos” (Miñoso, 2015, p. 31). Graças a forças reivindicatórias e formulações das museologias ativas e afirmativas (Santos, 2017), isto é, museologias contra hegemônicas que se atentam cada vez mais a diferentes culturas, práticas, conceitos e marcadores sociais, é que diferentes trajetórias passam a ser incorporadas por suas próprias narrativas aos processos museológicos. Inseridas em diferentes esferas de engajamento e realizadas por diversos corpos, evidencia-se que as categorias de gêneros e sexualidades não estão restritas a si, mas estão abertas a outras intersecções que permitem o fazer museológico enquanto campo solidário de ação no qual o patrimônio é apropriado coletivamente como recurso para a compreensão sócio histórica das referências culturais em todas as suas manifestações. O reconhecimento da diversidade em produto e processo museológico permite abrir armários a fim de colaborar para seu reconhecimento, valorização, preservação e sentido público e coletivo. Assim, destacamos que as matrizes *queer* serão construídas nos museus por meio do reconhecimento de protagonismos plurais e releituras constantes de suas práticas, pois é principalmente através dos trabalhadores, seus corpos e suas trajetórias também entendidas enquanto patrimônio, da escolha do que será preservado e da elaboração de estratégias de comunicação, como exposições, encontros, atividades e mediações, que construímos diferentes estratégias de sensibilização e promovemos a elaboração de significados individuais em coletividades.

Considerações

Nesta análise, não tivemos a pretensão de mostrar resultados, mas alguns elementos para que o diálogo acerca das potencialidades *queer* nos museus possa ter continuidade, pois a trajetória investigativa e performática desses corpos

está operando em desenvolvimento e resistência. Consideramos de cunho fundamental a crescente produção de coletâneas e dossiês sob o prisma queer na África e na América Latina nos permitindo pensar para além da contemplação, a ativação de pesquisas e memórias que fazem do patrimônio uma prática cultural que acontece no presente, em diálogos com tempos e fluxos culturais.

Destacamos também que a museologia que se compromete com transformações sociais é dotada de potência política e poética que ao transformar a cadeia operatória pela qual atua, transforma também seus agentes, reinventa vínculos e promove experiências de intervenção no presente, sendo a necessidade de produzir estratégias educacionais, que lidem com diferentes públicos, vista como prioritária. Nesse contexto, a personalidade de uma instituição cultural é inevitavelmente dada por seus públicos e da prática cotidiana cruzada com as referências aqui citadas, buscam-se criar oportunidades em que mediadores acionem repertórios e tensionem as coleções em busca de transcender a zona da curiosidade e alcançar as perspectivas de estudo e análise quando a temática está ligada às questões *sexopolíticas*. É crucial que os museus sejam capazes de promover exercícios autorreflexivos, abordagens com foco em marcadores sociais e, portanto, abordagens menos normatizadas e essencialistas.

Ao longo das experiências supracitadas, fica evidente que o empoderamento de corpos e trajetórias que foram subalternizadas pelos museus convocam a produção de estranhamentos e construção de sociabilidades *queer*, isto é, lugares que fazem da arte e cultura, pólos de acolhimento da presença da diversidade, como colocado por Ave Terrena, em busca de desconstrução da heteronormatividade compulsória presente nos museus.

Infelizmente, ainda não basta recortar as temáticas relacionadas à gêneros e sexualidades a exposições temporárias e ações educativas. É preciso mudar as matrizes pelas quais os museus performam suas coleções, penetrar na sua operabilidade e gerar estímulos capazes de estimular visitantes a pensarem outras coisas através de uma ótica travesti, transviada e enviadescida, como nos lembra a multiartista Linn da Quebrada em sua canção de 2017⁴. Esse enviadescer é equivalente a liberdade de ser, que engloba para além de grupos LGBTQIA+, outras proposições para ocupação de espaços e expressões de gênero, identidade e sexualidade. É como se o universo *queer*, que se refere majoritariamente a reapropriação de linguagens convidasse a museologia a reapropriar histórias não contadas, patrimônios não catalogados, memórias esquecidas e trajetórias invisíveis pela ótica de seus protagonistas. É do questionamento e da substituição do receio pelo enfrentamento, que os museus podem ser importantes aliados na utopia política de projetos democratizadores da cultura, ou melhor, na utopia *queer* (Muñoz, 2009) como uma ferramenta de construção de um futuro melhor, interseccional e coletivo no qual a própria imaginação é colocada como gesto político e a museologia, inserida na história pública, como possibilidade deco-

4. Enviadescer, 2017, de Linn da Quebrada: <https://www.youtube.com/watch?v=MFmZj4SyrY>. Recuperado em julho de 2020.

lonial de trabalhar com a memória, diferentes corpos e repertórios e garantir que vozes subalternas sobrevivam, vivam e tenham condições de produzir e sistematizar seus conhecimentos com divulgação.

Produzir contra narrativas é uma maneira de mudar caminhos museológicos e consolidar a preservação de outras narrativas. A invisibilidade não pode ser um escudo da não abordagem e diferentes agrupamentos culturais, coletivos e iniciativas são meios de sobrevivência simbólica e material que precisam ser abarcados pelos museus - são frutos de tentativas criativas de espaços de resistência.

Por fim, ao falarmos de matrizes queer e de um museu que pode – e deve – performar as diferenças, incluímos o agradecimento aos diferentes públicos que nos fizeram entender a cultura como forma de ser e viver e os museus, que por insistência, nos ensinaram a sonhá-los como lugares de outras sociabilidades possíveis. Não se trata do MDS, com 100 metros quadrados e sua estrutura em si, mas que a museologia é dotada de plasticidade e que os movimentos que geram novas éticas, novas técnicas, incluem novos corpos, partem de negativas, sendo dialéticos, incertos e perguntadores tem muito a ensinar à museologia. A museologia *queer*, infelizmente ainda não é nosso lugar, mas a motivação da nossa utopia para estancar as *veias abertas* e ser nossa matéria prima na construção do Sul.

***Ellen Nicolau** é especialista e técnica em Museologia, estudante de Pedagogia, licenciada em História (FCL/UNESP Assis) e supervisora do Núcleo de Educação do Museu da Diversidade Sexual. E-mail: ellennicolau24@gmail.com.

****Gabriela Oliveira** é ativista trans, produtora cultural e educadora no Museu da Diversidade Sexual. E-mail: augustagabs@gmail.com.

*****Leonardo Domingues** é técnico em turismo e museologia, estudante de História com formações no campo de inclusão e acessibilidade cultural, é educador no Museu da Diversidade Sexual. E-mail: domingues.leonardo41@gmail.com.

******Paola Xavier** é ativista travesti, cantora, apresentadora e produtora cultural no Museu da Diversidade Sexual. E-mail: paolavalentina1985@yahoo.com.br.

*******Rodrigo Alcântara** é designer de interiores, bailarino, cenógrafo, figurinista (SP Escola de Teatro) e orientador de público no Museu da Diversidade Sexual. E-mail: alcantara18design@gmail.com.

Referências:

Baptista, J. & Boita, T. (2014). Protagonismo LGBT e museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero. *Cadernos do CEOM*. Santa Catarina, 27 (41), 175-192.

Baptista, J. & Boita, T. (2017). Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. São Paulo, 1(5), 108-119.

Blanca, R. (2015). Fluidos Pictóricos: ¿HACIA UNA POÉTICA QUEER? *Estudios Feministas*, Florianópolis, 23(1): 259-267.

Brulon, B. (2019). Museus, mulheres e gênero: olhares sobre o passado para possibilidades do presente. *Cadernos pagu*, Campinas, (55), 1-28.

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Certeau, M. de. (1998). *Artes de fazer: A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes.

Chagas, M. (2011). Museus, memórias e movimentos sociais. *CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA*, 27(41), 5-16.

Crenshaw, K. (1889). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, *Feminist Theory and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum, 1, 139-167.

Fernandes, E. R. (2017). Ser índio e ser gay: tecendo uma tese sobre homossexualidade indígena no Brasil. *Etnográfica*, 21(3), 639-647. Recuperado em 19 de julho de 2020, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So873-65612017000300015&lng=pt&tlng=pt.

Guarnieri, W. R. C. (2010). A interdisciplinaridade na museologia (1981). In M. C. O Bruno (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, V.1.

Gonzalez, L. (2019). Racismo e Sexismo na cultura brasileira. In H. B. Hollanda (Org.), *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Haraway, D. (2019). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In H. B. Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (pp. 157-212). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Jesus, J. G. de. (2019). XICA MANICONGO: A TRANSGENERIDADE TOMA A PALAVRA. *Redoc*, Rio de Janeiro, 3 (1), 250-260.

Junior, J. N., Santos, P. A. & Trampe, A. (Org.). (2012). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/ MinC; Programa IBERMUSEOS. Recuperado em 14 de julho de 2020, de http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf.

Kilomba, G. (2010). "The Mask" In *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag.

Koptcke, L. S. (2005). Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, 31, 186-205.

Lauretis, T. de (2019). Teoria Queer- 20 anos depois-Identidade, sexualidade e política. In: H. B. Hollanda (org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Levin, A. K. (ed.) (2010). *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. London, Routledge.

Louro, L. G. (1997). *Gênero, Sexualidade e Educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes.

Louro, L. G. (2019). Pedagogias da sexualidade. In L. G. Louro (Org.), *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica.

Mbembe, A. (2017). *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona.

Miglievich Ribeiro, A. (2014). *Por uma razão decolonial: desafios ético-político epistemológicos à cosmovisão moderna*. Civitas, Porto Alegre, 14(1) 66-80.

Miñoso, Y. E. (2015). El futuro ya fue: una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo-genérica y queer identitarias en Abya Yala. In R. M. Ferrera-Baanquet (Org.), *Andar Erótico Decolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopía: The Then and There Di Queer Futurity*. New York University Press.

Nascimento, S. S. do. (2013). O desafio de construção de uma nova prática educativa para os museus. In *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Fino Traço.

Osaze, O. (2018). Caster corre para mim. In C. Rea, C. G. Paradis, & I. M. S. Amancio (Orgs.), *Traduzindo a África Queer*. Salvador: Devires.

Pomian, K. (1984). Coleção. In F. Gil (Org.). *Memória-História* (pp.51-86). Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda.

Porto, N. (2016). Para uma museologia do Sul Global. Multiversidade, descolonização e indigenização dos museus. *Revista Mundaú*, 1, 59-72.

Poulot, D. (2013). *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica.

Preciado, B. (2011). Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1), 11-20.

Price, S. (2016). Higienização da cultura, poder e produção de exposições museológicas. In M. F. Lima; R. Abreu; R. Athias (Org.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE: ABA.

Rea, C. A., & Amancio, I. M. S. (2018). Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. *Cadernos Pagu*, (53). Recuperado em 10 de julho de 2020, <https://doi.org/10.1590/18094449201800530015>.

Ribeiro, D. (2017). *O que é Lugar de Fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando.

Santos, B. de S. (2007). *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo.

Santos, S. S. (2017). *Ecomuseus e Museus Comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. Dissertação de Mestrado, Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Scott, J. W. (1990). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, 15(2), 5-22.

Museu Bajubá¹: uma proposta de cidadania cultural para pessoas LGBTI+

*Rita de Cassia Colaço Rodrigues**

Pesquisadora independente

*Luiz Morando***

Pesquisador independente

Introdução

A partir da Carta de 1988 temos uma nova, abrangente e democrática noção de patrimônio cultural, mais próxima da antropologia. Inscrito como parte integrante dos direitos fundamentais, ainda que com “erro técnico”, como se fossem dois (o histórico e o cultural), o legislador constituinte instituiu a *cidadania cultural* (art. 5, inciso LXXIII). Definido no artigo 216, ele se compõe, agora, de todos os bens, materiais ou imateriais, individualmente ou em conjunto, que tragam referências às diversas formas de expressão dos distintos grupos integrantes da sociedade nacional (sua identidade, ação e memórias). São os seus modos de criar, fazer e viver; as invenções científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e quaisquer espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e espaços de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico, conforme o elenco meramente exemplificativo do artigo 216. O constituinte eliminou, assim, a antiga separação entre cultura erudita x cultura popular, arte x artesanato. A história e a memória o compõem. Ao Estado cabe garantir o seu exercício, acesso e preservação, com a participação da coletividade (art. 215 e 216, §1º). Isso implica no dever de construir e tornar eficazes canais de interlocução com a sociedade, de maneira ampla, e induzir as comunidades a assumirem a sua parcela de responsabilidade na proteção do seu patrimônio.

Essa noção de cidadania cultural foi reafirmada nas resoluções finais do Congresso Patrimônio Histórico e Cidadania: O Direito à Memória, realizado pelo Departamento do Patrimônio Histórico, órgão da Secretaria Municipal de Cultura

1. Termo oriundo do socioleto de mesmo nome, praticado pela comunidade e aqui adotado na perspectiva de valorização de sua cultura. Estendendo o nome do seu socioleto ao próprio segmento, quer se destacar sua capacidade inventiva, formas de sociabilidade e comunicação, estilo de humor e resistência, num exercício descolonial, inspirado pelo Acervo Bajubá. É, também, uma estratégia para evitar o eterno dilema presente na escolha da terminologia de referência, que, a um tempo, não incorra em anacronismo, tampouco em hierarquia / invisibilização de identidades.

de São Paulo, em agosto de 1991, sob a direção da historiadora Déa Ribeiro Felon, na gestão de Marilena Chauí na Secretaria Municipal de Cultura e Luísa Erundina na Prefeitura, com vistas à sua efetividade (Cruz, 2016; Santiago & Silveira, 2016). Em 2010, o Plano Nacional de Cultura (PNC) estabeleceu entre os seus objetivos o reconhecimento da diversidade cultural, étnica e regional; a proteção e a promoção do patrimônio histórico e artístico, material e imaterial; e a promoção do direito à memória, através dos museus, arquivos e coleções e o acesso universal à arte e à cultura (art. 2º, I, II, IV e V da lei n. 12.343, de 02 de dezembro de 2010, de vigência decenal). Contudo, no que se refere ao segmento LGBT, poucas ações na operacionalização desse direito têm se verificado nesses 32 anos (Rodrigues, 2020).

No período de 2004-2014, caracterizado como o de maior diálogo entre os movimentos LGBT hegemônicos e o governo federal, quase a totalidade das diretrizes do Programa Brasil sem Homofobia, bem como as do Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos de LGBT, de 2008, deixou de ser cumprida. O Relatório Final do Comitê Técnico de Cultura LGBT do Ministério da Cultura referente ao decênio 2004-2014, na seção “Balanço das ações do MinC relacionadas à cultura LGBT”, demonstra como o seu tratamento se fez de maneira incipiente, generalista, lenta, fragmentária e com intervalos. A quarta diretriz do Programa Brasil Sem Homofobia, por exemplo, que recomenda “Criar ações para diagnosticar, avaliar e promover a preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da participação da população homossexual brasileira no processo de desenvolvimento, a partir de sua história e cultura”, não foi realizada; no Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos de LGBTs, de 2008, “não houve nenhuma ação específica relacionada à preservação da memória LGBT e a realização de estudos sobre a temática”, descumprindo-se, assim, parte de sua segunda diretriz. Em relação à terceira, que recomendava “propor, por meio dos fóruns distrital, estaduais e municipais”, às respectivas secretarias de cultura, políticas públicas sob a forma de editais, beneficiando “projetos específicos do segmento, inclusive aqueles que preveem pesquisa em cultura e arte LGBT, visando a catalogação e valorização dos movimentos culturais LGBT e a promoção da cidadania LGBT”, o resultado concreto se limitou à elaboração de uma “Minuta Padrão” para editais de fomento à criação de “Redes e Pontos de Cultura”. Segundo a recomendação, a Comissão Avaliadora do referido edital devia observar, nos projetos concorrentes, aqueles que tenham por proposta “preservar, identificar, proteger, valorizar e promover a diversidade e a cidadania, e, que contemplem, dentre os diversos segmentos da diversidade cultural, os Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais – LGBT”. Em relação à segunda diretriz da II Conferência Nacional de promoção da cidadania e direitos humanos de LGBT, aprovada em 2011, recomendando a promoção de editais que contemplem projetos do segmento, “inclusive aqueles que preveem apoio à pesquisa em cultura e arte LGBT, visando à catalogação e valorização dos movimentos culturais LGBT e a promoção da cidadania LGBT”, a única informação é que houve o lançamento de “editais específicos voltados à cultura LGBT”, contudo, “nenhum com o foco em pesquisa” (Relatório, 2016).

Com o golpe parlamentar e jurídico de 2016 e a ascensão da extrema direita no país, as (parcas) ações do governo federal em prol da cultura, da diversidade e dos direitos fundamentais sofreram solução de continuidade. O último edital para os Pontos de Memória, por exemplo, data de 2014 (Brasil, s/d). Diversos municípios e estados da federação também foram contaminados com a onda obscurantista, elegendo prefeitos e governadores conservadores e reacionários, como foi o caso do município e estado do Rio de Janeiro. Apesar deste cenário, segue resistindo a mais emblemática de todas as iniciativas, que é o Museu da Diversidade Sexual, de São Paulo, importante equipamento no que se refere à efetividade de nossa cidadania cultural, criado em 2012 pelo governo do estado de São Paulo (MDS, s/n). Para um segmento populacional representado na cultura judaico-cristã como ignóbil, imoral, asqueroso, enfermo, poder ver a sua expressão cultural, suas memórias e história reconhecidas, preservadas e dadas a conhecer em um equipamento museal público é um marco altamente relevante, tanto em termos de inclusão, da reparação por séculos de perseguição e violência, quanto da educação para o respeito à diversidade. No entanto, trata-se de iniciativa ainda tímida, relativamente inferior à importância da participação desse segmento na vida e produção cultural do país, à relevância de sua capacidade inventiva e de resistência aos processos estigmatizantes a que estiveram (e ainda estão) submetidos.

No campo da museologia, embora o processo de democratização da sua visão institucional remonte aos anos de 1980, com a chamada *nova museologia*, buscando visibilizar ações museais participativas e comunitárias, com vistas a sedimentar vínculos identitários grupais (Brulon, 2020), não logramos ainda assistir, no Brasil, a incorporação da população LGBT. É que, como reconhece Bruno Brulon, dispositivos de poder que são, nos museus ainda predominam as narrativas da racionalidade colonial, expressas na representação do “sujeito hegemônico masculino e branco” (Brulon, 2020).

Quatro acontecimentos recentes, porém, apontam para a modificação nessa realidade. O primeiro, a realização do primeiro Simpósio Temático sobre historiografia LGBT, no âmbito do 30^o Simpósio Nacional de História, em 2019, na cidade do Recife (“Clio sai do Armário”: Homossexualidades e escrita da história, SNH, 2019). Seguem-se a constituição, em 2020, da Rede de Historiadores/as LGBTQIA+, seu desdobramento (Rede, 2020) e, no mesmo ano, as comemorações pelo Dia Internacional dos Museus (evento que congrega mundialmente as instituições museais e se comemora no Brasil a 18 de maio) sob o tema museus para a igualdade: diversidade e inclusão, conforme decisão do Conselho Internacional dos Museus (ICOM)². E o quarto, o início, em 12 de junho, do processo de

2. Mesmo com os museus cerrados, em observância às determinações da Organização Mundial da Saúde (OMS), devido à terrível pandemia da covid-19 que nos acomete, as instituições museais programaram eventos virtuais tratando do tema proposto. Dentre os que abordaram da inclusão das pessoas LGBT nos acervos e temas musealizados, destacamos o espaço educativo virtual do Museu Histórico Nacional, no Facebook, e o Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas, MG (MHN, 2020; Unifal, 2020).

criação do Museu Bajubá, que busca recuperar, por meio de pesquisas históricas, o patrimônio cultural das pessoas Rede de Historiadores/as LGBTI+, tanto no Rio quanto em Belo Horizonte, musealizando-o e divulgando por meio de exposições virtuais e outras ações educativas. A proposta é devolver-lhes o seu lugar de protagonismo na história das cidades e do país, rompendo com o pacto que os colocava entre a invisibilidade e a visibilidade estigmatizada.

Os produtos que inspiraram a criação do museu são os Roteiros pelos Territórios de Resistência e Memória LGBT do Rio de Janeiro (*city tours / walking tours* “LGBT”), promovidos pela primeira autora; e a apresentação de um roteiro virtual pelo segundo autor, em 2017, sobre os territórios de sociabilidade de gays, travestis, transexuais, lésbicas e bissexuais, na cidade de Belo Horizonte, assistido pela primeira autora. De lá para cá, a relação entre ambos tem se estreitado, com reflexões conjuntas sobre a importância da recuperação e divulgação da história e memórias do *povo bajubá* para a promoção da sua autoestima, da educação para a diversidade e efetividade de sua cidadania cultural.

Os Roteiros no Rio

Numa apropriação do aspecto lúdico, descontraído e de celebração dos *walking tours LGBT*, os Roteiros/aulas-evento são organizados a partir de um tema que dá sentido ao percurso. Eles tratam da história dos modos e locais de sociabilidade, sexo, lazer, trabalho e moradia, mecanismos de proteção social autoconstruídos, táticas de resistência, práticas ativistas e expressões culturais. Trabalham a cidadania de homossexuais, travestis e transexuais, seja colaborando para a efetividade ao direito constitucional à própria história e memória (cidadania cultural); seja proporcionando elementos para a melhora na autoestima. Promovem o respeito à diversidade, vez que aberto à participação de todos. A abordagem é feita de forma contextualizada, integrada à história geral da cidade, do século XIX aos anos de 1980, inclusive com indicação de bibliografia para aprofundamento.

A primeira edição ocorreu em oito de dezembro de 2012, às 21h30. A divulgação se iniciou em 26 de novembro, através das redes virtuais. Apenas três ou quatro pessoas compareceram. Em cinco de março de 2013, houve outra edição, virtual, em um bar, com o apoio de imagens projetadas. Novas edições presenciais foram anunciadas, em 2013 e 2014, acrescidas de mais um roteiro. Embora as reações elogiosas e codivulgação por parte de pessoas influentes dos ativismos e da museologia LGBTI+, poucas foram as reações do público, inviabilizando a sua realização.

Elas voltaram a ocorrer somente em 2019, em setembro e outubro, constatando-se aumento significativo no interesse do segmento pela própria história. O público apresentou-se bastante diverso – em gênero, orientação sexual, etnia e geração, universitários ou graduados, de diversos campos: jornalistas, historiadores, guia de turismo, alunos de museologia... Todos, porém, muito atentos e motivados,

fazendo perguntas, associações, complementos, filmando, gravando e anotando as indicações bibliográficas.

Por meio do avanço nas pesquisas, chegou-se a quatro diferentes roteiros temáticos, todos no centro histórico da cidade, com cerca de hora e meia a duas horas de duração cada: Madame Satã; Cabarés, conventilhos e bailes; Espaços de sociabilidade LGBT; espaços de pegação³ – os buracos do Centro do Rio (Rodrigues, 2016; Moreira, 1997). Foram realizadas/divulgadas por meio do blog Memórias e Histórias das Homossexualidades.

Narrando a presença de dândis, bagaxas, frescos, enxutos, sodomitas, uranistas, bichas, viados, gays, travestis, transformistas e, em menor visibilidade, das lésbicas (por conta da apartação das mulheres dos espaços públicos), os participantes são estimulados, de maneira divertida e em coletivo, a reelaborar a imagem desqualificada historicamente erigida sobre esse segmento populacional. No percurso, eles vão percebendo que, embora a marca da estigmatização e da violência a que eram/são submetidos, foram/têm sido ricos em criatividade e solidariedade, sabendo se utilizar do humor derrisório como mecanismo de resistência e arte.

As pesquisas acerca da presença desses atores na cidade do Rio de Janeiro resultaram em outros produtos, além dos roteiros – palestras, minicursos, artigos, conferências. Em 2014, a pedido da Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual (Ceds-Rio), foi elaborado um Parecer sobre a importância histórica do prédio que abrigou o Cabaré Casanova, na Lapa, importante espaço de lazer e expressão cultural, onde surgiram e se apresentaram diversos artistas da comunidade LGBTI+, sendo o de maior longevidade de que se tem notícia no país, remontando à década de 1950, aproximadamente, a exibição de shows de travestis e transformistas no local. Em 2016, foi publicado o artigo, elaborado em 2015 (“Artes de Acontecer: Viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980”), divulgando os achados dessas pesquisas, trazendo inclusive o protagonismo das travestis que fizeram carreira no teatro e nos shows musicais (Rodrigues, 2016). Seguiram-se convites para falar em diversos eventos⁴.

3. Termo nativo; paquera e sexo fugazes e geralmente anônimos.

4. Mencionarei apenas aqueles que tiveram por tema os acervos, a invisibilização na história, a valorização dos territórios de resistência, a defesa do direito à memória e à história como parte da cidadania, constitucionalmente consagrado: a) 3^a Jornada Ambiente Saudável sem Homofobia, Secretaria Estadual de Meio-ambiente, RJ, 2012: *Territórios de Resistência Homossexual na cidade do Rio de Janeiro*; b) Encontro Nacional de Arte e Cultura LGBT, 2014, em Niterói: *Memória e Identidade LGBT*; Seminário Memória, Museus e Museologia LGBT – Rede de Memória e Museologia Social LGBT e Museu de Favela Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, RJ, 2015: *Espaços de Resistência Homossexual na Cidade do Rio de Janeiro*; c) Festival Lapalê – Feira Literária, 2015: *Presença homossexual na Cidade do Rio de Janeiro – Século XIX – 1990*; d) Seminário Museu Queer – A presença LGBT nos Museus, Museu da Diversidade Sexual de São Paulo, SP, 2018: *Invisibilização & Presença de homossexuais, travestis e transexuais na história e na cultura*; e) VII Seminário de Museologia Experimental e Imagem MEI UniRio, 2019: *Inventário de agonias e esperança – A questão das fontes e dos acervos LGBT no Brasil*; e) VIII Semana Acadêmica de História da Universidade Federal Rural do Rio de

O mapeamento dos territórios LGBTI+ em Belo Horizonte

Desde 2002, Luiz Morando se dedica, de forma sistemática, ao desenvolvimento do projeto “Memória das identidades LGBTQIA+ de Belo Horizonte – 1946-1989”, com o objetivo de recuperar, valorizar e divulgar a presença desses atores na história da cidade. A pesquisa se sustenta sobre quatro tipos de fontes: jornalística (rastreado, no período delimitado, notícias variadas sobre pessoas que se reconhecem com uma forma de sexualidade diferente da cisheteronormativa); autos de processos judiciais (referentes a delitos cometidos por ou contra pessoas pertencentes a esse segmento); e a busca por relatos orais e acervos de pessoas que viveram na cidade naquela faixa temporal.

O marco inicial (1946) guarda relação com o chamado Crime do Parque – ano em que ocorreu um homicídio de natureza homoerótica bastante pautado pela imprensa e que terminou por revelar a existência de subcultura e território homossexual no Parque Municipal, denominado pelos nativos como Paraíso das Maravilhas (Morando, 2008). O marco final (1989) remete ao período até quando a escassez de documentos é emblemática e reveladora do grau de desconhecimento das memórias daquele segmento. A imprensa serviu de fonte inicial para o mapeamento dos itinerários de sociabilidade e sexo entre homens homossexuais e bissexuais, lésbicas, travestis, pessoas transgêneras e demais formas de identificação das sexualidades dissidentes. A Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa foi o local de memória inicialmente privilegiado, seguindo-se de outros, como os arquivos do poder judiciário do estado, dos órgãos de segurança pública, arquivos públicos, centros de memória, instituições sanitárias, arquivos de jornais ainda em circulação, Hemeroteca da Biblioteca Nacional etc. Neles variada tipologia de fontes foi pesquisada (autos dos processos judiciais, iconografias, cartografias, periódicos etc.). Fontes orais também foram constituídas por meio de personagens que viveram na cidade a partir dos anos 1950.

Através de uma pesquisa sistemática e disciplinada, foi possível reconstituir não apenas a história das investigações e julgamento sobre o Crime do Parque, como também as casas comerciais de lazer, os equipamentos urbanos públicos frequentados pelo segmento LGBTI+, as personalidades, os eventos culturais, episódios que já apontavam para uma futura articulação política de pessoas que se reconheciam pertencentes àquele segmento, bem como outros crimes escandalosos e as representações (pseudo)científicas vigentes à época acerca das homossexualidades. Também foi possível apreender como as redes de trânsito, migração e deslocamento eram operadas nos eixos BH-Rio-SP, levando à troca de informações, vivências e experiências. Toda essa gama de dados se intersec-

Janeiro, VIII SAHIS, 2019 – *Os Marginalizados da História: História de quem? Para quem? Como?*; f) XII Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG, 2020 – Museus para a Igualdade: diversidade e inclusão: *Memória e História como Política de Reparação e Estratégia de Inclusão das Populações Estigmatizadas – A Cidadania Cultural* (Conferência de abertura).

cionava, constituindo intensa rede cuja trama era mais fechada ou mais aberta em certos pontos. Esse material ainda gerou uma grande cartografia, resumida em uma tabela com 24 páginas divididas em bares, boates, cinemas, saunas, pontos de pegação na rua, estabelecimentos *friendly* e organizações LGBTI+ em Belo Horizonte a partir de 1959.

A pesquisa revelou uma realidade labiríntica, ampliada e em várias direções. Esse caráter labiríntico explicita tanto as singularidades das formas de sociabilidade do segmento, quanto a precariedade concernente à guarda e manutenção de documentos públicos no país. Precariedades mais assustadoras e desoladoras reconhecidas ao longo dos últimos 18 anos, entre as quais podem ser citadas: falhas na sequência temporal de material de arquivo; perda de documentos, como diversos livros de registro de delegacias e distritos policiais e de fichas de detenção; conservação deficiente de documentos; inadequação nas condições físicas dos ambientes onde os acervos estão guardados; ausência de informações em diversos órgãos públicos municipais e estaduais sobre o paradeiro e/ou a guarda de material; falha de comunicação entre diversos órgãos quanto à guarda de material; perda de arquivos (sobretudo fotográfico) de jornais extintos; ausência de continuidade em programas governamentais locais e/ou regionais de apoio a instituições de memória; verbas diminutas para manutenção de setores ligados a políticas de patrimônio cultural; ausência de políticas para recebimento, guarda e manutenção de acervos particulares; procedimentos excessivamente burocráticos para acesso de pesquisadores a materiais arquivados e praticamente não acessados ao longo do tempo; despreparo de funcionários para informar e localizar materiais de pesquisa.

O grande volume, diversidade e detalhamento de informações históricas levantado sobre as formas de viver, produzir e resistir desses personagens na cidade de Belo Horizonte tem gerado diversos produtos: a escrita de quatro livros (um já em finalização), a publicação de vários artigos em revistas acadêmicas e palestras em eventos universitários e dos movimentos LGBT. A divulgação dos resultados dessas pesquisas tanto tem estimulado novos pesquisadores a se dedicarem ao tema em seus trabalhos de conclusão de curso quanto proporcionado a valorização, pelo segmento, de seu patrimônio histórico, o que se percebe através das reações e comentários registrados.

Os livros estão planejados da seguinte forma: dois sobre as formas de construção da sociabilidade LGBTI+ em Belo Horizonte, nos quais a cartografia levantada se destacaria (um sobre o período 1950-1969 e outro para 1970-1989); o terceiro abordaria as representações da transgeneridade na cidade (o material coletado revelou rica presença e dinâmica de vivência de pessoas que “mudaram de sexo” desde 1917); um quarto livro contemplaria a vida da travesti Cintura Fina na capital mineira (em fase de finalização).

Em 4 de julho de 2017, Morando participou de uma mesa sobre territórios de resistência LGBTI+ em Belo Horizonte. Realizada no Museu da Moda, integrou a programação da Jornada pela Cidadania LGBT, promovida pela ONG Centro de Luta pela Livre Orientação Sexual de Minas Gerais (CELLOS-MG). Apoiando-se

em mapas e fotografias de época, foi possível reconstituir diversos “Espaços de resistência LGBT em Belo Horizonte”, nas décadas de 1950 e 60.

Outra de suas atividades de história pública se relaciona à palestra, realizada a pedido do coletivo Rede POC, em 20 de junho de 2019, voltada à celebração do Dia Mundial de Orgulho LGBTQIA+. Sob o título “Ativismos pulverizados” foram apresentados diversos registros documentando atividades de cunho especificamente ativista ocorridas em Belo Horizonte, entre 1959 e 1989. Tais ações demonstram que o processo de construção da consciência política dos homossexuais é bem anterior a 1978, considerado o ‘ano fundador’ do movimento civil organizado no Brasil.⁵

A apresentação sobre “Cintura Fina e a memória LGBTQIA+ de Belo Horizonte”, realizada em 15 de maio de 2020, a convite do Programa de Pós-Graduação do curso de Ciências Sociais da PUC Minas e transmitida pelo YouTube também merece destaque, tanto por tratar de personagem singular e representativo de parte da subcultura, quanto pela sua circulação pelos territórios de trabalho, resistência, sexo e sociabilidade (PUC-MG, 2020).

Para o dia primeiro de setembro próximo vindouro está programado um colóquio virtual entre ambos os autores, mais o pesquisador Ricardo Afonso-Rocha, com mediação de Mário Lugarinho, no II Colóquio Internacional da Diversidade Sexual e de Gênero (Codiversidade), onde serão abordadas as memórias e história LGBTI+.

Essas experiências de ambos com a história pública têm contribuído para a valorização do protagonismo desses atores, bem como de seu patrimônio histórico, ao tempo em que promovem a sua autoestima e contribuem para a inclusão e para o respeito à diversidade. Dando a conhecer a riqueza de seu patrimônio cultural, tanto sensibilizam para a necessidade de se ampliarem as pesquisas quanto para que os próprios integrantes da comunidade LGBT dele se apropriem e trabalhem para a sua preservação.

O Museu

O Museu Bajubá (LGBTI+) se pretende um museu de território⁶. Encontra-se em fase de constituição. Originalmente pensado para o Rio de Janeiro, está tendo sua concepção reformulada para incluir os territórios “LGBTI+” de Belo Horizonte, MG. Ele se estrutura numa concepção de base interdisciplinar, interligando direitos fundamentais, política social (inclusão, reparação, capacitação e geração de renda), pesquisa, educação, memória, história, turismo e museologia social.

5. Esse trabalho foi publicado em dezembro de 2019 com o título “Vestígios de protoativismo LGBTQIA em Belo Horizonte (1950-1996)”. Cf. Morando, 2019.

6. Diferentemente de espaço ou local, território, no sentido consagrado pela moderna geografia, refere à área apropriada, individual ou coletivamente, a partir de relações de poder, estando ligado à subjetividade daqueles que o conquistaram (Silva, 2011).

Em 2018, no Seminário Museu Queer, promovido em 17 de julho, pelo Museu da Diversidade Sexual de São Paulo, a idealizadora e promotora dos roteiros no Rio de Janeiro defendeu a proposta de se pensar a cidade como um grande acervo museológico, a céu aberto, de memórias e histórias dos protagonismos das pessoas LGBT. Em outras palavras, propunha a musealização dos itinerários, territórios, roteiros e espaços de memória do povo bajubá. Trata-se de um patrimônio histórico que pode ser trabalhado a partir de múltiplas áreas do conhecimento: geografia, antropologia, urbanismo, história, memória, museologia, política social, cultura e turismo, inclusive programa de capacitação e geração de renda (Colaço, 2018). Nessa perspectiva, defendia o reconhecimento do valor patrimonial do acervo histórico e memorialístico inscrito nos territórios ocupados por esses atores ao longo do tempo nas cidades.

Defendia a pesquisa sobre esses territórios e sua difusão, como política social de reparação e integração de um segmento historicamente objeto de reiteradas dinâmicas de violência e estigmatização. Retirando-lhes da invisibilidade histórica ou da visibilidade no registro da delinquência e imoralidade, devolvendo-lhes o seu lugar de protagonistas, reconhecendo sua contribuição para a cultura nacional e como legítimas suas formas de resistência, inventividade e criação. Essa mesma proposta foi, em 2019, apresentada na Conferência da ALMS em Berlim – *Queering Memory* (Rodrigues, 2019). Em junho de 2020, no artigo inédito “Blog, redes e ruas – Onze anos exercendo a História Pública e promovendo a cidadania cultural do povo Bajubá”, foi apresentado um primeiro esboço para a musealização do patrimônio.

A partir daí, têm se seguido leituras e diálogos profícuos, de modo ao melhor delineamento teórico da proposta de musealização dos territórios de resistência, sociabilidade, cultura e memória LGBT. Uma das questões teóricas já emergentes diz respeito às definições estabelecidas pelo Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (ICOMOS) em 2008 para Itinerário Cultural (“toda via de comunicação terrestre, aquática ou de outro tipo, fisicamente determinada e caracterizada por possuir sua própria e específica dinâmica e funcionalidade, a serviço de um fim concreto e determinado”, desde que reunidas as condições ali previstas), bem como para as Rotas ou Roteiros Culturais (os percursos desenhados em vias de comunicação atuais, por meio dos quais se encontram bens patrimoniais não necessariamente ligados em um itinerário historicamente construído, agregados a partir de um determinado tema, em torno do qual se compõe o trajeto que possibilita o conhecimento da história, memórias e cultura de determinado local ou grupo humano), possibilitando a “leitura sociocultural do território” (Pistorello, 2020). Percebe-se que os percursos já constituídos, tanto no Rio de Janeiro quanto em Belo Horizonte, contemplam ambas as classificações. No entanto, conforme registra Daniela Pistorello (2020), “embora o Icomos empreenda esforços na promoção dessa categoria patrimonial, ainda são incipientes as pesquisas acadêmicas que buscam compreender a amplitude dos itinerários culturais (...)”. Nesse sentido, nossa proposta pretende, também, contribuir para alargar essa compreensão, de modo a contemplar os intercâmbios por razões distintas às atualmente consagradas na literatura patrimonialística,

como por exemplo os decorrentes da demanda por serviços sexuais (Roteiro dos Cabarés / Conventilhos e o dos espaços de paquera e sexo) que, ao nosso ver, preencheriam os requisitos da definição estabelecida pelo ICOMOS.

Estamos, portanto, trabalhando em três frentes – pesquisa histórica, constituição jurídica e leitura teórica –, de modo a melhor desenharmos o perfil da musealização pretendida, com produtos de caráter educativo disponibilizado a um público ampliado, por meio de exposições virtuais e presenciais, palestras em escolas, associações, sindicatos; e formativo (Guia de Turismo LGBT, para a própria comunidade, contribuindo para a geração de renda).

Dessa forma, e com o apoio técnico do Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), nas pessoas do professor doutor Bruno Brulon e da acadêmica de museologia Thalyta Souza, e ainda com a participação de outros atores igualmente comprometidos com o patrimônio histórico do povo bajubá, integrantes de seu quadro societário em vias de constituição, estamos trabalhando o nosso Plano Museológico e a constituição societária. Seu quadro social está sendo formado por pessoas integrantes da comunidade LGBT, de variada formação, experiência profissional e pessoal e incidência política na sociedade, situadas em diversos pontos do país. O objetivo é garantir a visão ampla e representativa na consecução de sua proposta.

***Rita Colaço** é doutora em História, mestra em política social, UFF; bacharela em Ciências Sociais e Jurídicas, UFRJ. Pesquisadora independente. Atua na interseção academia e divulgação do conhecimento, valorizando e popularizando as memórias e história do povo Bajubá e lutando pela preservação de suas fontes e acervos. E-mail: ritacolacobr@yahoo.com.br

****Luiz Morando** é doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Desde 2002, desenvolve pesquisa autônoma e independente intitulada “Memória das Identidades LGBTQIA+ de Belo Horizonte – 1946-1989”. Autor de Paraíso das Maravilhas (2008), Enverga, mas não quebra: Cintura Fina em Belo Horizonte (2020) e vários artigos em coletâneas. E-mail: luizmorando@gmail.com

Referências:

Brasil. Governo Federal. Ministério da Cultura. Relatório Final do Comitê Técnico de Cultura LGBT do Ministério da Cultura 2004-2014. (2016). https://issuu.com/scdcminc/docs/minc_scdc_relatorio_gt_lgbt_vo3-sar_fdb0547b668of5/12.

Brasil. Governo Federal. Museus. IBRAM. Programas Pontos de Memória. <https://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pon-tos-de-memoria/>.

Brasil. Governo Federal. Museu Histórico Nacional. Semana de Museus 2020. Espaço Educativo Virtual. Diversidade. https://www.facebook.com/groups/2599686123604243/post_tags/?post_tag_id=2612536318985890.

Brasil. Governo Federal. Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas, MG. (2020). XII Semana Nacional de Museus na Unifal. https://www.youtube.com/playlist?list=PL6eTjQw4C7Rm_4KkRrpxZif_gyqxTMpa.

Brasil. São Paulo. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Museu da Diversidade Sexual. <http://www.mds.org.br/quem-somos/>.

Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 28(1). <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>.

Colaço, R. (2018). Memórias e Histórias das Homossexualidades. Invisibilização & Presença de homossexuais, travestis e transexuais na história e na cultura. <https://memoriamhb.blogspot.com/2018/11/invisibilizacao-presenca-de.html>.

Cruz, H. F. (2016). Direito à Memória e Patrimônio Documental. *História e Perspectivas*, (54), 23-59. Disponível em: <file:///C:/Users/ritac/Downloads/35388-Texto%20do%20artigo-144386-1-10-20160802.pdf>.

Morando, L. (2008). *Paraíso das Maravilhas: Uma história do crime do Parque*. Belo Horizonte, Argumentum.

Morando, L. (2019). Vestígios de protoativismo LGBTQIA em Belo Horizonte (1950-1996). *Rebeh - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, [S.l.], v. 1, n. 4, p. 62-76. <http://www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh/article/view/164>.

Moreira, A. C. (1997). *Só para Cavalheiros*. Crônicas urbanas do Jornal Lampião. Rio de Janeiro, do autor.

PUC-MG (2020). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Graduação e Pós-Graduação *strictu sensu* em Ciências Sociais. Ciências Sociais PUC Minas (canal). YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=sbbKf4m5WSg>.

Pistorello, D. Itinerários, rotas e roteiros em patrimônio. (2020). In Carvalho, A. & Meneguello, C. *Dicionário Temático de Patrimônio: debates contemporâneos* (pp. 123-133). Campinas: Unicamp.

REDE Historiadorxs LGBTQI. (2020). YouTube. https://www.youtube.com/channel/UC6pRt1_iiTroHrDi8l-hJ6A.

SNH, ANPUH. 2019. Simpósio Temático 32: “Clio sai do armário”: Homossexualidades e escrita da história. https://www.snh2019.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=277.

Rodrigues, R. C. (2016). Artes de Acontecer: Viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980. *Esboços: histórias em contextos globais*,

23(35), 90-116. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2016v23n35p90>.

Rodrigues, R. C. (2019). The Right to Memory and History as a Policy of Reparation and Strategy of Inclusion for the LGBTQI+ Populations. *Queering Memory ALMS Conference*. Berlim. <https://queeralmsberlin2019.de/interactive-program/>.

Rodrigues, R. C. (2020). Cidadania Cultural LGBT: um direito sem efetividade. (inédito.)

Santiago, H. S., & Silveira, P. H. F. (2016). Percursos de Marilena Chauí: filosofia, política e educação. *Educação e Pesquisa*, 42(1), 259-277. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022016000100259&lng=pt&nrm=iso.

Silva, J. C. (2011). O conceito de território na geografia e a territorialidade da prostituição. In M. Â. Ribeiro & R. S. Oliveira (Orgs.), *Território, sexo e prazer: olhares sobre o fenômeno da prostituição na geografia brasileira* (pp. 19-41). Rio de Janeiro: GRAMMA.

4.

**Museus, patrimônios locais e
direitos humanos**

**Museos, patrimonios locales y
derechos humanos**

**Museums, local heritage and
human rights**

Narrativas da minha trajetória¹

*Sandra Benites**

Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Brasil

O começo da minha trajetória

Aqui irei me apresentar e narrar um pouco a minha trajetória para vocês conhecerem mais sobre minha cultura enquanto mulher Guarani Nhandewa.

Meu nome é Sandra Benites, meu nome em Guarani é Ara Rete. Sou indígena da etnia Guarani Nhandewa. Sou mãe de quatro filhos. Tenho duas meninas e dois meninos. Nasci na aldeia Porto Lindo, município de Japorã, Mato Grosso do Sul. A maior parte da minha infância passei com minha avó, de acordo com o costume Guarani, aprendendo com ela, *ore arandu*, o nosso conhecimento. Eu nasci e vivi na aldeia Porto Lindo até o ano 2000, quando decidimos, meu então marido e eu, ir para a aldeia Boa Esperança (*Tenonde Porã*) que fica no município de Aracruz, Espírito Santo, onde vivem duas etnias: Guarani e Tupinikin.

A ida para o Espírito Santo partiu de mim, foi minha a decisão. Recebemos o convite da minha cunhada. Eu fui conversar com meus pais, eu e meu marido, para tomarmos uma decisão. Na verdade, meu marido não queria ir. Ele não queria sair da aldeia onde os pais dele, e também meus pais, moram até hoje. Mas eu estava decidida a ir. Mesmo que meu marido não fosse, eu iria sem ele. Para mim foi uma oportunidade de sair e realizar meus desejos de viajar e conhecer outras realidades. Outro acontecimento que motivou minha decisão de partir foi a minha tristeza por perder a minha irmã, que se suicidou com treze anos de idade. Essa tragédia aconteceu quando ela morava comigo, e desde que ela cometeu o suicídio eu não tinha mais alegria como antes. De acordo com dados da pesquisa de Maximiliano Souza, da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), o número de suicídios entre crianças e jovens indígenas no país chega a ser dezoito vezes maior do que a média de crianças não-indígenas (Souza, 2019).

Nós Guarani enfrentamos muitos problemas em relação ao nosso território, constantemente invadido e que traz junto uma série de violências que vão além da mera invasão territorial pela ação de agentes ligados ao agronegócio e grileiros. Essas violências, influenciam diretamente na saúde psicológica das crianças e dos jovens Guarani (incluem-se aí os subgrupos Mbyá, Nhandewa e Kaiowá). Ainda de acordo com Souza, o território demarcado e protegido é fator importante de bem-estar coletivo e de manutenção da saúde dos povos indígenas. No entanto, alerta que as “relações de subalternização com o estado brasileiro e com os demais grupos de interesses político-econômicos que circundam ou

1. Colaborou com a produção e a edição deste artigo Leandro Guedes N. de Moraes.

adentram legal ou ilegalmente as terras indígenas são mantidas, mesmo que indiretamente, impactando deletariamente, na maioria das vezes, no modo de vida dos povos indígenas” (idem, p. 7).

Portanto eu estava decidida a ir naquele momento, desde que pudesse levar meus filhos. Minha cunhada permitiu e disse que me ajudaria. Então eu fui, grávida do quarto filho. Meus três filhos eram pequenos e eles que me seguravam e davam força depois que eu perdi minha irmã mais nova. Era mais uma perda difícil para mim, porque eu tinha perdido minha avó, que me criou, antes da minha irmã. Minha avó falava que ela iria embora quando a hora dela chegasse e não era para nós ficarmos tristes, mas, mesmo assim, eu não aceitava. Era uma senhora muito ativa, e todas nós acreditamos em *Nhanderu* e *Nhandesy Ete*, sabemos que ela foi para descansar, com sua missão cumprida. Foi ela quem me ensinou sobre a saúde da mulher. Como ela era parteira, sempre se preocupou muito com a questão da saúde feminina e sempre repassou esse conhecimento para todas as mulheres e meninas da aldeia (e também para alguns pais). Ela é quem nos dava orientações sobre como deveríamos cuidar de nossos corpos. De alguma forma ela influenciou toda a minha trajetória acadêmica e profissional.

Como eu morava com ela – e ficava mais tempo com ela do que com meus pais -, sempre a acompanhei em todas as vezes em que ela ia nas casas das mulheres grávidas para fazer acompanhamento pré-natal. Foi dessa maneira que eu aprendi sobre a sabedoria da mulher. Inclusive ela fez o parto da minha primeira filha. A segunda filha e meu terceiro filho tive com minha mãe. Depois que a minha avó morreu ficou a minha mãe como parteira, com o conhecimento que veio da minha avó. O quarto filho já não tive a sorte de ter em casa porque eu fui morar no Espírito Santo e na época não conhecia ninguém naquela aldeia e por isso tive que optar por ir ao hospital para eu ter meu filho. Eu fiquei muito assustada com o hospital. O atendimento diferente, a alimentação diferente, todo o tratamento foi completamente diferente. Doze mulheres andando para lá e para cá esperando suas crianças nascerem, com os médicos aparecendo só na hora da mãe dar à luz. A parteira guarani geralmente acompanha todos os processos da gravidez da mulher e cuida desde a alimentação até a preparação dos pais para receber a criança, do pré-natal ao pós-parto. Normalmente é preparada uma casa específica para a mulher fazer o parto. Após o nascimento da criança, ninguém pode entrar na casa durante oito dias. Não podem sair do quarto, a criança nem a mãe. Apenas quem pode ter acesso à mãe e à criança são o pai do bebê e a parteira, que faz acompanhamento desde o início da gravidez. Têm resguardo para mãe e para o bebê.

Minha avó dizia que o segredo para a mulher se sentir bem era coragem e estar bem com seu corpo (*rete mbaerete*). Nosso direito, as políticas públicas para as mulheres devem levar em consideração o lugar da nossa existência, cada trajetória de vida, cada caminho percorrido onde surgem as nossas necessidades. Portanto, precisamos que qualquer órgão público tenha um olhar diferenciado sobre nós mulheres. Para que nós mulheres possamos ter direitos iguais, precisamos discutir sobre as especificidades das mulheres porque até mesmo entre

as mulheres existem *teko* diferentes, cada *teko* têm suas especificidades, a partir da criação das nossas identidades. Isso eu chamo de “corpo território”. *Teko*, em guarani, significa “modo de ser”, modo de estar no mundo, modo de ver o mundo, de uma maneira mais ampla. *Tekoha* é onde se constrói esse modo de ser coletivamente, o território, que não é só a aldeia que habitamos. Para nós existem vários *teko*. Por exemplo, existe *teko* das crianças, *teko* das mulheres, *teko* dos homens, *teko* dos jovens, *teko* dos velhos e velhas, e assim por diante. Para manter os *tekos* equilibrados propõe-se encontro e escuta (Benites, 2018).

O *reko*² significa o meu próprio jeito de ser, meu jeito de estar no mundo, o meu jeito de ver o mundo a partir da minha própria trajetória e experiência de vida, dentro dos costumes Guarani. Portanto minha presença em qualquer espaço onde eu possa ter voz, sempre irei usar como instrumento de luta, inclusive este pequeno texto.

Caminhada e corpos-território

Minha infância na escola da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em Porto Lindo, era a única que havia à época na aldeia e foi um dos processos mais difíceis pelo que passei, e marcou a memória da minha infância. Os professores da escola eram todos indígenas, não necessariamente Guarani (por conseguinte, falantes de guarani), e não era permitido que ensinassem às crianças em guarani. Eles tinham que ensinar a gente a ler e a escrever na língua portuguesa. Fui considerada alfabetizada em português sem saber o que estava escrevendo ou lendo, porque eu não sabia nada da língua portuguesa. As crianças não tinham oportunidade nem de expressar o que sentiam. Forçada a aprender a ler e a escrever numa língua que eu não tinha domínio nenhum e sem o acompanhamento pedagógico intercultural apropriado, me restava copiar e me esforçar para aprender a ler o texto que o professor me dava, mas eu não sabia do que se tratava. Era muito difícil, muito angustiante. Existiam – e ainda existem – duas línguas em conflito nas escolas Guarani: uma falada oficialmente por nós, o guarani, onde nos comunicamos e vivemos nossa cultura; a outra, a língua portuguesa forçada aos povos indígenas, impondo um monolinguismo inexistente e uma tentativa de uniformização cultural, em um país que abriga mais de 300 povos indígenas falantes de 274 línguas diferentes.

Hoje, mesmo com a lei 9.394/96, que garante o direito à educação intercultural indígena, o obstáculo maior ainda é a língua. O professor guarani fala, brinca, canta na língua na sala de aula. Na família só falamos em guarani. Nas escolas *jurua*, ao contrário, todos são apenas falantes do português. Nesse caso, como diz Franchetto (2013), o aluno “é obrigado a se esconder atrás de uma língua dominante e dominadora”. Além da dificuldade idiomática e da ausência de uma política pública que garantisse a educação intercultural, as escolas ainda man-

2. Há uma pequena diferença entre “*reko*” e o “*teko*”. Em uma explicação simplificada da língua Guarani, usamos a forma “*teko*” quando fazemos referência a terceiros ou um grupo, em um sentido geral. Quando esta referência é sobre nós mesmos, em primeira pessoa, utilizamos a forma “*reko*”.

tinham castigos físicos às crianças. Alguns dos meus colegas, principalmente os meninos, ficavam de castigo de joelho em tampinhas de garrafa em cima de tábuas e sobre grãos de milho, ou deixavam as crianças sem alimentação no intervalo, por exemplo. Então, para além da violência simbólica, havia também a física.

Acredito ser este o maior motivo da minha atuação em defesa do respeito da diversidade cultural e da educação, e também o que me fortalece para caminhar, *guata*, lutando. Porque existe diferença entre a educação escolar Guarani e a educação Guarani, que vai desde como transmitimos nossos saberes – geralmente as crianças no *tekoha*, o lugar que constrói o modo de ser Guarani, têm acesso ao nosso *arandu*, aos nossos rituais, nossa cosmologia, onde tudo está em conexão por meio da oralidade, que requer certas práticas para que sejamos Guarani. Somos *ovy'a va'e* (somos alegres) (Benites, 2018).

Minha trajetória profissional na educação começou com minha mudança para a aldeia Boa Esperança. Entre agosto de 2000 e novembro de 2003 trabalhei como agente de saúde comunitária na aldeia Boa Esperança, antes de me tornar professora de alfabetização. Profissão que atuei durante oito anos na aldeia ao lado, chamada Três Palmeiras. Até hoje volto para a aldeia Boa Esperança.

Em março de 2004 fui chamada para atuar na sala de aula na aldeia Três Palmeiras como educadora de alfabetização das crianças Guarani. Ao concluir o mestrado fui fazer um curso de nível superior, onde tirei minha licenciatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre 2011 e 2015, o que me permitiu atuar como professora de ensino fundamental e ensino médio nas escolas indígenas. Na minha monografia “*Nhe'ẽ, reko porã rã: nhemboea oexakar'ẽ* Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola”³ discuti a educação tradicional guarani e a educação escolar indígena. A escola, como pude identificar, é uma instituição que não dá autonomia para as crianças construírem suas identidades de acordo com os costumes, crenças, e a tradição guarani. Os professores indígenas são enquadrados no sistema educacional *jurua* (do não-indígena). Desse modo, é difícil termos uma escola realmente diferenciada e específica para a educação Guarani – nossa relação com o *tekoha* e a importância de ter na nossa terra os elementos importantes – nossas referências – para a nossa educação, para a transmissão dos *mbya arandu*. A educação tradicional guarani está extremamente ligada ao *nhe'ẽ*, o fundamento do ser da pessoa Guarani, ao nosso *nhandereko*, o nosso jeito de viver e ser. Depois da minha conclusão da licenciatura entrei no mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional (ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ) em 2016 e concluí o curso em fevereiro de 2018, tendo produzido a dissertação “Viver na Língua Guarani Nhandewa (Mulher Falando)”. Atualmente curso o doutorado na mesma instituição.

3. Cf. Benites, S. (2015). *Nhe'ẽ, reko porã rã: nhemboea oexakar'ẽ: Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional) - O olhar distorcido da escola*. [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Santa Catarina].

Em meus trabalhos procuro destacar principalmente o papel das mulheres, a partir da minha própria experiência enquanto mulher e enquanto mulher indígena Guarani. Reparei durante a pesquisa para produzir a dissertação de mestrado que existem várias pesquisas sobre o povo Guarani, mas a partir da perspectiva do *jurua*, masculino, entrevistando outros homens. Estas pesquisas falam sobre a visão de mundo Guarani do ponto de vista somente masculino. Percebi que há uma preponderância das narrativas masculinas e por este motivo vejo que as falas das mulheres não estão escritas no papel. O conhecimento dos *jurua* discutido na academia não trata das especificidades a partir do *teko* das mulheres. Como ressalta Belaunde: “No existen suficientes estudios que otorguen a las mujeres la posición de sujeto central en las etnografías y que examinen a fondo su punto de vista, su corporalidad y sus vivencias personales” (Belaunde, 2008, p.26).

No nosso entendimento Guarani, existe a fala das mulheres e a fala dos homens também. Acredito que para eu poder destacar a fala das mulheres, eu preciso ouvir as mulheres Guarani para falar sobre essa visão de mundo. Essa questão da narrativa, como ela é desenvolvida, pressupõe que ela seja contada, cada um falando da sua versão. Isso é o que eu chamo de “lugar de fala”. Porque cada pessoa ou cada grupo tem a sua própria versão. Eu não estou dizendo que os homens estão contando errado. Não, eu estou falando que cada experiência tem a sua própria narrativa, a sua própria visão de mundo a partir de sua própria experiência, da sua vivência. Então o lugar de fala é a questão de cada um contar a sua própria narrativa a partir de sua própria experiência; mostrar a ausência da fala das mulheres nestas pesquisas, a produção de conhecimento que parte das mulheres e que é necessário que seja escutado, tanto a versão dos homens, mas também a das mulheres. Uma não deve anular a outra. Porque isso é que vai colocar esse equilíbrio de igualdade nos lugares de fala. Nós não podemos acreditar que só uma versão é verdadeira. No meu entendimento não é assim: os conhecimentos masculino e feminino são, de certa forma, complementares na cosmologia Guarani. Prefiro colocar as duas versões e levar em consideração cada um destes lugares de fala.

Volto um pouco e, no mesmo passo, avanço sobre o tema de como nós, mulheres Guarani, construímos o nosso território a partir do nosso jeito. Digo território porque o funcionamento do nosso corpo e nosso jeito de ser mulher, são território e identidade. Têm relação com diferenças e especificidades. As meninas, quando chegam perto de sangrar começam a ter cuidados especiais com sua alimentação e com seu corpo. Para construir os corpos saudáveis não depende de uma pessoa só, como dizia minha avó, dependem das pessoas em torno como dos maridos, dos filhos, dos namorados, dos irmãos, das pessoas mais próximas e, principalmente, das lideranças que devem respeitar as fronteiras dos territórios das mulheres. O que eu chamo de fronteiras não são os espaços ou divisa de terras, é sobre respeitar e compreender a diferença do outro.

Na sociedade guarani, de modo geral, o corpo e a língua são a base da sabedoria principal. Por que os corpos? A construção dos corpos físicos e simbólicos se faz de acordo com as necessidades e os ambientes, sempre levando em consideração

a cosmologia e os costumes guarani. A sabedoria das mulheres guarani deve ser contada pelas próprias mulheres, já que a história “mito” de Nhandesy é responsável pela forma da organização do *nhandereko*, o modo de vida guarani (Benites, 2018).

Minhas referências de força sempre foram as mulheres mais velhas (*xe djary'i kuery*) por elas serem contadoras de história e nunca se intimidaram para falar o que pensam em todos os espaços das aldeias. Elas guardam muitos conhecimentos sobre a saúde da mulher (sobre a saúde dos homens também).

Dja Guata Porã

Conheci o professor José Ribamar Bessa Freire nas minhas experiências de formação de professores Guarani das regiões Sul e Sudeste do Brasil, ocorridos entre 2003 e 2010. O professor sempre me convidava para dar palestras, ou seja, encontro de conversas (*nhomongueta*) com alunos dele na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desde então, sempre me chamava para participar de vários projetos que ele veio desenvolvendo, principalmente na formação de professores Guarani em educação intercultural para atuarem nas escolas indígenas. Foi assim que eu fui chamada para participar como curadora na exposição “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*”, para contribuir a pensar a presença dos povos indígenas, em como gostariam de ser vistos na exposição desenvolvida no Museu de Arte do Rio (MAR).

“*Dja Guata Porã*”, foi o título dos encontros iniciais que depois virou também o nome da exposição. É uma expressão Guarani que faz referência a um caminhar junto e, ao mesmo tempo, um caminhar bem. Um caminhar que não tem sua trajetória definida desde o começo, que é construído em um diálogo entre saberes indígenas e não-indígenas. A equipe curatorial foi composta por Clarissa Diniz, Sandra Benites, José Ribamar Bessa Freire e Pablo Lafuente. Havia um grupo de pesquisadores fixos, convidados por José Bessa: Ana Paula Silva, Mariane Vieira, Ignácio Gomez e Leandro Guedes, além das equipes permanentes do museu.

Aceitei de imediato o convite do professor José Bessa, mas eu não sabia o que era “curadoria”, tampouco “ser curadora” e fui aprendendo através dos textos que o professor me passava, através da prática e nas trocas com Clarissa Diniz e Pablo Lafuente durante este processo. Então eu fui entender o que é pensar cultura e arte a partir da percepção e do pensamento indígenas. Comecei a ter a noção de curadoria, mas sem pensar como o *jurua*, e me vejo um pouco como mediadora, uma ponte, uma vez que articulo o conhecimento produzido pelo não-indígena sobre os indígenas, ao mesmo tempo me aproximo do pensamento produzido pelos parentes (outros povos indígenas) dentro do museu. Eu não sabia, mas hoje eu consigo absorver mais e observar com mais detalhes. A exposição “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*” foi meu campo; me ajudou muito a observar e compreender o museu e como os indígenas se inserem nesses lugares. Hoje vejo que a exposição já iniciou com essa ideia de desconstruir a

ideia “clássica”, convencional de arte indígena. É uma coisa que foi democrática para todos. Instituição e indígenas.

A metodologia de trabalho de praticamente toda a exposição foi definida coletivamente, e seu processo foi desafiador. Houve um esforço das equipes da curadoria e de pesquisa para que houvesse um equilíbrio entre os participantes. Para que esse sistema funcionasse, sem criar desigualdades e fontes de conflito, definimos que haveriam núcleos dedicados aos principais eixos de pesquisa que refletem os indígenas no estado do Rio de Janeiro: os Guarani, aldeados, os Puri, em processo de etnogênese, os Pataxó em busca do reconhecimento oficial de seu território, e os indígenas que vivem em contexto urbano, garantindo autonomia para cada grupo decidir o que deveria ser exposto.

A modalidade de aquisição dos objetos pelo MAR se deu pela contratação dos indígenas por trabalhos comissionados (vídeos, desenhos, fotografias, murais, instalações de som, objetos) (Vieira, 2019; Moraes e Freire, 2020). A ênfase foi dada à produção *por* indígenas e, se necessário por questões técnicas, de coprodução *por* indígenas *com* não indígenas. O MAR adotou com os indígenas o mesmo formato de contratação que adota com qualquer outro artista ou coletivo que expõe no museu. A presença indígena se garantiu em todas as áreas de trabalho, desde a curadoria, ao desenho gráfico e identidade visual, e nas atividades de mediação e eventos públicos. Esta foi a solução de caminho mais democrático, que aproxima mais os caminhar de cada grupo sobre cada realidade vivida, pois estamos lidando com culturas vivas que vão definir como essas culturas estariam ali no museu representadas. As culturas são dinâmicas e desenvolvidas por processos históricos e de contato interétnico muito diferentes. Neste caminhar diferente de cada povo, sempre aparecem os conflitos e desencontros. E a partir delas que houve a necessidade da construção de diálogo com todos os participantes para ouvirem o que cada grupo ou aldeias queriam mostrar na exposição. Funcionava como um fórum de ideias, onde cada grupo, cada participante podia expor livremente suas ideias e dúvidas.

A exposição, apresentada pelo MAR, ficou montada de 16 de maio de 2017 até 25 de março de 2018. Foi um projeto de construção coletiva e colaborativa entre comunidades indígenas que vivem no estado do Rio de Janeiro. O projeto foi construído em uma série de encontros no museu e em aldeias indígenas do Rio de Janeiro (principalmente reunindo indígenas urbanos da cidade do Rio, e aldeados de cidades como Paraty, Angra dos Reis e Maricá) com membros dessas comunidades e de outras regiões do Brasil, em que se criaram os parâmetros conceituais da exposição. Quando se trata de uma exposição colaborativa entre comunidades e as instituições, diversos encontros e diálogos entre as partes interessadas são realizados, o que demanda sempre haver negociações para se chegar a um consenso. As práticas colaborativas, interculturais e interétnicas “nem sempre implicam parcerias em termo de igualdade” (Roca, 2015, p. 143), havendo sempre quem queira “falar mais alto” (idem). A meu ver isto foi evitado com sucesso, uma vez que cada grupo foi remunerado da mesma forma, teve os mesmos espaços e a estrutura do museu disponibilizada de modo equânime.

Durante as reuniões de equipe de “*Dja Guata Porã*”, os curadores não indígenas, pesquisadores e profissionais do museu (todos não indígenas) diretamente envolvidos na exposição, privilegiaram as decisões e os pontos de vista dos atores indígenas convidados. Em caso de dúvida, optava-se pela decisão dos indígenas.

A exposição ocupou um andar completo do prédio de exposições do MAR. Muitos indígenas que vivem nas cidades perderam vínculos com seus grupos étnicos e seus saberes relacionadas com a terra. Os indígenas aldeados, via de regra, sempre mantiveram contatos mais próximos e constantes com seus povos, com a terra, e contam uma história de uma maneira mais conectada às suas noções de sagrado e saberes ancestrais. Os indígenas que se encontram em realidades distintas da vida aldeada hoje são consequência da violação dos direitos e resultado direto da colonização. Um local onde isso ocorre é a aldeia vertical, um prédio na região central do Rio de Janeiro, onde moram vinte famílias indígenas. A maioria não tem terra e nem vínculos fora da cidade, nasceram “destribilizados”, e sempre moraram na cidade. Viver na cidade do *jurua* e não poder praticar seus próprios rituais é um tipo de violência, principalmente quando não há como fazer o caminho de volta para casa. São indígenas que são tratados como se não fossem indígenas, sem políticas públicas específicas (Benites, 2018). Esta situação é resultado direto dos processos de colonização. Dos séculos XVI ao XIX os aldeamentos⁴ criados pela Coroa Portuguesa (e posteriormente mantidos pelo Império) geraram o fracionamento étnico (Carneiro da Cunha, 1992) e o processo consequente de reconfigurações étnico-espaciais, decorrente da expulsão dos indígenas de seus territórios. Outros processos de apagamento ou silenciamento das identidades indígenas nas cidades são consequência direta destas práticas, como o tratamento dos indígenas como “bugres” ou “caboclos” no contexto urbano, ou a recusa do reconhecimento do direito indígena aos seus territórios tradicionais com a Lei de Terras promulgada em 1850.

No Brasil as populações indígenas ainda são pouco conhecidas pelos próprios brasileiros. É comum os relatos de discriminação de indígenas, como se no Brasil houvessemos deixado de existir para uma parcela da população *jurua*. Essa é também uma forma de apagamento dos indígenas. A ignorância da população não-indígena contribui para nos exterminar em todos os aspectos, inclusive o

4. Os indígenas eram deslocados de seus territórios aos núcleos de povoamento coloniais mediante três formas de recrutamento: a guerra justa, o resgate e o descimento. Em linhas gerais, a “guerra justa” consistia na invasão de territórios e promover o aprisionamento do maior número possível de homens, mulheres e crianças para em seguida vendê-los como escravos ao governo português, missionários, colonos. O resgate, outra maneira de escravizar índios, consistia em trocar prisioneiros (normalmente destinados a serem devorados em banquetes antropofágicos) por ferramentas, miçangas ou toda a sorte de objetos que os indígenas poderiam vir a considerar úteis ou despertar-lhes o interesse. O resgate, na verdade, consistia em uma transação comercial, na qual os índios chamados “resgatados” ou “índios de corda” eram considerados objetos, trocados por objetos materiais e, eram, posteriormente igualmente distribuídos (Bessa Freire e Malheiros, 2009, p. 54). Por último, as aldeias de repartição eram aquelas formadas por índios convencidos, geralmente pelos missionários, a saírem de seus territórios e ‘descerem’, decorre daí o nome descimentos, para os aldeamentos, instituídos próximos aos núcleos urbanos (Silva, 2016).

extermínio simbólico da nossa pluralidade linguística e da nossa diversidade cultural, comumente ignoradas. Nos museus brasileiros, salvo exceções, quando os indígenas são retratados, muitos objetos sagrados são expostos de maneira distorcida para as sociedades que não têm conhecimento sobre as culturas indígenas e acabam assimilando esse fragmento de conhecimento de uma maneira equivocada, reforçando preconceitos. Os cantos e danças muitas das vezes estão ligados a certos contextos de manifestações sagradas ou festivas e de momentos de conflitos ou combates; o que vai diferenciar são os movimentos a partir da ligação às noções de sabedoria, regras e costumes a determinadas realidades considerando suas cosmologias. Há também um aspecto estético nos rituais que pode acabar fetichizado pelo não-indígena. Essas imagens podem cair no mesmo equívoco que reforça o preconceito dos olhares daqueles que não conhecem os indígenas e suas particularidades de cada cultura e de cada língua.

Minha experiência em “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*”, mesmo não sendo formada nesta área específica, me ajudou a refletir sobre essas questões, sempre levando em conta as memórias ancestrais, importantes para identificar os passos que devo dar nos caminhos à frente. Os museus e os profissionais de museus podem ser aliados dos povos indígenas. Podem nos ajudar a expor nossos pontos de vista, os conhecimentos do povo ao qual pertence nas mais diferentes formas e em diversos níveis. Apontar as diferenças étnicas e a necessidade de preservar o patrimônio cultural destes povos é urgente, assim como preservar o meio ambiente, nossos territórios, indissociáveis da nossa própria produção de conhecimento. O museu pode ajudar a proteger-nos em um sentido amplo, para além da produção de cultura material. Pode abarcar todas as principais demandas das populações indígenas.

SAWÉ

A partir dessa minha experiência em “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*” eu tive outro convite para integrar a curadoria de uma outra exposição, *SAWÉ*, pelo Serviço Social do Comércio (SESC) de Ipiranga, em São Paulo, junto de Pablo Lafuente, a advogada e ativista Naiara Tukano, do povo Tukano e filha da liderança Álvaro Tukano, e Maurício Fonseca. A exposição *SAWÉ* foi pensada para ser uma exposição que valoriza a pesquisa, o intercâmbio de saberes, e tem como foco principal o papel das lideranças políticas indígenas no Brasil hoje na defesa dos territórios tradicionais, na demarcação de terras e a luta pela defesa e garantia de seus conhecimentos que compõem as principais demandas de luta da assim chamada “questão indígena”. Seguindo uma metodologia similar da exposição no MAR, a exposição privilegiará o protagonismo indígena, desde a curadoria e conceituação até a articulação de conteúdos e produção das obras.

A exposição propõe uma reflexão sobre os processos de articulação destas lideranças que erguem suas vozes para o mundo em favor de suas ancestralidades, em negociação e conflito constante com o não-indígena e uma estrutura política criada para nos silenciar ou erradicar. A exposição também tem a intenção de mostrar a luta e resistência das populações indígenas e seus processos próprios

de atuação política. Estou lá para contribuir dando visibilidade ao papel das mulheres nesta luta. Como eu já disse anteriormente, é por meio do território que se faz a garantia de continuidades dos diversos modos de vida indígenas, seus saberes para se relacionar com a natureza. Foram realizadas várias atividades entre 2018 e 2019 com encontros, viagens de campo e eventos com diversas lideranças indígenas sobre a forma como essas lideranças interagem com as estruturas políticas não indígenas, com o intuito de reforçar a causa indígena nas lutas que estamos encarando no presente. Por causa da pandemia de COVID-19, não foi possível inaugurar a exposição, prevista inicialmente para ser inaugurada em julho de 2020.

Essa experiência, embora ainda não totalmente concretizada por causa da pandemia, foi uma coisa que ampliou, que fortaleceu o que eu já vinha refletindo e executando sobre exposições a partir do MAR. Foi a partir dela que eu comecei a observar mais sobre a relação dessas áreas com conteúdo de cultura e arte. Não da forma *jurua*, mas a partir do nosso conhecimento tradicional. Isso ajudou a gente a pensar a estrutura das duas exposições levando em conta todas essas pesquisas e principalmente privilegiando o protagonismo indígena. Tentar, na verdade, materializar e concretizar esse pensamento dos indígenas sobre o território e a luta do território, e o porquê dessa luta.

O convite do MASP

A minha primeira ida ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) ocorreu em 2017 durante a “*Dja Guata Porã*”. Eu fui convidada, junto com os demais curadores para participar de um seminário na ocasião. Como eu era a única indígena dentre os curadores, os outros colegas, em comum acordo, deram prioridade para que eu pudesse falar da minha experiência como indígena na curadoria de uma exposição sobre (e com) os indígenas. Nesta ocasião pude aprender mais sobre o próprio MASP. Fui compreender e olhar, a importância da nossa fala nessas instituições, processo iniciado com a exposição “*Dja Guata Porã*”. Depois fui chamada mais três vezes para participar de outros seminários, contribuir com minha fala representando os indígenas e falar sobre a História indígena, contada do nosso ponto de vista.

Após a apresentação do último seminário que eu participei, em 2019, fui convidada pelo Adriano Pedrosa, diretor artístico do museu, que me ligou e perguntou se eu gostaria de participar como curadora adjunta no MASP e fazer curadoria de História Indígena no Brasil, a partir de 2021. Por causa da pandemia esse plano foi adiado para 2023.

Eu sou a primeira curadora indígena do MASP e há uma responsabilidade muito grande neste papel. São 305 etnias em todo o Brasil que, querendo ou não, preciso representar com muita responsabilidade. Eu não falo por elas, nem por todos do meu povo, mas tenho o compromisso de representar uma luta que é interétnica e também intercultural. A luta é de todos os povos indígenas do Brasil; precisamos descolonizar a nossa história e apresentar ao não-indíge-

na a importância em se constituir como aliado à nossa causa, que na verdade é de todos nós. Represento os parentes aldeados e os que estão no contexto urbano. Eu tive que pensar muito. Quando recebi o convite eu conversei com alguns colegas, alguns parentes e não-parentes; amigos e amigas que trabalham nessas áreas e eles me incentivaram a ocupar mesmo esse lugar. Na verdade, esse lugar já deveria estar ocupado pelo indígena há mais tempo. Tirando os museus comunitários, criados e geridos por certos povos, como por exemplo o Museu Magüta do povo Ticuna, ou o Museu Kanindé, do povo Kanindé, não ocupamos os museus mais tradicionais e estabelecidos. Ainda persiste a nossa presença mediada pelo objeto e muitas vezes esses objetos são expostos de uma maneira completamente distorcida. Contribuem mais para fortalecer estigmas e estereótipos do que para educar e combater preconceitos. O museu, como construtor de regimes de verdades, possui responsabilidade na construção dessas narrativas para se dar a conhecer parte daquelas realidades, sem incorrer em estereotipagens e erros históricos.

Decidi enfrentar esse desafio porque eu acho que é um encorajamento, para mim como ativista, pesquisadora e mulher Guarani-Nhandewa, e espero, para os outros parentes. É mesmo um desafio amplo e complexo e eu pensei muito para poder ocupar esse lugar. Pensei sobre o que nós indígenas, de um modo geral, temos de nossa luta em comum, a nossa luta maior, em tudo o que nos une. Devemos discutir a História indígena como ela é contada. Devemos contar da maneira correta e exterminar a visão eurocentrada do conquistador que ainda persiste nos museus e escolas.

Nossa história sempre começa a partir da nossa visão de mundo, da nossa cosmologia. É como entendemos o mundo. Isso é muito importante para eu poder pensar o que pode diferenciar o indígena de contexto aldeado e o indígena de contexto urbano. Abordar a história a partir desse viés, desse olhar, sem deixar de lado os parentes do contexto urbano. Tudo isso é muito mais forte para o indígena que vive e mantém a conexão com sua aldeia. Com os indígenas que não estão mais tão ligados à aldeia, que nasceram na aldeia e foram logo para a cidade – ou vivem na cidade que foi levantada em cima da aldeia –, muitos indígenas do contexto urbano perdem (e perderam) o vínculo com suas origens, seus familiares e sua ancestralidade. Não carregam mais essa memória ancestral com eles. Também é importante discutir a identidade destes parentes a partir dessa perda ou distanciamento de sua identidade. O não-lugar para o indígena é também uma violência. Temos que discutir essa história.

Hoje para discutir arte e cultura nos museus, acredito que não dá para ignorar esses dois aspectos de formação do processo da colonização. Como foi essa colonização? Qual foi o impacto para aquele povo? Para aquela aldeia? E por conta dessa colonização, presente até hoje, é que nós estamos falando como contribuir, na verdade. Estamos falando da “dupla-história”, que nos diz Balandier (1993), onde o colonizador sobrepôs presenças, tentou homogeneizar as diferenças, colocou povos nativos como incapazes de gerir seus recursos, seus territórios e suas próprias vidas.

Não estamos falando só da demarcação de terra para garantia de moradia. Na verdade, estamos falando sobre a preservação e sua relação com o mundo humano e não-humano. Por isso que é importante primeiro discutir sobre o território, o território-espaço, na verdade. Para garantir a perenidade do modo de pensar indígena, o modo de produzir conhecimento e a vida.

***Sandra Benites** é Guarani Nhandewa de origem, da aldeia Porto Lindo, localizada no município de Japorã, Mato Grosso do Sul, Brasil. Professora, mestre e doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ). Atualmente é Curadora adjunta de Arte Brasileira no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). E-mail: sandraarabenites@gmail.com.

Referências:

- Balandier, G. (1993). A noção de situação colonial. *Cadernos de Campo*, 3, 107-131.
- Belaunde, L. E. (2008). *El recuerdo de Luna: género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales (UNMSM): Lima.
- Benites, S. (2018). *Viver na língua Guarani-Nhandewa (Mulher falando)*. [Dissertação de mestrado, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Bessa, J.R.B., Malheiros, M. (2009). *Aldeamentos indígenas no Rio de Janeiro*. EdUERJ: Rio de Janeiro.
- Carneiro da Cunha, M. (1992). *História dos índios no Brasil*. Companhia das Letras: Rio de Janeiro.
- Franchetto, B. (2013). Línguas silenciadas ou o monolingüismo é uma doença. *Anais do Seminário Virtual "Língua e produção de conhecimento antropológico"*. Associação Brasileira de Antropologia. Disponível em: <http://www.portal.abant.org.br/index.php/17-noticias/286-seminario-virtual-lingua-e-producao-do-conhecimento-antropologico>.
- Moraes, L. G. N., & Freire, J. R. B. (2020). Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena: uma breve etnografia. In: M. X. Cury (Ed.), *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações*, 123-137.
- Roca, A. (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), 123-155.
- Silva, A. P. (2016). *O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX*. [Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro].
- Souza, M. (2019). Mortalidade por suicídio entre crianças indígenas no Brasil. *Cadernos de Saúde Pública*, 35, Suplemento 3.

Vieira, M. (2019). Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes Antropológicos*, 25(53), 227-256.

Povos indígenas e Museologia – experiências nos museus tradicionais e possibilidades nos museus indígenas

*Marília Xavier Cury**

Museu de Arqueologia e Etnologia/Universidade de São Paulo – São Paulo, Brasil

Introdução

Há décadas a museologia, a arqueologia e a antropologia vêm se reorganizando com novas pautas. Nesse processo de transformação, tantos conceitos e termos surgem, aproximando as duas áreas de conhecimento – etnomuseologia, museologia antropológica, museologia etnográfica, museografia etnológica, etnoarqueologia –, impregnados de novas concepções – como museologias alternativa, afirmativa, combativa, colaborativa, compartilhada, comunitária, social e outras que revelam dinamismo pelo qual os campos atravessam. Em associação estão as abordagens metodológicas e práticas – ações colaborativas/cooperativas, curadoria compartilhada, repatriamento virtual. Nesse contexto, outras discussões fundam novos papéis para os museus, vinculando-os à democratização pela inclusão, interatividade, acessibilidade e ao diálogo que a interculturalidade promove. E ampliando a discussão, o museu começa a assumir uma posição reparadora, revendo e revelando as posições hegemônicas do passado ainda presentes na estrutura da operacionalidade museal no início do século XXI, propondo novas participações, vozes e diferentes formas de (auto) representação, assumindo outros saberes além dos disciplinares, e reconhecendo a diversidade e pluralidade e as identidades formadoras da identidade nacional. Globalização, neoliberalismo e pautas democráticas são instâncias de poder; sustentabilidade, diversidade, identidades, memórias, participação e descentralização da política se formam entre o circuito local e global (Barona Tovar, 2016, p. 66-68).

O que vivenciamos hoje advém dos movimentos sociais iniciados nas décadas de 1960 e 1970, em prol de direitos civis e de liberação da mulher e de minorias, atingindo os setores diversos, o cultural e museal certamente, como espaços políticos de representação, identidades e interpretações.

Em se tratando da museologia, Hugues de Varine contextualiza alguns atores e coloca a Declaração de Santiago do Chile como um marco:

“Strong personalities such as John Kinard (USA), Mario Vazques (Mexico), Plabo Toucet (Niger), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendu Bose (India)

and inspirational figures from other fields as Paulo Freire (Brazil) or Jorge H. Hardoy (Argentina) and many others, helped germinate new concepts whose aim was to decolonize the museum and turn it into a development tool for grassroots communities, rather than a prestigious institution used to bolster the elite. In the watershed years of 1971 and 1972, these new ideas made their appearance on the international scene. The Unesco-Icom seminar in Santiago in 1972 remains the chief point of reference” (Varine, 2005, p. 3).

A nova museologia e o museu símbolo, o ecomuseu, decorrem das respostas a esses movimentos reivindicatórios, novas concepções para novas práticas sociais experimentais em novos modelos museais – ecomuseu (às vezes indicado como novo museu), museu de território, museu comunitário, museu indígena, de quilombo, de terreiro, de favela etc. No entanto, e em relação com os propósitos da nova museologia, mesmo que em outro ritmo, o museu tradicional, entenda-se, aquele que se estrutura no século XIX e que persiste até a atualidade, passa a incorporar a participação em suas ações, mas também e recentemente, passa a incorporar novas visões e saberes em suas práticas. Talvez, hoje, o que diferencia o museu tradicional do ecomuseu (e outros, como o museu comunitário ou social) seja diferente do que em 1985. À época, os parâmetros foram engendrados pela Declaração de Santiago, Chile, 1972, cujos princípios estavam na ampliação da ideia de acervo para patrimônio, público-visitante para sociedade e edifício para território, o que se reafirma com o *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie* – Minom. Essa ampliação alcançou os museus tradicionais, pois essas instituições também se influenciariam, como na premonição de Hughes de Varine (1985, p. 185):

“Importa más bien considerar los ejemplos, los casos, las reflexiones, las experiencias que encontramos [...] como preciosos indicadores de un movimiento profundo, todavía mal definido y a menudo tergiversado, que marcará sin duda al museo y transformará la museología sin por eso ser una revolución radical.”

Esse reflexo está presente hoje. No caso do museu de etnologia, a exemplo da antropologia na Colômbia:

El museo que vemos hoy en día, así como sus exposiciones permanentes y temporales, tiene, entonces, como reto inaplazable la intención de facilitar el reconocimiento de otras realidades representadas en los universos indígenas, negros, campesinos y urbanos, mediante la sugerencia para entrar en la reflexión acerca de sus rituales, sus simbolismos y su pensamiento, no como una realidad distante, como algo que sucede de manera exótica, digno de observar como tal; sino que forma parte de nuestras cotidianidades, de nuestras geografías compartidas, de nuestras realidades definitivamente interculturales. (Barona Tovar, 2016, p. 68)

O processo de proposição, experimentação, avaliação, modificação, incorporação e consolidação é dinâmico, complexo, dificultoso e adverso. Perturbador para os

antropólogos [acrescentaria os museólogos, arqueólogos e demais pesquisadores e profissionais de museus], porque dilui a mínima coerência disciplinar numa pluralidade de intenções, métodos, “instituições díspares e entre correntes de pensamento aparentemente irreconciliáveis” (Durand, 2007, p. 376).

Nesse cenário que se forma e se modifica há décadas, colocamos em pauta os direitos indígenas à participação na musealização. Com isso, promovemos a indigenização dos museus, conceito amplo, com diferentes visões, mas que se refere à entrada indígena nos processos de curadoria museológica, os indígenas se apropriando dos museus e transformando-os com seus saberes, visões e lógicas, impactando positiva e efetivamente no *modus operandi* museal (Roca, 2015a), com suas contribuições como opções descoloniais. Assim, a indigenização pode ser também a reformulação que o museu etnográfico quer para si, mas ultrapassa seus limites ao corporificar-se no museu indígena.

Nos Estados Unidos, com o movimento pelos direitos civis nos anos de 1960 e 1970, os indígenas reivindicaram reconhecimento e autorrepresentação. No Smithsonian Institution, outras formas de se trabalhar foram construídas, seja para a atuação direta de indígenas, seja ao buscar outros relacionamentos com os públicos de visitantes. Desde os fins dos anos de 1960 que no Smithsonian Institution os indígenas atuam como pesquisadores e curadores de exposições, comunicando sobre suas próprias culturas. Com o princípio da musealização desde as perspectivas indígenas, o Congresso aprova a legislação do National Museum of the American Indian (NMAI), inaugurado em 2004. Fato a destacar nesse país, em 1990 a Lei de Repatriação e Proteção de Túmulos de Nativos Americanos (*Native American Graves Protection and Repatriation Act* – NAGPRA) impulsionou a participação dos indígenas nos museus de antropologia e arqueologia.

Temos a proliferação dos museus indígenas nos Estados Unidos, conforme Hoerig (2010): “There are more than 200 tribal museums operating in or near tribal lands within the United States” (p. 67). A incerteza quanto ao número recai sobre “definitions of what constitutes a tribal museum, and because of diversity of forms such institutions take [...]” (p. 72).

No Canadá a consulta aos povos indígenas acontece, como nos Museus da Civilização (Tanguay, 2016). No entanto, o exemplo emblemático é o Museum of Anthropology (MoA), da Universidade da Colúmbia Britânica (Roca, 2015a; Roca, 2015b) que atua com as “primeiras nações” desde o fim dos anos de 1980. Nesse museu, como diretor por duas décadas, Michael McClean Ames foi pioneiro na consulta às “primeiras nações” e um grande provocador sobre novos olhares sobre o museu etnográfico, apontando a sua posição conservadora, diríamos colonialista, lembrando que a hegemonia fundada na matriz europeia teve dois eixos museais, o museu de arte e o museu etnográfico.

O México tem uma tradição ecomuseológica, hoje reunida nos museus comunitários. Nesse país foi elaborada a Declaração de *Oaxtepec* durante o Seminário Internacional Patrimônio territorial – Ecomuseus comunitários: o homem e

seu entorno, cidade do México, 1984. A quantidade e diversidade de museus comunitários no México é surpreendente (Méndez Lugo, 2008),

“debiendo destacar dentro de los mismos aquellos museos de comunidades indígenas, donde el acento reside en la participación de una comunidade de tipo étnico. La mayoría de los museos comunitarios que existen en México no son indígenas, en el año 2001 solo el 24% de los mismos correspondían a comunidades de tipo étnico [...]” (Burón Días, 2012, p. 184)

Na Venezuela, palco da formulação da Declaração de Caracas, 1992, durante o Seminário A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios, há registros do museu para as Memórias patrimonializadas de los Mapoyo (Meza & Ferreira, 2016).

É de difícil precisão, devido a ciclos de realização e existência diferentes dos museus tradicionais que buscam a sua permanência (Cury, 2017b), mas podemos indicar entre 39 (Santos, 2020) e 49 museus indígenas no Brasil (Cury, 2017b), o que não é pouco, dada a inconstância das políticas públicas para apoiar esse modelo museal, apesar dos avanços da Política Nacional de Museus (Brasil, 2003) e da criação do Programa Pontos de Memória (Brasil, 2017). No geral, esses museus se constituem na resistência indígena e na oportunidade política em que se estruturam. Em plena pandemia do COVID-19, por exemplo, eles estão ativos nas suas comunidades¹.

No contexto brasileiro podemos falar de algumas instituições que vêm praticando a colaboração com indígenas, mencionamos algumas delas². A colaboração, como método, acontece entre pesquisadores e profissionais de museus e grupos indígenas, para benefício dos museus tradicionais e indígenas. Aqui estamos particularizando a colaboração nos museus etnográficos, arqueológicos e outros, entenda-se, museus tradicionais.

O Museu do Índio, Funai, tem seus programas de trabalho baseados na colaboração com grupos indígenas. As exposições foram: Tempo e espaço na Amazônia: os Wajãpi, coordenação de Dominique Gallois, A presença do invisível: na vida cotidiana e ritual dos povos indígenas do Oiapoque, coordenação de Lux Vidal e No caminho das miçangas: um mundo que se faz de contas, com curadoria da antropóloga Els Lagrou. Entre outras colaborações, as qualificações de coleções com grupos indígenas são sistemáticas desde 2000 pela Coordenação de Patrimônio Cultural (Copac), incorporando os registros à base documental (Couto, 2016).

1. No Facebook, o Museu Indígena Kanindé (Aratuba, CE) vem postando textos sobre museu indígena e orientações à comunidade sobre cuidados com a pandemia. O Museu Worikg (Kaingang, TI Vanuíre, SP) está com uma campanha de fundos para a mudança de lugar, dentro do território em que se estrutura.

2. Sobre um levantamento mais detalhado, ver Cury, 2017b.

O Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), desenvolveu e veiculou a exposição colaborativa *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena, 2017-2018*, sem que a curadoria, obra coletiva, tenha se firmado em uma coleção prévia, mas com o propósito de relevar a presença indígena na cidade e o interesse dos indígenas quanto ao espaço museu (Vieira, 2019, p. 232, Moraes & Freire, 2020).

O Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, PA, é uma instituição que mantém ações etnográficas voltadas a novas práticas antropológicas e museológicas. Integra em seus quadros profissionais a Karipuna Suzana Primo dos Santos na curadoria dos objetos de seu povo (Santos & Garcés, 2016). No que se refere à curadoria compartilhada, Claudia López Garcés, Mariana Françaço, Laura Van Broekhoven e Valdemar Ka'apor (2017) têm o projeto “Compartilhando coleções e conectando histórias” e a exposição “A festa do Cauim”, 2013 e 2014. Como etnomuseologia, outro projeto envolveu as coleções Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa, por Glenn Shepard Jr., Cláudia López Garcés, Pascale de Robert e Carlos Eduardo Chaves (2017). A antropóloga Lucia van Velthem com Katia Kukawka e Lydie Joanny (2017) mantém o programa Museus da Amazônia em Rede (MAR), com quatro museus na Amazônia oriental, o Brasil, Guiana Francesa e Suriname. Nesse caso, o repatriamento virtual dá acesso, pela tecnologia, aos povos indígenas às coleções de seus antepassados, sob a guarda dos museus envolvidos.

No Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a pesquisa de Edmundo Pereira (2016) é uma contribuição às reflexões sobre colecionamento de repertórios musicais afro-brasileiro e indígena. O antropólogo João Pacheco de Oliveira apoiou o museu indígena mais antigo do Brasil, o Magüta (Roca, 2015a). O pesquisador é curador da exposição *Os primeiros brasileiros em conjunto com organizações indígenas que prepararam os objetos para a finalidade expográfica* (Pacheco de Oliveira & Santos, 2019), hoje integrados ao acervo do MN-UFRJ, pois estavam em Brasília no dia do incêndio nesse museu no dia 2 de setembro de 2018.

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina vem, há anos, atuando com exposições colaborativas (Guimarães, 2016), mas devemos citar, também, o engajamento do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, em se tratando da relevância dos museus universitários para o desenvolvimento da metodologia colaborativa.

No Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), Fabíola A. Silva e os Asurini mantêm ações colaborativas desde 2005 (Silva, 2016; Silva, 2015), e com Cesar Gordon e representantes Xikrin compartilharam a curadoria da coleção formada por Luz Vidal (Silva & Gordon, 2011). Desde 2010, Marília X. Cury desenvolve colaboração com Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena e Nakrerré³, nos marcos do museu tradicional e das relações

3. Krenak. Uso a denominação Nakrerré em respeito a Antonio Jorge, ancião e patriarca da cultura na TI Vanuïre.

que estabelece com indígenas (Cury, 2020a; Cury, 2016b), também problematiza a gestão de acervo a partir dessas relações (Cury, 2016a). Decorre desse contexto a exposição e ação de educação Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (Cury, 2019b, Cury, 2018b) que, paralelamente, estabelece articulações com museus indígenas: na TI Vanuíre estão o Museu Worikg (Pereira, Melo & Marcolino, 2020) e o Museu Akãm Orãm Krenak (Afonso, Oliveira, Damaceno, 2020). Na Terra Indígena Araribá está, na Aldeia Nimuendaju dos Guarani Nhandewa, o Museu das Lembranças e dos sentimentos (Oliveira et al, 2020) e está em discussão um museu para os Terena na Aldeia Ekeruá (Camilo, Felix, Cesar & Felix, 2020), na Terra Indígena Icatu está a Trilha Museu dos Kaingang e Terena (Iaiati, Pedro, Pedro & Elias, 2020). Sobre esses processos dos museus tradicionais e museus indígenas, independentes, mas interligados pela colaboração, buscamos pontos de reflexão que contribuam com a museologia.

A colaboração e as experiências museais

O colonialismo que permeou a antropologia, a arqueologia e a museologia afetou estruturalmente o museu etnográfico/antropológico e o arqueológico. Conhecemos as formas como lidaram com vidas humanas, exposições de humanos, apropriações de remanescentes humanos para estudo e exibição, ilustrando “as tensões e os paradoxos inerentes ao facto de a museologia etnográfica lidar com a matéria humana, viva e dinâmica” (Durant, 2007, 375). Se isso ainda está em pauta, porque os remanescentes humanos continuam sendo expostos nos museus brasileiros, outros pontos de conflito perduram quando remetemos às formas de coleta de objetos e formação de coleções museológicas no passado, especialmente os objetos de cunho sagrado, mas não somente. Cada coleção traz consigo o estigma do momento de coleta, o pensamento antropológico à época. Com isso temos que rever formas de representação do passado e mesmo do presente, e buscar outras formas de atuação, com as coleções requalificadas, trazidas para o presente, novos sentidos e significados devem ser atribuídos a elas e, para isso, o museu precisa se preparar para o trabalho conjunto com os grupos indígenas, pela metodologia da colaboração, visando a autorrepresentação.

Em trabalho contínuo com grupos Kaingang (Terras Indígenas Icatu e Vanuíre), Guarani Nhandewa (Aldeia Nimuendaju, Terra Indígena Araribá) e Terena (Terra Indígena Icatu e Aldeia Ekeruá da Terra Indígena Araribá), três queixas foram trazidas aos muitos dos encontros que tivemos – os indígenas são sempre colocados no passado, querem dizer como vivem hoje, querem falar por si e esperam o retorno dos pesquisadores que os procuraram em suas terras indígenas para suas pesquisas. As queixas foram anotadas e respostas foram dadas aos parceiros indígenas por meio da curadoria da exposição e educacional Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena.

O que motivou o processo colaborativo foi a possibilidade de organização conjunta de uma exposição, posteriormente nomeada pelos indígenas envolvidos, com

uma tomada de decisão compartilhada. Outro fator motivador foi, para os indígenas, a possibilidade de conhecer os objetos dos ancestrais coletados na região centro-oeste paulista, onde residem.

As coleções etnográficas e arqueológicas do MAE-USP⁴ remetem há mais 100 anos, parte significativa delas procede do MP-USP – Museu Paulista. Num dos museus mais antigos do Brasil, o MP-USP, entraram coleções de várias partes do território brasileiro desde a criação em 1895 (sobre as coleções, coletores e procedência, ver Damy & Hartmann, 1986).

As coleções envolvidas no processo colaborativo se formaram no fim do século XIX a meados do XX (Kaingang), destacando-se as doações da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, que coletou objetos durante as expedições aos rios Aguapeí ou Feio e do Peixe nos anos de 1905 e 1907. Também do então Serviço de Proteção aos Índios, que teve a sua primeira atuação nessa região paulista, para cessar o genocídio Kaingang para ocupação do vasto território para a expansão da cafeicultura. Nessa região ocorreu em 1912 a “pacificação” Kaingang, expressão rechaçada pelos Kaingang na atualidade que negam a publicidade negativa que recaí sobre eles desde esse momento da colonização paulista (Ribeiro, 1988). Outros objetos foram coletados por colaboradores do Museu Paulista nas primeiras décadas do século XX.

Em 1947 foi criada a “Secção de Etnologia” do MP com Herbert Baldus, dando início a um período destacado às coleções indígenas. O antropólogo e o também recém contratado Harald Schultz saíram a campo nos primeiros meses desse ano, visitando os Kaingang na Terra Indígena Icatu e os Guarani Nhandewa e Terena da Terra Indígena Araribá. Nesse ano Egon Schaden esteve na TI Araribá e formou outra coleção Guarani Nhandewa.

É importante destacar, a partir de 1947 as coleções se formam diferentemente das anteriores, pois “entram na Instituição as primeiras coleções científicas propriamente ditas, apoiadas no emprego de toda uma sistemática e suporte teórico mais abrangente a complementar a coleção de objetos etnográficos” (Damy & Hartmann, 1986, p. 221).

A colaboração apoiada na comunicação museológica (exposição e educação) (Cury, 2019b) foi iniciada com objetivos mútuos entre o MAE-USP e os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, quais foram (Cury, 2018b, p. 4402):

- dar acesso aos indígenas dos objetos de seus ancestrais / conhecer os objetos dos ancestrais;
- dar retorno sobre as coleções e pesquisas / saber o que aconteceu com os objetos;

4. O MAE-USP foi criado em 1989 pela reunião dos acervos de arqueologia e etnologia da USP até então sob a guarda do antigo MAE, Museu Paulista, Instituto de Pré-História Paulo Duarte e Acervo Plínio Ayrosa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

- (re)significar as coleções / trazer os objetos para a atualidade, interligando passado-presente-futuro;
- apoiar o fortalecimento cultural / fortalecer as tradições e gerações;
- gerar no museu o protagonismo indígena / apropriar-se do museu;
- tornar o museu um espaço participativo / exercer a autonarrativa;
- desenvolver novas formas de pesquisa / pesquisar com os mais antigos.

Pela colaboração, ações museais são geradas, perpassando toda a curadoria, aqui entendida como todas as ações em torno do objeto – coleta/formação de coleções, pesquisa, salvaguarda e comunicação – todas participam e/ou são afetadas pela colaboração. Todos que participam da curadoria são curadores, inclusive e principalmente os indígenas na colaboração.

O processo ocorreu entre setembro de 2016, quando foi feito o convite aos grupos indígenas por meio das lideranças, até março de 2019, quando foi inaugurada a exposição⁵. O período, que pode parecer muito, decorreu por entraves administrativos, por um lado, e de recursos, por outro. O setor público ainda não está instrumentalizado para ações colaborativas, um primeiro ponto, e os recursos humanos, materiais e financeiros são, em tempos de contingenciamento e outros eufemismos para descrever a crise que vivemos, muito restritos e limitados àquilo que já se conhece e espera, o que coloca o processo colaborativo em desvantagem pelo seu caráter episódico, experimental e inovador, segundo ponto. Após a abertura da exposição, a colaboração continua com liderança do setor de educação do MAE-USP, com a vinda de duplas indígenas durante uma semana de cada mês⁶, também ocorreu a Semana da Mulher Indígena no MAE-USP⁷, o que trouxe novas perspectivas à instituição e ao processo de colaboração.

As viagens a campo foram constantes, basicamente uma por mês, quando por uma semana a equipe do MAE-USP visitava as Terras Indígenas e os grupos envolvidos, discutíamos os conteúdos para a exposição, mas também para manter as relações vivas e ativas, base para a confiança de que a exposição aconteceria. Uma fase decisiva do processo ocorreu julho de 2017, quando realizamos a requalificação das coleções, no caso, descolonização das coleções. Cada grupo se organizou com cerca de 20 indivíduos de diferentes idades, mantendo a re-

5. Foram três as aberturas da exposição, uma para cada grupo, valorização política, por um lado, ritualidade por outro, pois cada módulo expográfico precisava ser liberado pelos encantados. Datas: 15 de março (Kaingang), 10 de maio (Guarani Nhandewa) e 28 de junho (Terena).

6. A ação de educação colaborativa com os indígenas foi interrompida momentaneamente em março de 2020, devido à pandemia do coronavírus.

7. Programação: Dia 09/03/20 -O sagrado no museu - discutindo sobre remanescentes humanos: pesquisa e comunicação museológica (disponível em: <https://youtu.be/3wIkdhZPmmg>), Dia 10/03/20 - Museus Indígenas, Museologia Indígena - o protagonismo das mulheres em São Paulo (<https://youtu.be/15y4-46YQEE>), Dia 13/03/20 - A mulher na preservação da cultura tradicional indígena (<https://youtu.be/KoGrLY2BfTo>).

lação intergeracional, para estar no MAE-USP, conhecer os objetos ancestrais e produzir conhecimento a partir das coleções (Cury, 2019b, Cury, 2018b). Foi nessa oportunidade que os indígenas escolheram os objetos para cada módulo da exposição que, a partir da escolha feita, separadamente para cada grupo, mantendo-se as identidades, mas dispostos expograficamente lado a lado no espaço, para que a união fosse a base do fortalecimento. Em seguida, em setembro de 2017, cada grupo estruturou a narrativa, elegendo a sequência conceitual e os recursos expográficos. Com isso, a autorrepresentação estava colocada, base para o trabalho do setor de expografia do MAE propor soluções.

Uma das análises possíveis desse processo colaborativo se faz por dois ângulos. O primeiro é pela museologia crítica, colocada por Flórez Crespo como “la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección, y como consecuencia de una política cultural” (2006, p. 232). A museologia crítica evidencia a hegemonia no museu e propõe diferentes formas interpretativas dialógicas negociadas em face dos diferentes poderes definidores das políticas culturais. O segundo ângulo de visão, e considerando a abertura que a museologia crítica permite, é pela museologia social. Para Mario Chagas e Inês Gouveia⁸, conforme Santos (2017), museologia social é

“uma museologia comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais, o combate aos preconceitos, a melhoria da qualidade de vida coletiva, o fortalecimento da dignidade e da coesão social, a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu em favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas e dos movimentos sociais.” (Chagas & Gouveia apud Santos, 2017, p. 90).

Para Suzy Santos (2017, p. 91-98), outras museologias partem da social, como as afirmativas, de gênero, LGBT, de resistência (religiosa e/ou cultural), indígena e outras que evidenciam uma militância com a incorporação de outras falas e discursos, em contraposição ao conservadorismo, o preconceito e a intolerância.

Na desconstrução que a museologia crítica consiste, é possível entradas sob a perspectiva da museologia social. Entre as duas museologias o museu universitário, arqueológico e etnográfico pode deixar suas contribuições.

O encontro das duas museologias nos permite o enfrentamento do pensamento hegemônico calcado no eurocentrismo. Para Quijano (2005), o eurocentrismo, como racionalidade ou conhecimento aceito, tornou-se mundialmente hegemônico e colonizador associado “à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América” (p. 126).

“Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que

8. Santos (2017) analisou o artigo de Chagas, M. S., & Gouveia, I. (2014). *Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação)*. *Cadernos do CEOM*, 27(41), 9-24.

distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida.

Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida” (Quijano, 2005, p. 129-130).

Para estabelecer uma comparação e discussão, os museus indígenas revelam-se como lugar de plena autonomia indígena na musealização, com seu ativismo político ainda mais forte, autônomo e soberano do que nos museus etnográficos e arqueológicos, mesmo com a colaboração que favorece uma abertura à participação e a multivocalidade e, sobretudo, a outras articulações e visibilidade política. A colaboração no museu etnográfico nos ajuda a perceber a grande habilidade política e diplomática dos indígenas na construção do que identificam como “parceria”, para atingir aos seus objetivos.

O que pode acontecer, e acontece, ao meu entender, é que muitas vezes a apropriação da instituição museu pelos indígenas se dá ao mesmo tempo que negam o *modus operandi* e as práticas seculares do museu tradicional. No museu indígena isso não ocorre, a não ser que haja um forte direcionamento de um agente externo não indígena, o que pode ser negado, mas pode ser adotado como uma linguagem de comunicação com o campo museal e de manutenção da parceria. Um argumento, quanto mais a oralidade for a base do museu indígena, tão autônomo será esse museu, pois revelará outra lógica, diferente da museografia estruturada no século XIX. Outro argumento, quanto mais o museu indígena tiver sua gestão fundada na espiritualidade, mais esse museu será inusitado e surpreendente, pois estará necessariamente interconectado com outros curadores, os encantados que regem a vida indígena e os museus indígenas mediante outras dinâmicas e ritmos (Cury, 2020a, Cury, 2019a, Cury, 2018a, Cury, 2017a, Cury, 2016b), os ritmos e tempos da espiritualidade, como os pajés nos ensinam na colaboração. Último argumento, se a museologia tradicional é normatizada, e não teria como não ser, os museus indígenas plenos da lógica dos povos originários não caem nas generalizações das classificações ou outras padronizações, são avessos às normativas fechadas e inflexíveis enfim, pois a museografia e a curadoria nesses museus devem manter-se em uma plasticidade, para atender aos propósitos de cada grupo, sendo sempre único e inconfundível, não haveria dois museus com a mesma estrutura, porque cada um se representa, a partir de demandas que se alteram e se modificam no tempo e no território, mas também em relação à sociedade da qual os povos indígenas fazem parte, mas que os exclui. Qualquer sistema – e todos eles são abertos, mas se fecham em si, senão não seriam

sistemas – seria uma forma de enquadramento, por isso o distanciamento das estruturas dos sistemas formais é evitar determinismos, a exemplo do sistema educacional. Sendo assim, o pensamento museológico pode ser descolonizado no e pelo museu indígena.

Considerações finais

O artigo versa sobre os direitos indígenas à participação na musealização, considerando as coleções museológicas formadas no passado, tendo como referência a colaboração, centrando a discussão no *locus* do estado de São Paulo.

No museu etnográfico, a autorrepresentação é um desafio atual que a metodologia colaborativa pode contribuir para a descolonização das coleções, para a participação direta dos indígenas no museu, de modo a exercitar o protagonismo em instituição museal mantida com recursos públicos.

Discutimos a indigenização no museu tradicional e a apropriação do museu pelos indígenas, para suas pautas políticas. Surgem, então, os museus indígenas, cujas questões, atuação e articulação patrimonial em prol do grupo, se diferenciam do museu etnográfico e de arqueologia. Os museus indígenas possuem seus estatutos conceituais (seus saberes, valores e visões políticas), uma gestão (organização e planejamento) e estabelecem relações de cuidado com o tangível e o intangível (curadoria), para atender ao grupo (comunidade) e os visitantes (o público), exercendo a função social na construção do respeito, e educacional por meio de outras pedagogias, para a tolerância cultural. Mas, as semelhanças com o museu tradicional terminam aí ou terminam em nós - nossa capacidade de ver o processo museológico acontecendo nos museus indígenas. No entanto, as estratégias e finalidades são outras e se distanciam de estruturas inflexíveis e fechadas, como os princípios do neoliberalismo que afetam tão enfaticamente o museu tradicional, condicionando-o à lógica da economia. Longe de supor que os indígenas não tenham a capacidade de organização, planejamento e gestão de recursos, cabe-nos esclarecer que eles são eficientes e logram a eficácia, trabalham para os interesses da cultura tradicional e do grupo, sempre interligando o passado com o presente e o futuro e com as diferentes gerações. As lições da indigenização são ilimitadas, mas as lições dos museus indígenas são valiosas, para enxergarmos que é possível fazer museologia de outra forma, com um alcance imenso que não é possível de ser mensurado ou entendido em termos administrativos e econômicos, mas é possível ser valorizado por aquilo que são e nos ensinam.

***Marília Xavier Cury** é mestre e doutora em Ciências da Comunicação (USP). Docente em Museologia no MAE-USP. Coordenadora do Inter-Museologias – Laboratório Interfaces entre Museologias - Comunicação, Mediação, Públicos e Recepção. Desde 2010 estuda a relação entre museus e indígenas por ações em colaboração, reconhecendo os direitos indígenas à musealização. E-mail: maxavier@usp.br.

Referências:

- Afonso, L. D. C.; OLIVEIRA, J. B.; DAMACENO, H. C. (2020). MUSEU AKÂM ORÂM KRENAK – TERRA INDÍGENA VANUÍRE. IN M. X. CURY (ORG.). *MUSEUS ETNOGRÁFICOS E INDÍGENAS: APROFUNDANDO QUESTÕES, REFORMULANDO AÇÕES* (pp. 66-75). SÃO PAULO: SEC-SP, ACAM PORTINARI, MUSEU ÍNDIA VANUÍRE, MAE-USP. [HTTPS://DOI.ORG/10.11606/9786599055706](https://doi.org/10.11606/9786599055706).
- Barona Tovar, F. (2016). Museos, antropologia e identidades culturales en Colombia. In M. Lima Fo.; R. Abreu, & R. Athias (Org.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas* (pp. 57-71). Recife: Editora UFPE.
- Brasil (2017). Ministério da Cultura. Portaria N° 315, de 6 de setembro de 2017.
- Brasil (2003). Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília.
- Burón Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. *Revista de Indias*. LXXII(254), 177-212. <https://doi.org/10.3989/revindias.2012.007>.
- Camilo, J., Felix, A. L., Cesar, G. J. & Felix, A. (2020). Museu Terena em discussão – Aldeia Ekeruá. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 76-80). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuúre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.
- Couto, I. H. P. (2016). Desenvolvimento e gestão das coleções etnográficas do Museu do Índio: 1942 aos dias de hoje. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 62-75). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.
- Cury, M. X. (2020a). Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9(17), 129-146, 2020. <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480>.
- Cury, M. X. (2019a). The sacred in museums, the Museology of the sacred: the spirituality of indigenous people. *ICOFOM Study Series*, 47, 89-104, 2019a. <https://doi.org/10.4000/iss.1529>.
- Cury, M. X. (2019b). Museu e exposição – O exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. In: Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2019b. p. 313-348.
- Cury, M. X. (2018a). La museología y lo sagrado – La resacralización del museo. In F. Mairesse (Ed.). *Museology and the sacred. Materials for the discussion* (pp. 60-64). Paris: Icofom.

Cury, M. X. (2018b). Requalificação de coleções – processos colaborativos em museu universitário e protagonismo indígena: Uma experiência no Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE-USP. In M. P. Grossi, S. L. Silva et al. (Orgs.), *Conference Proceedings Anais – 18th IUAES World Congress* (pp. 4398-4410). Florianópolis: Tribo da Ilha.

Cury, M. X. (2017a). Lições Indígenas para a descolonização dos Museus – Processos comunicacionais em discussão. *Cadernos Cimeac*, 7(1), 184-211. <https://doi.org/10.18554/cimeac.v7i1.2199>.

Cury, M. X. (2017b). Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo*, 7, 87-113. DOI: 10.2436/20.8070.01.65.

Cury, M. X. (2016a). Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 12-22). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Cury, M. X. (2016b). Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal. In M. Lima Fo.; R. Abreu, & R. Athias (Org.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas. Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas* (pp. 149-170). Recife: UFPE: ABA.

Damy, A. S. A., & Hartmann, T. (1986). As coleções etnográficas do Museu Paulista: composição e história. *Revista do Museu Paulista*, N. S. XXXI, 220-272.

Durand, J. Y. (2007). Este obscuro objeto do desejo etnográfico: o museu. *Etnográfica*, 11(2), 372-386.

Flórez Crespo, M. M. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo. Caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, Musac. *De Arte*, 5, 231-243.

Garcés, C. L. L., Françoço, M., Broekhoven, L., & Ka'apor, V. (2017). Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 713-734. <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000300003>.

Guimarães, V. W. (2016). A participação indígena no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 83-98). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Hoerig, K. A. (2010). From third person to first: A call for reciprocity among non-native and native museums. *Museum Anthropology*, 33(1), 62-74.

Iaiati, R., Pedro, M., Pedro, E. & Elias, C. M. (2020). Museu em discussão: Dois povos, uma luta – T.I. Icatu. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 81-84). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Méndez Lugo, R. A. (2008). *Mapa situacional de los museos comunitarios de México*. México: Unesco.

Meza, E., Ferreira, L. M. (2016). Memórias patrimonializadas de los Mapoyo: narrativas patrióticas y políticas de la identidad na Venezuela. *Revista Morpheus – Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, 9(16), 60-84.

Moraes, L. G. N., & Freire, J. R. B. (2020). Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena: uma breve etnografia. In M. X. Cury (Org.), *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 123-137). São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuíre. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Oliveira, T.; Marcolino, C.; Marcolino, G. A.; Marcolino, C. A.; Cezar, S. N. L. (2020). Guarani Nhandewa: museu das lembranças e dos sentimentos – Aldeia Nimuendaju. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 50-65). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Pacheco de Oliveira, J., & Santos, R. C. M. (2019). Descolonizando a ilusão museal: etnografia de uma proposta expositiva. In J. Pacheco de Oliveira, & R. C. M. Santos. (Org.), *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal* (pp. 17-55). João Pessoa: Editora UFPB.

Pereira, D. J. L., Melo, S. E. & Marcolino, I. L. (2020). M. Museu Worikg – Kaingang, T.I. Vanuíre. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 85-88). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Pereira, E. (2016). Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. In: M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 33-49). São Paulo: SEC: ACAM Portinari: MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (p. 397-434). Buenos Aires: CLACSO.

Ribeiro, D. (1988). Os Kaingáng e a expansão dos cafezais. In D. Ribeiro, *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (pp. 93-98). São Paulo: Círculo do Livro.

Roca, A. (2015a). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), 123-155. <https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n1p123>.

Roca, A. (2015b). Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia*, 58, 117-142. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2015.108515>.

Santos, S. P., & Garcés, C. L. L. (2016). A coleção etnográfica do Museu Goeldi e os povos indígenas: desafios contemporâneos. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 76-22). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Santos, S. (2020). Museus indígenas e a construção de museologias afirmativas. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 174-190). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Santos, S. S. (2017). *Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

Shepard Jr., G. H., Garcés, C. L. L., Robert, P., & Chaves, C. E. (2017). Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 765-787. <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000300006>.

Silva, F. A. (2016). Curadoria da Coleção Asurini do Xingu no *Weltmuseum Wien*. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 128-134). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Silva, F. A. (2015). Arqueologia colaborativa com os Asurini do Xingu: um relato sobre a pesquisa no igarapé Piranhaquara, T.I. Koatinemo. *Revista de Antropologia*, 58(2), 143-172. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2015.108570>.

Silva, F. A., & Gordon, C. (Eds.). (2011). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: EDUSP.

Tanguay, J. (2016). Política, representação e diálogo nos Museus da Civilização: Primeiros Povos e museologia indígena no Québec. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão*

de acervos em discussão (pp. 229-238). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Varine, H. (2005). Decolonizing Museology. *Icom News*, 3, 3.

Varine, H. (1985). El ecomuseo, más allá de la palabra. *Museum*, XXXVII(148), 185.

Velthem, L. H., Kukawka, K. & Joanny, L. (2017). Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 735-748. <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000300004>.

Vieira, M. A. N. (2019). Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes Antropológicos*, 53, 227-256. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832019000100009>.

Indigenous peoples and Museology – experiences at traditional museums and possibilities at indigenous museums

*Marília Xavier Cury**

Museum of Archeology and Ethnology of the University of São Paulo – São Paulo, Brazil

Introduction

Museology, archaeology and anthropology have been renewing their agendas for decades now. Such transformation has led to the creation of new concepts and terms, making the two fields of study come close to each other when they meet halfway at new fields such as – ethnomuseology, anthropological museology, ethnographic museology, ethnological museography, ethnoarchaeology – rich in new concepts – as alternative, affirmative, militant, collaborative, shared, community, social and other museologies that bear witness to the vigor of those fields. Associated with that are methodological and practical approaches – collaboration/cooperation initiatives, shared curatorship, virtual repatriation. Other discussions create new roles for museums, connecting them with the efforts towards increased democratization through inclusion, interactivity, accessibility and dialogue fostered by intercultural activities. Pushing the discussion further, museums have started to assume a reparative role by reviewing and revealing past hegemonic positions still embedded in the operating structures of museums at the start of the 21st century. Museums now propose new types of participation, voices and different manners of self-representation by appropriating other types of knowledge in addition to the academic ones, and recognizing diversity and plurality, as well as the identities that have shaped the national identity. Globalization, neoliberalism and democratic agendas are layers of power; sustainability, diversity, identities, memories, political participation and decentralization arise between local and global circuits (Barona Tovar, 2016, p. 66-68).

What we experience today is the result of social movements that started in the 1960's and 1970's to defend civil rights, the liberation of women and minorities, and have affected a range of fields, certainly including culture and museums, as political spaces of representation, identities and interpretations.

Hugues de Varine sets the scenario in which some players have engaged in the field of museology and considers the Declaration of Santiago in Chile as a milestone:

“Strong personalities such as John Kinard (USA), Mario Vazques (Mexico), Plabo Toucet (Niger), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendu Bose (India) and inspirational figures from other fields as Paulo Freire (Brazil) or Jorge H. Hardoy (Argentina) and many others, helped germinate new concepts whose aim was to decolonize the museum and turn it into a development tool for grassroots communities, rather than a prestigious institution used to bolster the elite. In the watershed years of 1971 and 1972, these new ideas made their appearance on the international scene. The Unesco-Icom seminar in Santiago in 1972 remains the chief point of reference” (Varine, 2005, p. 3).

New museology, and its symbol museum, the ecomuseum, are both the result of the answers given to these social demands, new conceptions for new experimental social practices under new museum models – ecomuseum (sometimes referred to as the new museum), territory museum, community museum, indigenous museum, *quilombo* museum, *terreiro* museum, *favela* museum etc. However, and with respect to the purposes of the new museology, even if at another pace, the traditional museum, i.e. the one that was created in the 19th century and has persisted to date, starts to embrace the participation of new agents in its activities, but also, and recently, has incorporated new visions and knowledge into its practices. Today, maybe what distinguishes the traditional museum from the ecomuseum (and from others, like the community or the social museum) is different from what distinguished one from the other in 1985. At that time, the Declaration of Santiago, Chile of 1972 set the standards for museum practices under the principle of extending the concept of collection to include heritage, the concept of visiting public to include society and the concept of building to include territory, which is reinforced under the *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie – Minom* (International Movement for a New Museology). This extended concept has reached traditional museum, given that these institutions would also be influenced by the new paradigm, as predicted by Hughes de Varine (1985, p. 185):

“Importa más bien considerar los ejemplos, los casos, las reflexiones, las experiencias que encontramos [...] como preciosos indicadores de un movimiento profundo, todavía mal definido y a menudo tergiversado, que marcará sin duda al museo y transformará la museología sin por eso ser una revolución radical.”

These impacts are present today: In the case of museums of ethnology, such as the museum of anthropology in Colombia:

“El museo que vemos hoy en día, así como sus exposiciones permanentes y temporales, tiene, entonces, como reto inaplazable la intención de facilitar el reconocimiento de otras realidades representadas en los uni-

versos indígenas, negros, campesinos y urbanos, mediante la sugerencia para entrar en la reflexión acerca de sus rituales, sus simbolismos y su pensamiento, no como una realidad distante, como algo que sucede de manera exótica, digno de observar como tal; sino que forma parte de nuestras cotidianidades, de nuestras geografías compartidas, de nuestras realidades definitivamente interculturales.” (Barona Tovar, 2016, p. 68)

Proposing, experimenting, evaluating, changing, incorporating and consolidating new practices is a dynamic, complex, difficult and adverse process. Such process is disturbing for anthropologists [I would add museologists, archeologists and other museum researchers and professionals], because it dilutes the minimum level of coherence between disciplines into a range of intentions, methods, “different institutions and between lines of thought that are apparently irreconcilable” (Durand, 2007, p. 376).

In such a scenario that has been developing and changing for decades, we include in the agenda the rights of indigenous people to participate in musealization. Our purpose is to promote the indigenization of museums, a broad concept that encompasses different views, but consists of bringing indigenous people in to take part in museum curatorship activities, leading indigenous people to appropriate museums and transform them with their knowledge, views and logic and to cause a positive and real impact on the modus operandi of museums (Roca, 2015 a), with their decolonial contributions. Therefore, indigenization may also be the restructuring that ethnographic museums want for themselves, but goes beyond their limits when such restructuring is realized in indigenous museums.

In the United States, during the civil rights movement in the 1960’s and 1970’s, indigenous people demanded the right to recognition and to self-representation. Other work methods were devised at the Smithsonian Institution, whether to deal directly with indigenous people, whether to build other relationships with the different types of visiting public. Since the end of the 1960’s indigenous people have been researchers and curators of exhibitions at the Smithsonian Institution, therefore communicating with people about their own cultures. Under the principle of musealization from the viewpoint of indigenous peoples, the U.S. Congress passed the bill creating the National Museum of the American Indian (NMAI), inaugurated in 2004. In 1990 Native American Graves Protection and Repatriation Act – NAGPRA boosted the participation of indigenous peoples in American museums of anthropology and archaeology.

There followed an increase in the number of indigenous museums in the United States, according to Hoerig (2010): “There are more than 200 tribal museums operating in or near tribal lands within the United States” (p. 67). The uncertainty about their exact number has to do with the “definitions of what constitutes a tribal museum, and because of diversity of forms such institutions take [...]” (p. 72).

In Canada indigenous peoples were consulted about their heritage, as with the Museum of Civilization (Tanguay, 2016). However, the illustrative example is

the University of British Columbia's Museum of Anthropology (MoA) (Roca, 2015a; Roca, 2015 b), which has worked together with the "first nations" since the end of the 1980's. Michael McClean Ames, MoA's director for two decades, pioneered consultations with the "first nations" and was a major force behind the efforts towards a new view on ethnographic museums, pointing out their conservatism and we would say colonialist attitude, and highlighting the fact that European hegemony was grounded in two pillars, the arts museum and the ethnographic museum.

Mexico has a tradition of ecomuseums, which is currently represented by community museums. It was in Mexico that the Declaration of Oaxtepec was issued during the International Seminar on Land Heritage – Community Ecomuseums: Men and Their Surroundings, City of Mexico, 1984. The number and diversity of community museums in Mexico are amazing (Méndez Lugo, 2008),

“debiendo destacar dentro de los mismos aquellos museos de comunidades indígenas, donde el acento reside en la participación de una comunidad de tipo étnico. La mayoría de los museos comunitarios que existen en México no son indígenas, en el año 2001 solo el 24% de los mismos correspondían a comunidades de tipo étnico [...]” (Burón Días, 2012, p. 184)

Venezuela, where the Declaration of Caracas was issued in 1992 during the seminar called “Mission of Museums in Latin America Today: New Challenges”, has reported the museum for the memories of the Mapoyo people turned into heritage (Meza & Ferreira, 2016).

It is difficult to get an accurate number, because the formation and existence cycles of indigenous museums are different from those of traditional museums, which aim at permanence (Cury, 2017b), but we may say that there are between 39 (Santos, 2020) and 49 indigenous museums in Brazil (Cury, 2017b). This is not a small number, considering how inconsistent are public policies to support this museum model, despite the progress achieved by the National Museum Policy (Política Nacional de Museus, Brasil, 2003) and the creation of the Points of Memory Program (Programa Pontos de Memória, Brasil, 2017). These museums are usually the result of the resistance of indigenous peoples, who seize a political opportunity to create them. Amidst the COVID-19 pandemic, they remain active in their communities¹.

Some Brazilian institutions have been collaborating with indigenous peoples, and we mention some of them below². Collaboration as a method occurs between museum researchers and professionals and indigenous groups for the bene-

1. The *Museu Indígena Kanindé* (Kanindé Indigenous Museum) (Aratuba, state of Ceará) has been posting texts on Facebook about the indigenous museum and guidelines for the community on precautions required to face the covid-19 pandemic. The *Museu Worikg* (Worikg Museum) (Kaingang, the Vanuïre Indigenous Land in the state of São Paulo) is conducting a fund-raising campaign to change places in the land where it is located

2. About a more detailed study, see Cury, 2017b.

fit of traditional and indigenous museums. We describe here collaboration in ethnographic, archaeological museums and others, i.e. traditional museums.

The work programs of Funai's *Museu do Índio* (Museum of Indigenous People supported by Brazil's National Indian Foundation) are based on collaboration with indigenous groups. The museum has held the following exhibitions so far: *Tempo e espaço na Amazônia: os Wajãpi* (Time and Space in the Amazon: the Wajãpi people, coordinated by Dominique Gallois, *A presença do invisível: na vida cotidiana e ritual dos povos indígenas do Oiapoque* (The presence of the invisible in the daily lives and rituals of the indigenous peoples of the Oiapoque basin), coordinated by Lux Vidal and *No caminho das miçangas: um mundo que se faz de contas* (On the trail of beads: a make-believe world), curated by anthropologist Els Lagrou). Among other types of collaboration, the collections have been systematically qualified with indigenous groups since 2000 by the Cultural Heritage Coordination (Copac), causing the records to be added to the document database (Couto, 2016).

The *Museu de Arte do Rio de Janeiro - MAR* (Museum of Art of Rio de Janeiro) organized and held the collaborative exhibition called *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* (Dja Guata Porã: the indigenous Rio de Janeiro) in 2017-2018. Curatorship was the result of a collective work with no basis on a previous collection, rather with the purpose of highlighting the indigenous presence in Rio de Janeiro and the indigenous peoples' interest in the museum as a venue (Vieira, 2019, p. 232, Moraes & Freire, 2020).

The *Museu Paraense Emílio Goeldi* (Emilio Goeldi Museum of Para), in Belem, State of Para, is an institution that develops ethnographic initiatives aimed at fostering new anthropological and museological practices. Its team of professionals includes a member of the Karipuna people, Suzana Primo dos Santos, who curates objects that belong to her indigenous group (Santos & Garces, 2016). Claudia Lopez Garces, Mariana Francozo, Laura Van Broekhoven and Valdemar Ka'apor *2017 shared the curatorship of a project called "*Compartilhando coleções e conectando histórias* (Sharing collections and connecting stories)" and an exhibition called "*A festa do Cauim* (The cauim feast)" in 2013 and 2014. In the field of ethnomuseology, another project was about the Mebengokre-Kayapo and Baniwa collections, carried out by Glenn Shepard Jr., Claudia Lopez Garces, Pascale de Robert and Carlos Eduardo Chaves (2017). Anthropologist Lucia van Velthem, together with Katia Kukawka and Lydie Joanny (2017) are in charge of the *Museus da Amazônia em Rede - MAR* (Network of Amazon Museums), which encompasses four museums in Eastern Amazon, Brazil, French Guiana and Suriname. In this case, virtual repatriation grants indigenous people access through technology to the collections of their forebears that are kept by the museums involved in the initiative.

The research conducted by Edmundo Pereira (2016) at the *Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro) is a contribution to reflections about the collection of Afro-Brazilian and indigenous music repertoires. Anthropologist João

Pacheco de Oliveira has given his support to Brazil's oldest indigenous museum, Magüta (Roca, 2015a). That researcher is the curator of the exhibition called *Os primeiros brasileiros* (The first Brazilians) together with indigenous peoples' organizations that prepared the objects for exhibition (Pacheco de Oliveira & Santos, 2019). Today they are part of the collection of the National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro, because those objects were in Brasília on September 2, 2018, when the museum caught fire.

The *Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina* (Museum of Archeology and Ethnology of the Federal University of Santa Catarina) has been holding collaborative exhibitions for years (Guimarães, 2016), but we should also mention the efforts of the *Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás* (Museum of Anthropology of the Federal University of Goiás) and *Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná* (Museum of Archeology and Ethnology of the Federal University of Para), considering the importance of university museums for the development of collaboration methodology.

At the *Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE-USP* (Museum of Archeology and Ethnology of the University of São Paulo), Fabíola A. Silva and the Asurini have been performing collaboration activities since 2005 (Silva, 2016; Silva, 2015). Together with Cesar Gordon and representatives of the Xikrin people they shared the curatorship of the collection gathered by Luz Vidal (Silva & Gordon, 2011). Marília X. Cury has been collaborating with the Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena and Nakrerre³ indigenous peoples since 2010, within the limits of the traditional museum and the relations it builds with indigenous people (Cury, 2020a; Cury, 2016b). Her research work also includes problematizing the management of collections according to those relations (Cury, 2016a). In this scenario, the exhibition and education initiative called “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena* (Resistance Now! Strengthening and Uniting Indigenous Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena Cultures)” (Cury, 2019b, Cury, 2018b) was organized in collaboration with indigenous museums: The Vanuïre Indigenous Land is the site of two museums, the *Museu Worikg* (Worikg Museum) (Pereira, Melo & Marcolino, 2020) and the *Museu Akãm Orãm Krenak* (Akam Oram Krenak Museum) (Afonso, Oliveira, Damaceno, 2020). The Araribá Indigenous Land is the site of the *Museu das Lembranças e dos sentimentos* (Museum of Memories and Feelings) in the indigenous village of the Guarani Nhandewa people called Nimuendaju (Oliveira et al, 2020). A museum for the Terena people in the indigenous village of Ekeruá is being considered (Camilo, Felix, Cesar & Felix, 2020). The Icatu Indigenous Land is the site of the Museum Trail of the Kaingang and Terena indigenous peoples (Iaiati, Pedro, Pedro & Elias, 2020). In order to develop museology, we seek to find subject matters for

3. Krenak. I use the name Nakrerre out of respect for Antonio Jorge, the elder and patriarch of the indigenous culture in the Vanuïre Indigenous Land.

reflection about the activities carried out by traditional museums and indigenous museums, which are independent, but connected by collaboration.

Collaboration and museum experiences

The colonialism that permeated anthropology, archaeology and museology has affected the very structures of ethnography/anthropology and archaeological museums. We know the manner these museums have dealt with human lives: exhibitions of human beings, appropriation of human remains for study and exhibition, which illustrate “the tensions and paradoxes inherent in the fact that ethnographic museology deals with human matter, which is live and dynamic” (Durant, 2007, p. 375). The reason this topic is still on the agenda is that human remains continue to be exhibited in Brazilian museums, and other points of conflict remain unresolved when we consider the way objects, particularly, but not only, sacred objects, were collected and museum collections were formed in the past. Each and every collection brings with it the stigma of the moment of collection, the anthropological and archaeological thinking that prevailed then. For this reason, we have to review the ways to represent the past and even the present, and to seek other *modus operandi*, other ways to deal with the collections that have been requalified and brought to the present. New meanings and significations should be given to them, and to that end museums have to get prepared to work together with indigenous groups through collaboration aimed at indigenous self-representation.

Over the course of the joint work carried out with the (the Icatu and Vanuíre Indigenous Lands), Guarani Nhandewa (Indigenous Village of Nimuendaju, Araribá Indigenous Land) and Terena (the Icatu Indigenous Land and the Indigenous Village of Ekeruá in the Araribá Indigenous Land), three complaints were made by indigenous people during the several meetings that we had – indigenous peoples are always referred to as people from the past, but they want to tell non-indigenous people how they live today, they want to speak for themselves, and they expect feedback from researchers who have looked for them in their lands to conduct their studies. We wrote down their complaints and we gave answers to our indigenous partners through the curatorship of the exhibition called “*Resistência Já Fortalecimento e União das Culturas Indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena* (Resistance Now! Strengthening and Uniting Indigenous Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena Cultures)”.

What fostered collaboration was the possibility of jointly organizing an exhibition, subsequently named by the indigenous involved in shared decision-making. Another triggering factor for indigenous people was the possibility of getting to know the objects that belonged to their ancestors and were collected in the Central-Western region of the state of Sao Paulo, where they live.

The ethnographic and archaeological collections of the University of São Paulo's Museum of Archeology and Ethnology (MAE-USP)⁴ started to be formed more than 100 years ago. A significant part of them originate from *Museu Paulista – MP-USP*, the University of São Paulo's State of São Paulo Museum. One of the oldest museums in Brazil, MP-USP has received collections from several parts of Brazil since its creation in 1895 (about collections, collectors and origins, see Damy & Hartmann, 1986).

The collections involved in collaboration initiatives were formed from the end of the 19th century to the middle of the 20th century (Kaingang). The highlights are the donations made by the Geographical and Geological Commission of São Paulo, which collected objects during the expeditions made in the *Aguapeí* or *Feio* and the *do Peixe* rivers in the years from 1905 to 1907, and those made by the Service for the Protection of Indigenous Peoples (SPI), whose first task was performed in that region of the state of São Paulo to put an end to the genocide of the Kaingang people carried out to allow the occupation of that vast land and to grow coffee. In 1912 the Kaingang people were “pacified” in that region. Today the term is contradicted by the Kaingang, who oppose the negative publicity that has fallen on them since this moment of the colonization of the state of São Paulo (Ribeiro, 1988). Other objects were collected by the collaborators of the State of São Paulo Museum in the first decades of the 20th century.

In 1947, anthropologist Herbert Baldus created the museum's Ethnology Department, starting a period when indigenous collections would be the highlights. The anthropologist and the recently hired Harald Schultz went out to do field work in the first months of that year, visiting the Kaingang in the Icatu Indigenous Land and the Guarani Nhandewa and the Terena in the Araribá Indigenous Land. In that year, Egon Schaden was in the Araribá Indigenous Land and formed another Guarani Nhandewa collection.

In 1947 collections started to be formed differently from those in the past, because “the first scientific collections as such start to enter the museum, supported by the use of a more comprehensive theoretical framework to complement the collection of ethnographic objects (Damy & Hartmann, 1986, p. 221).

Collaboration supported by museological communication (exhibition and education) (Cury, 2019b) started between MAE-USP and the Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena peoples, who shared purposes, consisting of (Cury, 2018b, p. 4402):

- Giving indigenous peoples access to the objects of their ancestors / Knowing the objects of their ancestors;

4. MAE-USP was created in 1989 by gathering the University of São Paulo's archeology and ethnology collection which had been held by the former Museum of Archeology and Ethnology, the *Museu Paulista* (State of São Paulo Museum), the *Instituto de Pré-História Paulo Duarte* (Paulo Duarte Prehistory Institut) and the Plínio Ayrosa Collection of the Faculty of Philosophy, Sciences and Languages.

- Giving feedback on collections and research / Getting to know what happened with the objects;
- (Re)signifying collections/ Bringing objects to the present, connecting the past, the present and the future.
- Supporting cultural reinforcement/ Strengthening traditions and generations;
- Making indigenous people assume the leading role in museums/ Appropriating museums;
- Turning museums into participation venues/ Leading indigenous people to perform self-narrative;
- Developing new manners of research/Conducting research with the elderly.

Collaboration allows museal actions to be generated across the whole curatorship process, understood as all the actions centered around the object – collection of objects/formation of collections, research, safeguard and communication – all take part in and/or are affected by collaboration. All those who participate in curatorship are curators, including and especially the indigenous people who take part in collaboration initiatives.

One initiative took place between September 2016, when the leaders of the indigenous groups were invited to participate, and March 2019, when the exhibition was opened⁵. The period seems long, but such length was due to administrative and financial obstacles. First, the public sector does not yet have the tools to perform collaboration actions. Second, in times of restrictions on the release of funds and other euphemisms to describe the crisis we are going through, human, material and financial resources are diminished and limited to what is known and expected. This situation places collaboration at a disadvantage because of its episodic, experimental and innovative nature. After the opening of the exhibition, collaboration continued with the leadership of MAE-USP's Education Department. Indigenous pairs came during a week every month⁶ and the museum also held the Indigenous Women's Week⁷, which offered new prospects for MAE-USP and the collaboration initiative.

5. The exhibition was opened three times, one time for each group, both to raise its political profile and to follow ritual practices because each exhibition module had to be released by the enchanted beings. Dates: March 15 (Kaingang), May 10 (Guarani Nhandewa) and June 28 (Terena).

6. The education initiative carried out in collaboration with the indigenous people was momentarily interrupted in March 2020 because of the corona virus pandemic.

7. Schedule: March 9, 2020 – *O sagrado no museu - discutindo sobre remanescentes humanos: pesquisa e comunicação museológica* (The sacred at museums – discussing about human remains: museological research and communication) (available at: <https://youtu.be/3wIkdHZPmmg>), March 3, 2020 - *Museus Indígenas, Museologia Indígena - o protagonismo das mulheres em São Paulo* (Indigenous Museums, Indigenous Museology – the leading role of women in São Paulo) (<https://>

Field travels were regular, basically one per month. For one week the museum's team visited the indigenous lands and the groups involved in the initiative. We discussed the contents of the exhibition, but we also kept relations alive and active to build confidence that the exhibition would happen. A key moment was in July 2017, when we requalified the museum's collections, in this case when we decolonized the museum's collections. Each group organized itself with 20 individuals of different ages, thus maintaining the intergeneration relationship, to visit MAE-USP, get to know ancestral objects and create knowledge from the museum's collections (Cury, 2019b, Cury, 2018b). It was then that the indigenous people chose the objects for each exhibition module. The choice was made separately for each group, while identities remained the same. The objects were displayed side by side at the exhibition site so that union would be the foundation of strengthening. After that, in September 2017, each group created its own narrative, choosing the sequence of concepts and exhibition resources. That laid the ground for the self-representation of indigenous people, which in turn was the foundation for the museum's exhibition department to propose solutions.

One of the possible analyses of collaboration is based on two viewpoints. The first viewpoint is that of critical museology, defined by Florez Crespo as "la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección, y como consecuencia de una política cultural" (2006, p. 232). The second viewpoint, and considering the opening allowed by critical museology, is that of social museology. For Mario Chagas and Ines Gouveia⁸, according to Santos (2017), social museology is

"a museology committed to reducing social injustices and inequalities, fighting prejudice, improving the quality of collective life, strengthening social cohesion and dignity, using the power of memory, heritage and museums for the benefit of popular communities, indigenous peoples, *quilombolas*, and social movements" (Chagas & Gouveia *apud* Santos, 2017, p. 90).

For Suzy Santos (2017, p. 91-98), other museologies take a social starting point, such as the affirmative, gender, LGBT, resistance (religious and/or cultural), indigenous and other museologies that show a militant attitude consisting of the incorporation of other speeches and discourses, in opposition to conservatism, prejudice and intolerance.

The deconstruction that is at the very nature of critical museology allows different approaches from the viewpoint of social museology. University, archaeological and ethnographic museums can make contributions to both museologies.

youtu.be/15y4-46YQEE), March 13, 2020 - *A mulher na preservação da cultura tradicional indígena* (The role of women in preserving indigenous traditional culture) (<https://youtu.be/KoGrIY2BfTo>).

8. Santos (2017) analyzed the article written by: Chagas, M. S., and I. Gouveia (2014). "*Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação)* (*Social Museology: reflections and practices for the sake of presentation*)". *Cadernos do CEOM* 27.41: 9-24.

The confluence of the two museologies allows us to challenge hegemonic thought grounded in Eurocentrism. For Quijano (2005), Eurocentrism, as an accepted rationale or knowledge, has become hegemonic and colonizing worldwide in connection with the “experience and needs of the international standard of capitalist, colonial/ modern, euro centered power, established from America” (p. 126).

“Specifically applied to Latin America’s historical experience, the Eurocentric knowledge outlook works as a mirror that distorts what it reflects. This means that the image we see on this mirror is not completely chimeric, because we have many important historical bonds with Europe in so many ways, both material and subjective. However, at the same time, we are deeply different from Europe. For this reason, when we look at our Eurocentric mirror, the image that we see is necessarily partial and distorted.

The tragedy here lies in the fact that we have been led, wittingly or not, willingly or not, to see and accept that image as our image and belonging only to us. In such manner, we keep on being what we are not. And the result is that we can never recognize our true problems, let alone solve them, unless in a partial and distorted manner.” (Quijano, 2005, p. 129-130)

For the sake of comparison and discussion, indigenous museums turn out to be sites where indigenous people become fully autonomous through musealization. Their political activism is even stronger, more autonomous and sovereign than that of ethnographic and archaeological museums, even considering collaboration does take place at ethnographic and archaeological museums, encouraging opening to participation and multiple voices, and particularly to other kinds of articulation and political visibility. Collaboration at ethnographic and archaeological museums helps us to notice the indigenous people’s great political and diplomatic skills in building what they see as a “partnership” to meet their objectives.

In my opinion, what may happen, and happens, is that indigenous people often appropriate museums as an institution while at the same time they refute their modus operandi and the centuries-old practices of traditional museums.

This does not occur at indigenous museums, unless a non-indigenous external agent exercises a strong influence, which can be challenged, but can be adopted as a language to communicate with the museal field and to maintain the partnership. One argument is as follows: the more oral the indigenous museum is, the more autonomous it will be, because it will work under a different logic from that of the museography formulated in the 19th century. Another argument is that the more the management of indigenous museums is based on spirituality, the more these museums will be unusual and surprising, because they will be necessarily interconnected with other curators, the enchanted beings who rule indigenous people’s lives and indigenous museums under other paces and rhythms (Cury, 2020a, Cury, 2019a, Cury, 2018a, Cury, 2017a, Cury, 2016b), the

rhythms and timing of spirituality, as shamans teach us during our collaboration meetings. The last argument is that if traditional museology is standardized, and it would not be otherwise, indigenous museums, imbued with the logic of the original peoples, do not fall into the general concepts of classifications or other standardizations, and are alien to closed and inflexible standards because the museography and curatorship carried out in these museums should remain flexible enough to meet the purposes of each unique and unmistakable group. There could not be two museums with the same structure because each of them represents itself, according to demands that change over time and in the land, but also in relation to the society to which indigenous people belong, but that excludes them. Each and every system – and all systems are open and yet are closed in themselves, otherwise they would not be systems – would be a manner of framing ideas and practices and for that reason the structures are kept distant from formal systems to avoid determinism, as is the case with the education system. Therefore, museological thought can be decolonized at and by indigenous museums.

Final Considerations

This article is about the rights of indigenous people to participate in musealization, considering the museum collections formed in the past. This participation is based on collaboration and discussions are centered in the state of São Paulo as its locus.

Self-representation is a current challenge at ethnographic and archaeological museums. The collaboration methodology can help to decolonize collections to allow indigenous people to participate directly in museums in order to play a leading role at a museum institution that is publicly funded.

We have discussed indigenization at traditional museums and the appropriation of museums by indigenous people for advancing their political agendas. This movement gives rise to indigenous museums, whose issues, activities and connection with heritage for the benefit of the group make them different from ethnographic and archaeological museums. Indigenous museums have their own conceptual framework (their knowledge, values and political views), their own management (organization and planning) and establish care relationships with the tangible and the intangible (curatorship) to meet the needs of the group (community) and of visitors (the public). They play a social role by building respect and an educational role by using other teaching methods that foster cultural tolerance. However, similarities with traditional museums end there or end with us – our ability to see the museological process unfolding at indigenous museums. Strategies and purposes are different and have nothing to do with inflexible and closed structures, such as those that work under the neoliberal principles that so much affect traditional museums, submitting them to the logics of economics. Far from assuming that indigenous people do not have the ability to organize, plan and manage resources, we notice that they are efficient and effective, work for the sake of traditional culture and the group, always

connecting the past with the present and the future and with future generations. The lessons from indigenization are unlimited, but the lessons from indigenous museums are valuable because they allow us to realize that museology can be carried out in a different manner, with a great impact that cannot be measured or understood in administrative and economic terms, but can be appreciated for what indigenous museums are and what they teach us.

***Marília Xavier Cury** has master's and doctorate degrees in Communication Science at University of São Paulo (USP). Professor of Museology at Museum of Archeology and Ethnology of the University of São Paulo (MAE/USP). Coordinator of InterMuseologies - Laboratory Interfaces between Museologies - Communication, Mediation, Audiences and Reception. Develops since 2010 studies about the relationship between museums and indigenous people through collaborative actions, recognizing indigenous rights to musealization. E-mail: maxavier@usp.br.

References:

- Afonso, L. D. C.; OLIVEIRA, J. B.; DAMACENO, H. C. (2020). MUSEU AKÂM ORÂM KRENAK – TERRA INDÍGENA VANUÍRE. IN: M. X. CURY (ORG.). *MUSEUS ETNOGRÁFICOS E INDÍGENAS: APROFUNDANDO QUESTÕES, REFORMULANDO AÇÕES* (pp. 66-75). SÃO PAULO: SEC-SP, ACAM PORTINARI, MUSEU ÍNDIA VANUÍRE, MAE-USP. [HTTPS://DOI.ORG/10.11606/9786599055706](https://doi.org/10.11606/9786599055706).
- Barona Tovar, F. (2016). Museos, antropologia e identidades culturais en Colombia. In M. Lima Fo., R. Abreu, & R. Athias (Org.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas* (pp. 57-71). Recife: Editora UFPE.
- Brasil (2017). Ministério da Cultura. Portaria N° 315, de 6 de setembro de 2017.
- Brasil (2003). Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília.
- Burón Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. *Revista de Indias*. LXXII(254), 177-212. <https://doi.org/10.3989/revindias.2012.007>.
- Camilo, J., Felix, A. L., Cesar, G. J. & Felix, A. (2020). Museu Terena em discussão – Aldeia Ekeruá. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 76-80). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuüre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.
- Couto, I. H. P. (2016). Desenvolvimento e gestão das coleções etnográficas do Museu do Índio: 1942 aos dias de hoje. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 62-75). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Cury, M. X. (2020a). Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9(17), 129-146, 2020. <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480>.

Cury, M. X. (2019a). The sacred in museums, the Museology of the sacred: the spirituality of indigenous people. *ICOFOM Study Series*, 47, 89-104, 2019a. <https://doi.org/10.4000/iss.1529>.

Cury, M. X. (2019b). Museu e exposição – O exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. In: Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2019b. p. 313-348.

Cury, M. X. (2018a). La museología y lo sagrado – La resacralización del museo. In: F. Mairesse (Ed.). *Museology and the sacred. Materials for the discussion* (pp. 60-64). Paris: Icofom.

Cury, M. X. (2018b). Requalificação de coleções – processos colaborativos em museu universitário e protagonismo indígena: Uma experiência no Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE-USP. In M. P. Grossi, S. L. Silva et al. (Orgs.), *Conference Proceedings Anais – 18th IUAES Word Congress* (pp. 4398-4410). Florianópolis: Tribo da Ilha.

Cury, M. X. (2017a). Lições Indígenas para a descolonização dos Museus – Processos comunicacionais em discussão. *Cadernos Cimeac*, 7(1), 184-211. <https://doi.org/10.18554/cimeac.v7i1.2199>.

Cury, M. X. (2017b). Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo*, 7, 87-113. DOI: 10.2436/20.8070.01.65.

Cury, M. X. (2016a). Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 12-22). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Cury, M. X. (2016b). Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal. In M. Lima Fo.; R. Abreu, & R. Athias (Org.), *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas. Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas* (pp. 149-170). Recife: UFPE: ABA.

Damy, A. S. A., & Hartmann, T. (1986). As coleções etnográficas do Museu Paulista: composição e história. *Revista do Museu Paulista*, N. S. XXXI, 220-272.

Durand, J. Y. (2007). Este obscuro objeto do desejo etnográfico: o museu. *Etnográfica*, 11(2), 372-386.

Flórez Crespo, M. M. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo. Caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, *Musac. De Arte*, 5, 231-243.

Garcés, C. L. L., Françaço, M., Broekhoven, L., & Ka'apor, V. (2017). Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 713-734. <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000300003>.

Guimarães, V. W. (2016). A participação indígena no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 83-98). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Hoerig, K. A. (2010). From third person to first: A call for reciprocity among non-native and native museums. *Museum Anthropology*, 33(1), 62-74.

Iaiati, R., Pedro, M., Pedro, E. & Elias, C. M. (2020). Museu em discussão: Dois povos, uma luta – T.I. Icatu. In: M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 81-84). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Méndez Lugo, R. A. (2008). *Mapa situacional de los museos comunitarios de México*. México: Unesco.

Meza, E., Ferreira, L. M. (2016). Memórias patrimonializadas de los Mapoyo: narrativas patrióticas y políticas de la identidad na Venezuela. *Revista Morpheus – Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, 9(16), 60-84.

Moraes, L. G. N., & Freire, J. R. B. (2020). Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena: uma breve etnografia. In M. X. Cury (Org.), *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 123-137). São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa : ACAM Portinari : Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo : Museu Índia Vanuíre. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Oliveira, T.; Marcolino, C.; Marcolino, G. A.; Marcolino, C. A.; Cezar, S. N. L. (2020). Guarani Nhandewa: museu das lembranças e dos sentimentos – Aldeia Nimuendaju. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 50-65). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Pacheco de Oliveira, J., & Santos, R. C. M. (2019). Descolonizando a ilusão museal: etnografia de uma proposta expositiva. In J. Pacheco de Oliveira, & R. C. M. Santos. (Org.), *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas*

de protagonismo e de construção da ilusão museal (pp. 17-55). João Pessoa: Editora UFPB.

Pereira, D. J. L., Melo, S. E. & Marcolino, I. L. (2020). M. Museu Worikg – Kaingang, T.I. Vanuïre. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 85-88). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Pereira, E. (2016). Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 33-49). São Paulo: SEC: ACAM Portinari: MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (p. 397-434). Buenos Aires: CLACSO.

Ribeiro, D. (1988). Os Kaingáng e a expansão dos cafezais. In D. Ribeiro, *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (pp. 93-98). São Paulo: Círculo do Livro.

Roca, A. (2015a). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), 123-155. <https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n1p123>.

Roca, A. (2015b). Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia*, 58, 117-142. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2015.108515>.

Santos, S. P., & Garcés, C. L. L. (2016). A coleção etnográfica do Museu Goeldi e os povos indígenas: desafios contemporâneos. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 76-22). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Santos, S. (2020). Museus indígenas e a construção de museologias afirmativas. In M. X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 174-190). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP. <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Santos, S. S. (2017). *Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

Shepard Jr., G. H., Garcés, C. L. L., Robert, P., & Chaves, C. E. (2017). Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio*

Goeldi. *Ciências Humanas*, 12(3), 765-787. <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000300006>.

Silva, F. A. (2016). Curadoria da Coleção Asurini do Xingu no *Weltmuseum Wien*. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 128-134). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Silva, F. A. (2015). Arqueologia colaborativa com os Asurini do Xingu: um relato sobre a pesquisa no igarapé Piranhaquara, T.I. Koatinemo. *Revista de Antropologia*, 58(2), 143-172. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2015.108570>.

Silva, F. A., & Gordon, C. (Eds.). (2011). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: EDUSP.

Tanguay, J. (2016). Política, representação e diálogo nos Museus da Civilização: Primeiros Povos e museologia indígena no Québec. In M. X. Cury (Org.), *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 229-238). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788563566201>.

Varine, H. (2005). Decolonizing Museology. *Icom News*, 3, 3.

Varine, H. (1985). El ecomuseo, más allá de la palabra. *Museum*, XXXVII(148), 185.

Velthem, L. H., Kukawka, K. & Joanny, L. (2017). Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 735-748. <https://doi.org/10.1590/1981.81222017000300004>.

Vieira, M. A. N. (2019). Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes Antropológicos*, 53, 227-256. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832019000100009>.

Patrimônio e identidades afro-diaspóricas: da Cabeça de Ifé ao monumento de Zumbi dos Palmares

*Diogo Jorge de Melo**

Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil

*Thais Silva Félix Dias***

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Introdução

Este trabalho surgiu a partir de uma visita ao *British Museum* em 2008, quando, em uma de suas salas, tivemos contato com diversos objetos de origem africana e nos deparamos com um em especial que nos fazia referência a uma personagem¹ da História do Brasil: Zumbi dos Palmares. Tratava-se da *Cabeça de Ifé*, musealizado sob o número Af1939,34.1 no *British Museum* (Figura 1). Uma museália que acreditamos causar percepções semelhantes em diversos brasileiros que vivenciam este processo de visitação no museu, principalmente os cariocas, que em seus imaginários conseguem lhe dar nome e identidade.

Na ocasião não desconhecíamos as liga es históricas e patrimoniais que nos levaram a essa percep o, pois sabíamos que a escultura africana serviu de base para a constitui o do monumento de Zumbi dos Palmares no Rio de Janeiro (Brasil), na Avenida Presidente Vargas. No entanto, o que chamou a nossa aten o, foi que antes de pensar nas rela es simbólicas, históricas, patrimoniais e identitárias em questão, o primeiro pensamento que nos passou na cabeça foi a pergunta: o que uma escultura de Zumbi dos Palmares está fazendo no *British Museum*?

Foi justamente a partir dessa percep o que iniciamos este trabalho, com o objetivo de mapear as rela es simbólicas, que foram construídas ao longo do tempo e que atualmente nos fazem ter este tipo de percep o e reconhecimento simbólico/identitário atrelado a um imaginário que se manifesta a partir de um objeto arqueológico africano que foi musealizado na Europa. Queremos, desta

1. Optamos pela terminologia "personagem histórica" a de "sujeito histórico", por entendermos que Zumbi dos Palmares foi uma constru o social imaginada, que recebeu diversos aportes simbólicos constitutivos, como da História, das Artes, da Literatura, da militância, dentre outros.

forma, compreender estes contextos a partir dos processos da diáspora negra (Gilroy, 2012) e entender como esse objeto serviu de base para a concepção do monumento/imagem de Zumbi dos Palmares. Hoje reconhecido como um dos principais patrimônios urbanos atrelado à resistência e à militância dos movimentos raciais e da negritude no Brasil.

Lembramos que atualmente estamos vivendo uma ampliação para as representações e representatividades dos monumentos públicos, que estão sendo contestados em um movimento de destituição dos seus lugares antes aparentemente estáveis. Um movimento que ganhou visibilidade a partir da manifestação em Bristol na Inglaterra (em 7 de junho de 2020), quando militâncias derrubaram e jogaram no rio a estátua do traficante de escravizados Edward Colston (1636-1721). Deste ponto conseguimos compreender que o nosso objetivo principal é o de desenvolver uma discussão a partir de um olhar da Museologia e do Patrimônio para com as representações do monumento de Zumbi dos Palmares a partir da *Máscara de Ifé* e entender como estes processos históricos nos ajudam a compreender processos da pós-colonialidade.

Posteriormente ao fato ocorrido no *British Museum*, nos deparamos com o livro de Neil MacGregor (2013), *“A história do mundo em 100 objetos”*, onde o autor descreveu e contextualizou diversos objetos museais, entre os quais encontra-se a *Cabeça de Ifé*. O texto nos mostrou a origem desse objeto e a sua vida social, entendendo-o como uma mercadoria cultural (Appadurai, 2008). Tal perspectiva nos facilita compreendê-lo como um objeto arqueológico; após o seu “resgate”, é comercializado e vai parar nas vitrines de um dos mais tradicionais museus europeus. Um processo colonial, que viabilizou a sua reprodutibilidade para a criação de um outro bem cultural, o monumento de Zumbi dos Palmares no Rio de Janeiro.



Fig. 1 Máscara de Ifé (Nigéria) que se encontra musealizado no *British Museum*. Retirado de <https://www.britishmuseum.org/>.

A Máscara de Ifé

A *Máscara de Ifé*, em sua condição de musealia, é considerada uma icônica obra de arte, que consiste em uma escultura de cabeça fundida em latão. Seu realismo faz com que MacGregor (2013) acredite se tratar do retrato de uma pessoa, apesar de desconhecida. Este autor indica que a única certeza que possui sobre este objeto é a de que se trata de uma representação da realeza, capaz de sintetizar as grandes civilizações medievais que existiram na África Ocidental. Menciona que o objeto faz parte de um grupo de treze cabeças que foram descobertas em 1938 no terreno de um palácio de Ifé na Nigéria e que estes objetos foram achados por acidente durante obras para a construção de casas, em um local chamado de Wunmonije.

Algumas peças encontradas nessa localidade acabaram por sair do país, dentre elas a *Cabeça de Ifé*, que foi adquirida pelo editor do *Daily Times* que a encaminhou para o Fundo Nacional de Coleções de Arte que a doou, em 1939, para o *British Museum*. Processo de expatriação que teve grande importância para que ocorresse um controle mais refinado das exportações de antiguidades na Nigéria (Shyllon, 2005).

Com relação à importância desse objeto para a História da Arte, MacGregor (2013) evidencia que estas esculturas encontradas, “destruíram as noções eu-

ropeias da história da arte e obrigaram os europeus a revalidarem o lugar da África na história cultural do mundo” (p.453).

“A cabeça de Ifé está na galeria africana do British Museum, onde parece encarar os visitantes. É um pouco menor do que uma cabeça de tamanho natural e feita de latão, que escureceu com o tempo. O formato do rosto é de um oval elegante, coberto de linhas verticais talhadas com precisão – mas são cicatrizes faciais tão perfeitamente simétricas que controlam os traços, em vez de deformá-los. Usa uma coroa – um alto diadema de contas com uma notável pluma vertical projetada no topo, que ainda conserva bastante a pintura vermelha original. Este é um objeto de presença extraordinária. Um olhar atento, a curva alta da bochecha, os lábios entreabertos como se fossem falar – tudo foi capturado com absoluta segurança [...]” (MacGregor, 2013, p. 453-454).

O autor também contou que foi em 1910 que as primeiras destas cabeças foram descobertas pelo antropólogo alemão Leo Frobenius, em um santuário nas cercanias de Ifé. Descoberta que o fez associar essas esculturas com as encontradas na Grécia Antiga e o fez levantar a hipótese de que a ilha perdida de Atlântida deveria ter existido na costa da Nigéria. Aspecto que nos mostra como os europeus subestimavam as culturas africanas, colocando-as em um lugar de incapacidade e improdutividade. Roberto Conduru (2013) levanta o fato destes objetos terem sido apropriados pelo contexto colonizador, ganhando denominações pejorativas, que os reduziram a sua descrição material, como os *bronzes de benin*², que foram utilizadas como prova da decadência africana nos Oitocentos, reiterando a necessidade civilizatória naquele continente.

Para MacGregor (2013) a *Cabeça de Ifé* seria um retrato de um Oni de Ifé, governante com funções políticas, mas também religiosas. Inclusive lembra que a cidade de Ifé sempre foi um centro religioso para o povo iorubá. Já Nei Lopes (2005) nos lembra que Oni se reporta simbolicamente a Odudua, divindade criadora da Terra ou fundador de Ifé, considerado o primeiro rei dos iorubás.

Devemos assim contextualizar a cidade de Ifé, também nominada de *Ilé-Ifé*, com os seus contextos míticos e religiosos. Tendo em mente que ela é o berço civilizatório dos iorubás, também nominados de nagôs. Grupos étnicos que foram fundamentais para a construção cultural negra no Brasil, como nos candomblés que hoje se denominam de tradição nagô.

Odudua e a cidade de Ifé

A cidade de Ifé (figura 2) é um dos principais centros religiosos dos iorubás e possui diversas relações míticas ligadas aos processos cosmológicos desses grupos, sendo considerada o lugar de origem do mundo. Renata Barcelos e

2. Termo que se refere a um conjunto de obras de artes encontradas na África no qual a *Cabeça de Ifé* está inclusa.

Luiz L. Marins (2017) destacaram a existência de dois mitos de criação dos iorubás, que demarcam dois momentos culturais, antes e depois da chegada de Odudua em Ifé. Tal mito de origem pode ser entendido como um discurso que se confunde com a História dessa civilização, já que a chegada de Odudua na região de Ifé é tida como um marco do desenvolvimento civilizatório desses grupos, marcando o surgimento e o desenvolvimento das principais nações iorubás e circunscrevendo laços que compõem a sua compreensão de comunidade imaginada (Anderson, 2008).

Para Barcelos e Marins (2017) o mito cosmológico de Obatalá lhes parece ser anterior à chegada de Odudua, pois Obatalá é o protagonista da criação da Terra e dos seres humanos, tendo sido incumbido por Olodumaré³.

“[...] Ele recebe o Àse de Olódumàrè, faz o ebó prescrito, faz a primeira descida e cria a terra no lugar onde só havia [sic] águas primordiais. Volta ao òrun, recebe novo Àse de Olódumàrè, faz uma segunda descida agora cria [sic] os seres humanos, as plantas e todos os seres vivos; porém, ao criá-los, embriaga-se com emu, o vinho da palma, produzindo seres humanos deficientes. Recupera-se, termina a criação, recebe culto, e volta ao òrun, sendo lembrado até hoje como Òrìsà Nlá, o grande criador do mundo e da humanidade” (Barcelos & Marins, 2017, p. 5).

No segundo mito Odudua se aproveita da embriaguez de Obatalá e toma sua frente na criação do mundo e justamente a partir deste ocorrido que a rivalidade entre estes dois é posta. Rivalidade que sofreu a intervenção de Orunmilá, que para estabelecer a paz tornou Odudua o primeiro rei de Ifé e deu a Obatalá a designação de criação dos seres humanos. Destas proposições míticas podemos entender que Odudua conquistou o território da cidade de Ifé e se tornou seu monarca marcando, assim, uma nova fase cultural para esse grupo. Justamente nessas bases míticas que Odudua começou a ser entendido como o fundador da “raça iorubá” (Barcelos & Marins, 2017).

3. Olodumaré, Orunmila e Ifá se confundem nas cosmologias iorubás, podendo ser entendidos como a mesma entidade. Assim como Obatalá pode ser compreendido como Oxalá.



Fig. 2 Localização da cidade de Ifé na Nigéria. Retirado de <https://www.khanacademy.org>.

Pierre Verger (1981) nos lembra que Odudua é mais um personagem histórico do que uma divindade. Sendo considerado um guerreiro temido e invasor, que fundou Ifé e tido como pai e rei de diversas nações Iorubás. Ele menciona que as pessoas que cultuam Odudua não entram em transe. Destaca também que essa deidade muitas vezes é entendida como feminina, sendo considerado como companheira de Obatalá, processo que considera ser errôneo e atribui tal circunstância aos escritos do Padre Baudin e seus compiladores. Para ele, o par feminino de Odudua é *Yemowo*.

José Reginaldo Prandi (2001) descreveu um pouco da mitologia de Odudua e apresenta a sua rivalidade com Obatalá. Segundo o mito, ambos viviam dentro de uma cabaça e uma briga entre os dois acabou por rompê-la e assim separou o Céu da Terra⁴. Devemos destacar que em um mito Odudua é um dos responsáveis por colocar a cabeça nos homens, ação que foi finalizada por Obatalá, e tal concepção pode nos designar um pouco a representação dessa divindade como o culto das cabeças (*oris*)⁵.

Outro orixá presente no repertório simbólico das máscaras de Ifé é Olocum, uma entidade sobre a qual também existe controvérsias acerca do seu sexo, mas que seu domínio são os mares. Inclusive é o genitor de Iemanjá, divindade que assumiu seus domínios nos processos da diáspora negra no Brasil. Suzanne Preston Blier (2002) nos apresenta uma cabeça de Ifé associada à Olocum (Fi-

4. Neste mito Odudua é considerada deusa da Terra e Obatalá deus do Céu.

5. Nas feitura de santo, o orixá do iniciado passa a viver no seu *ori*.

gura 3), que foi reproduzida em maior escala, para se tornar um monumento da cidade de Ifé (Figura 4). Um processo que consideramos análogo ao monumento de Zumbi, mas sobre o qual não conseguimos muitas informações.

Em seu trabalho Blier (2002) designou considerações sobre as representações simbólicas destas cabeças, como a presença de uma roseta com dezesseis pétalas, que designa o caráter de divindade, diferentemente das dos chefes e sacerdotes, que possuem oito pétalas, como na escultura do Rei Wunmonije (Figura 5). Teceu também considerações sobre a *Cabeça de Ifé* no *British Museum*, em que seu diadema é composto de círculos concêntricos, o que considera uma referência às primeiras linhagens de Ifé.

Apesar da descrição de Blier (2002) desassociar a representação da máscara de Ifé como sendo Olocum, sabemos que o cargo de Oni de Ifé está diretamente ligado a Odudua e assim podemos exaltar a interligação simbólica existente entre a *Máscara de Ifé* e o monumento de Zumbi dos Palmares no Rio de Janeiro. Lembramos que esta escolha não foi aleatória e corroborou na designação do herói nacional pelo movimento negro. Sendo utilizado como base a cosmologia iorubá, que se percolou nas questões da identidade negra brasileira. Uma intenção de uma construção de identidade que consideramos estar associada ao fenômeno da *preponderância nagô* no Brasil (Parés, 2007), inclusive descharacterizando a provável origem étnica de Zumbi, que era provavelmente *bantu*⁶ de Angola (Conduru, 2013).

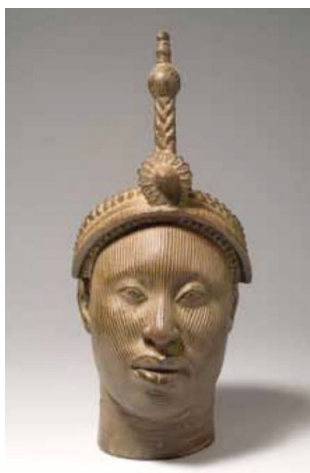


Fig. 3 Cabeça com diadema, coroa, atribuída ao orixá Olocum no *Nigeria National Museum*, século XIV. Fotografia de Karin Willis, retirada de Blier (2012).

6. Os escravizados africanos trazidos ao Brasil são divididos em basicamente dois macrogrupos étnicos, os *bantus* da África Meridional e os *sudaneses* da África ocidental, abaixo da região do Saara, que abrange os iorubás (Prandi, 2000; Munanga, 2009).



Fig. 4 Monumento da cidade de Ifé, com a representação maximizada da cabeça de Olocum. Retirado de <https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/pai-paulo-de-oxala/as-cidades-dos-orixas-22586404.html>.



Fig. 5 Escultura do Rei Wunmonije de Ifé, século XIV no *Nacional Museum*, Lagos. Fotografia de Karin Willis, retirado de Blier (2002).

Zumbi dos Palmares e sua construção histórica no Brasil

Zumbi dos Palmares é considerado o herói negro mais importante da história do Brasil e o seu enaltecimento atinge exorbitantes patamares, tendo sido consagrado como o “*herói do quilombo de Palmares*”. Uma designação que gerou uma

noção de pertencimento dentre diversos seguimentos sociais, como nos movimentos negros. Devemos, no entanto, lembrar que as personagens da história negra em termos historiográficos carecem bastante de fontes históricas, que muitas vezes são escassas e não permitem traçar as suas trajetórias de vida. Zumbi não foi uma exceção nesse processo.

Nos cabe entender que a construção da história dessa personagem se constituiu com base em muitos relatos sobre o Quilombo dos Palmares, provenientes do cotidiano colonial, como trocas de correspondências entre os oficiais da Coroa, das quais temos como exemplo: o diário de viagem do capitão João Blaer a Palmares (1645); e os relatos das guerras que ocorreram durante o governo Pedro de Almeida (1675-1678). Silvia Hunold Lara (1996) também nos lembra que apesar dos grandes investimentos historiográficos ainda existem grandes confusões históricas, inclusive havendo grandes controvérsias sobre o Quilombo dos Palmares. Uma instituição centenária que representava uma afronta às autoridades coloniais, recebendo diversos ataques, como o primeiro, no início do século XVII, comandado pelo governador-geral Diogo Botelho⁷ (Motta, 1997).

Para a historiografia e a militância negra no Brasil, Zumbi e Palmares foram essenciais para a formação de nossa sociedade, representando uma “*contradição entre dominantes e dominados, e, nisto, teríamos que a historiografia necessariamente lida com a desigualdade, raiz implicada em toda formação*” (Almeida, 1997, p. 241). De maneira geral, a principal narrativa histórica construída sobre Zumbi conta que em 1685, em Alagoas, ele liderou, até a morte, a última resistência quilombola contra a Coroa Portuguesa. Momento em que teria sido aprisionado e morto no dia 20 de novembro de 1695, tendo sua cabeça cortada. Outras narrativas apontam que o guerreiro quilombola ficou ferido e viveu um pouco mais, morrendo no final dos seiscentos (Gomes, 2011, p.34).

Sabemos que a narrativa histórica de Zumbi se deu a partir de vários processos e, portanto, não podemos negar que outras construções simbólicas moldaram esse mito no imaginário nacional, como os processos literários e artísticos, como a representação iconografia de Antônio Parreiras (Conduru, 2007). Construções simbólicas que em grande parte contribuíram para a valorização da negritude no Brasil (Finger, 2012). Também podemos citar a criação, na década de 1990, da revista em quadrinhos que enalteceu o heroísmo de Zumbi (Veríssimo, 1995), assim como o “*Poema sobre Palmares*” de Oliveira de Silveira (1987), que representa a expressão de vozes negras e aponta questões historiográficas que envolvem Zumbi, pronunciando nos seus últimos versos: “*Olhe no rumo literal: veja num lado da história, noutro escória. Depois comece a contar*”. Um poema que demonstra que Palmares e Zumbi fazem parte da formação da sociedade brasileira e sua história, ainda que muitos entendam este processo como estando à margem civilizatória e social. Devemos assim militar pela integralização das histórias, dos núcleos formadores de nossa sociedade e pelos espaços a fim de

7. Nobre português enviado pelo rei espanhol Felipe III ao Brasil em 1602 para assumir o cargo de oitavo governador geral do Brasil (Vainfas, 2000).

alcançarmos uma reflexão interdisciplinar, onde Zumbi deve ser posto em um processo de visibilidade nas diversas instituições culturais, principalmente nos espaços museais. Já que ele representa:

“[...] a luta contra a escravidão, como estabelecimento humano, como organização social, como reafirmação dos valores das culturas africanas [...] Movimento contra o estilo de vida que os brancos lhe queriam impor [...] E, embora em geral contra a sociedade que oprimira os seus componentes, o quilombo aceitava muito dessa sociedade e foi, sem dúvida, um passo importante para a nacionalização da massa escrava” (Carneiro, 1958, p. 24-25).

Devemos, portanto, lembrar que Zumbi se presentifica em muitos lugares, em pinturas, poemas, livros, cordéis, sambas-enredos, cânticos, que o mantêm vivo no imaginário e na memória social brasileira, sendo ele um símbolo da luta contra o racismo e da resistência do povo negro pelo direito à preservação de suas culturas, suas histórias e identidades.

O Monumento de Zumbi dos Palmares no Rio de Janeiro

Mariza de Carvalho Soares (1999) realizou uma análise histórica sobre os processos que contribuíram para a estruturação do monumento de Zumbi dos Palmares no Rio de Janeiro. Foi justamente a partir de suas considerações que conseguimos compreender os diversos processos que ocorreram da sua proposição até a sua construção. Um monumento que se estruturou como uma peça do imaginário da cidade, estando ele localizado no canteiro central da sua mais importante avenida. Elaborado por João Filgueiras Lima, o monumento possui sete metros de altura, composto por uma base piramidal de alvenaria revestimento de mármore branco e encimado por uma escultura de 800 quilos de bronze, que é a réplica ampliada da *Cabeça de Ifé* do *British Museum*.

Soares (1999) destacou que o processo a estruturação deste monumento foi fortemente vinculado a questões políticas do Partido Democrata Trabalhista (PDT) e lembrou que em 1982 Leonel Brizola ganhou as eleições para governador do estado, sendo este o principal marco político que viabilizou a implementação desse monumento junto com as insurgências do movimento negro de seu partido, o Instituto de Pesquisas Negras (IPCN). Teve grande destaque neste processo o antropólogo Darcy Ribeiro, na época vice-governador e secretário de cultura, que estava se preparando para suceder a Leonel Brizola no governo do Rio.

Na década de 1980, Zumbi já estava consolidado no imaginário social, como símbolo negro da nação. Neste contexto, o dia de sua morte deu lugar ao Dia da Consciência Negra, feriado que substituiu as comemorações raciais anteriormente vinculadas ao “13 de maio”, em um processo que se caracterizou como um amadurecimento discursivo das questões raciais no país, que rompia com a idolatria à Princesa Isabel e construía severas críticas sobre a história e a memória da escravização e da “abolição” no país.

A construção dos “discursos da negritude” ligados a Zumbi, segundo Soares (1999) se pautavam em três vertentes, que se conjugavam: na busca de origem da raça e do passado africanos e da escravização; na questão da celebração, da festa – no caso do samba e das manifestações afro-religiosas; e na luta pelos direitos civis e sociais em prol da liberdade e contra a discriminação. Foi em tal contexto que a ideia do monumento a Zumbi dos Palmares se estruturou. Em 1982 sabemos que foi colocada uma pedra fundamental deste monumento no Largo da Carioca, mas as suas possibilidades de localização foram se alterando ao longo do tempo.

No ano seguinte, esta proposição apareceu ligada ao deputado estadual negro José Miguel, com a proposição de construir o monumento no Parque do Flamengo. Tal proposta deu origem à Lei de número 698/83, indicando a sua construção entre o monumento dos Pracinhas e o Museu de Arte Moderna. Uma localização entendida como uma vinculação simbólica de “*heroísmo nacional*” que se sobrepuja a de “*herói da raça negra*”, sendo: “[...] *o encobrimento da trajetória do guerreiro quilombola em favor do precário delineamento da inusitada imagem de um “personagem sublime... imbuído de um altíssimo espírito nacionalista [...]*” (Soares, 1999, p.123).

No entanto, sabemos que, somente em 1986, a proposição do monumento conseguiu se efetivar, estando fortemente vinculado ao nome de Darcy Ribeiro e ao PDT. Podemos entender esse processo histórico como a concepção de um projeto urbanísticos para com a negritude no Rio de Janeiro, vinculado a outros processos monumentais, como o Sambódromo, projetado por Oscar Niemeyer em solicitação de Darcy Ribeiro e inaugurado em 1984. Devemos também lembrar que foi nessa época que a Pedra do Sal⁸, localizada na encosta do Morro da Conceição, bairro da Saúde, se tornou o primeiro monumento da história negra do Brasil, tombada pelo Conselho Estadual de Cultura. Não podemos deixar de mencionar a vertente educacional de um projeto voltado aos “meninos de rua”, que foi a construção da Escola Tia Ciata, na Praça Onze.

Soares (1999), nesse contexto, lembra que o Sambódromo (1984) se tornou um símbolo do carnaval do futuro e o monumento a Zumbi foi a “bandeira branca” da passarela do samba com o seu passado. Tal foi a complexidade deste projeto que as lideranças da Pastoral Negra da Igreja Católica, lançaram campanhas contra Duque de Caxias, acusando-o da morte de milhares de negros na Guerra do Paraguai. Proferindo comentários que o monumento de Zumbi dos Palmares foi erigido como um contraponto à estátua de Duque de Caxias, mencionando que “*o monumento obriga Caxias a encarar, para sempre, o rosto de um negro!*” (Soares, 1999, p.133).

8. Consiste em um monumento histórico localizado no bairro da Saúde no Rio de Janeiro, onde se encontra uma comunidade dos remanescentes do Quilombos da Pedra do Sal. Tombado em 20 de novembro de 1984 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, representa um local de resistência e existência das culturas negras tradicionais, considerada como o núcleo simbólico da região conhecida como Pequena África.

Devemos evidenciar que o Sambódromo e o tombamento da Pedra do Sal colocaram de lado o projeto de José Miguel, que só voltou à tona com Darcy Ribeiro, que ao assumir uma vertente artística para a idealização deste monumento, rascunhou as possibilidades e optou pelo redimensionar da *Cabeça de Ifé* em plena Avenida Presidente Vargas:

“Darcy Ribeiro optou por não criar uma forma, preferindo aproveitar uma já existente. Ou seja, empreendeu uma operação artística nada estranha à época, que também não era nova. Ao utilizar a forma de uma escultura para configurar outra, aproximou-se de feitos cruciais da arte moderna – os *readymade* de Marcel Duchamp e as colagens de Pablo Picasso – e de práticas entranhadas na tradição artística, bastando pensar em algumas obras de Édouard Manet e Nicolas Poussin, para não falar de todo classicismo” (Conduru, 2013, p. 85).

Desta forma, Darcy Ribeiro realizou um feito importante, “*quase revolucionário*” segundo este autor, ao atribuir valor positivo à produção artística africana na sociedade brasileira. Para Soares (1999) o antropólogo quis dar ao monumento um caráter de “*comemoração da raça*” ausente no projeto de José Miguel, sendo um fato crucial para a escolha da *Cabeça de Ifé* e não um retrato hipotético. Acreditando que esta imagem retrata “*a dignidade e a beleza da face negra*”.

Conduru (2013) também realizou considerações sobre a base piramidal do monumento, a qual considera uma inferência direta ao Egito e suas pirâmides, recontextualizando simbolicamente este território no continente africano. Ele também levantou uma questão extremamente crítica sobre a representação da *Cabeça de Ifé* no monumento a Zumbi:

“[...] já capturado, decapitado e morto, como um adversário aniquilado, que não se constitui como uma ameaça. Ao resumir o líder de Palmares a uma cabeça e exibi-la em praça pública, estaria ele repetindo o gesto com o qual os algozes portugueses quiseram demonstrar como era falsa a lenda corrente no final do século XVII acerca da imortalidade de Zumbi? Nesse sentido, o Zumbi na Praça Onze também seria um troféu-de-cabeça, e mais, um duplo troféu, ao conectar a preponderância europeia sobre os povos africanos, em geral, à escravização dos negros no Brasil pelos portugueses, em particular” (Conduru, 2013, p. 89).

Apesar da forte crítica, o autor considera não acreditar que esta tenha sido a intenção de Darcy Ribeiro e seus companheiros e destacou a importância da cabeça (*ori*) para as religiões afro-diaspóricas, considerando o monumento como “*um peji ao ar livre, um altar urbano*” (Conduru, 2013, p.89). Também mencionou que Darcy Ribeiro no “*processo de apropriação que o constitui é contrário ao fetichismo, pois, ao libertar a forma das limitações materiais, transmuta uma relíquia de poder em signo de libertação artístico-cultural e sociopolítica*” (Conduru, 2013, p.89).

Devemos assim destacar que existiram diversas tensões com relação a esse monumento, lembrando que ele faz parte de um projeto político específico de um grupo social. Logo, reivindicações e contestações surgiam, como contestações de sua localização, acusações que não houve consulta aos movimentos negros e a crítica de que “*a cabeça não tinha nada a ver com a gente*”, mas no geral o monumento é considerado “*o errado que deu certo*” (Soares, 1999, p.133).

Considerações Finais

Apesar de termos mencionado nossa experiência com a *Cabeça de Ifé no British Museum*, não conseguimos localizar em nossas memórias nosso primeiro contato com o Monumento de Zumbi dos Palmares. Por termos nascidos na e depois da década de 1980, temos a percepção de que ele sempre esteve lá, sendo mais um dos cenários da “cidade maravilhosa”. Claro que existem, na memória, momentos que parecem ser marcantes, como a lembrança dele em livros didáticos de História e da sua figura idealizada na televisão, principalmente nas comemorações do dia da Consciência Negra, que sempre ocorrem no local onde se encontra o monumento. Esta última lembrança nos mostra como este monumento foi apropriado como um lugar político e de militância, como na imagem da reportagem da Carta Capital (Figura 6) (Castro, 2019).

A reportagem narra a vinda de uma coleção de peças iorubás ao Brasil, processo que ocorreu por iniciativa do Oni de Ifé, Ojaja II, que realizou uma campanha que visava agregar os iorubás espalhados pelo mundo, e que o fez se deparar com o monumento de Zumbi dos Palmares.

“[...] Um diretor de tevê teve a ideia de pedir que mandassem saudações gravadas pelo celular. Ao ver a mensagem que chegou do Brasil, o rei quase pulou da cadeira. Era impressionante a semelhança entre o seu próprio rosto e o cenário escolhido para a gravação: o Monumento a Zumbi dos Palmares, no canteiro central da Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro” (Castro, 2019, s/p.).

Foi em decorrência desse fato que o Oni de Ifé veio visitar o Brasil em setembro de 2018, acompanhado de outros reis e rainhas africanos (Figura 6). Essa reportagem de Castro (2019) nos mostra claramente como o monumento possibilitou encontros com a África e, mesmo sendo uma representação direta de um objeto iorubá, constrói diversas percepções simbólicas possíveis, que vão de leituras e interpretações mais coloniais, como a referência a zumbi decapitado, até às mais inusitadas, como a autoidentificação do Oni de Ifé com o monumento.



Fig. 6 Imagem que ilustra a visita do Oni de Ifé em 2018 no monumento a Zumbi dos Palmares. Retirado de Castro (2019).

Concluindo, acreditamos que falar em monumentos em seus contextos urbanos envolvem processos extremamente complexos, pois eles podem representar projetos sociais de determinados grupos políticos, mas quando postos nas ruas estão abertos a todo o tipo de interpretações, leituras e ressignificações. Retomamos, novamente, as questões atuais de destituição de determinados monumentos, como a do escravizador Edward Colston, que nos mostra que estamos vivendo um momento ativo e crítico, vivido principalmente pelas militâncias negras que hoje estão propondo a revisão dos cenários urbanísticos e simbólicos. Neste aspecto, nos resta acompanhar o desenvolvimento dessa questão e tentar imaginar como será posta, por exemplo, a dualidade entre Zumbi dos Palmares e Duque de Caxias na Av. Presidente Vargas.

Devemos, assim, compreender que os monumentos e os museus, por mais que sejam historicamente instituições e representações culturais coloniais, podem ser alterados. Logo, temos que considerar que eles devem estar postos a transformações sociais nos sentidos de descolonização, e que permitem representações simbólicas diversas envolvendo as representações diaspóricas em sua complexidade e em suas apropriações plurais. Aqui consideramos o exemplo da máscara africana, expatriada da Nigéria, envidraçada na Europa e que acabou se transformando em um dos símbolos da militância negra no Brasil, dando seu rosto a Zumbi dos Palmares.

***Diogo Melo** é professor do Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará, doutor em Museologia e Patrimônio pelo UNIRIO/MAST e em Ensino e História de Ciências da Terra pela Unicamp. E-mail: diogojmelo@gmail.com.

****Thaís Dias** é professora do Centro Educacional Cristão, doutoranda em História Política da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: thaïsfelixdias@gmail.com.

Referências:

- Almeida, L. S. (1997). 300 anos de Zumbi - reflexão: as metamorfoses de Zumbi. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Negro Brasileiro, 25, 241-245.
- Anderson, B. R. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Appadurai, A. (2008). *A vida social das coisas: as mercadorias sobre uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Barcelos, R., & Marins, L. L. (2017) Antes de Odùduwà. *Revista Olorum*, 55.
- Carneiro, E. (1958). *O Quilombo dos Palmares*. Companhia Editora Nacional.
- Castro, E. (2019). Rio vai receber a maior coleção de arte iorubá fora da África. *Carta Capital*, de 05 de março. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br>.
- Conduru, R. (2007). *Arte afro-brasileira*. C / Arte.
- Conduru, R. (2013). *Pérolas negras primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. EdUERJ.
- Finger, V. (2012). Zumbi e a construção da identidade negra: uma análise sobre a história em quadrinhos “Zumbi - a saga de Palmares”. *Revista História e Cultura*, Franca - SP, 1(2), 148-168.
- Gilroy, P. (2012). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Ed. 34, Universidade Cândido Mendes e Centro de estudos Afro-Asiáticos.
- Gomes, F. S. (2011). *De olho em Zumbi dos Palmares - histórias, símbolos e memória social*. Claro Enigma.
- Lara, S. H. (1996). Os documentos textuais e as fontes do documento histórico. *Anos 90*, Porto Alegre, 15(28), 17-39.
- Lopes, N. (2005). *Kitabú: o livro do saber e do espírito negro-africano*. Senac Rio.
- MacGregor, N. (2013). *A História do Mundo em 100 objetos*. Ed. Intrínseca.
- Motta, R. (1997). Palmares e o comunitarismo negro no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Negro Brasileiro*. 25, 223-230.
- Parés, L. N. (2007). *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Editora da Unicamp.

- Prandi, R. (2000). De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. *Revista USP*, 46, 52-65.
- Prandi, R. (2001). *Mitologia dos Orixás*. Companhia das Letras.
- Soares, M. C. (1999). Nos atalhos da memória: monumento a Zumbi. In: Knauss, P. (org). *Cidade Vaidosa: Imagens urbanas do Rio de Janeiro*. 7Letras, 117-135.
- Silveira, O. (1987). *Poema sobre Palmares*. Edição do Autor.
- Shyllon, F. (2005). The Nigerian and African Experience on Looting and Trafficking in Cultural Objects. In: Hoffman, B. (Ed.). *Art and Cultural Heritage: Law, Policy, and Practice*. Cambridge University Press, 137-144.
- Vainfas, R. (2000). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Ed. Objetiva.
- Verger, P. F. (1981). *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. Ed. Corrupio Comércio LTDA, Círculo do Livro S.A..
- Veríssimo, P. (Coord.do Projeto) (1995). *300 anos de Zumbi dos Palmares*. Gráfica Nívia.

Museo callejero del estallido social en Chile

*Fernanda Venegas Adriazola**

ICOM CECA – Santiago, Chile

Introducción

El estallido social chileno, ocurrido a fines de 2019, fue el resultado de desigualdades estructurales e injusticias sociales arraigadas en las principales instituciones. Ciudadanos de todo el país protagonizaron las manifestaciones sociales más grandes desde el fin de la dictadura en Chile. Como parte de este proceso, las instituciones vinculadas al patrimonio oficial también se vieron cuestionadas. La resignificación de elementos culturales, destrucción de monumentos, daños a museos y la creación de nuevos referentes patrimoniales, fueron parte significativa del movimiento social. En este contexto, los manifestantes crearon, sin pretender hacerlo, una experiencia museal que se ajusta a nociones progresistas del museo.

El objetivo de este estudio es fundamentar las razones para considerar dicha experiencia como un museo. Para hacerlo, se recurre a la revisión bibliográfica de propuestas teóricas latinoamericanas como el museo performativo (Pinochet, 2014) y el museo desbordado (León y Cartagena, 2014), así como a perspectivas críticas sobre la colonialidad del conocimiento y del ser (Quijano, 1992; Mignolo 2008 y 2010). Esta revisión es complementada con registros escritos y fotográficos obtenidos en el trabajo de campo, a través de la observación participante y la autoetnografía.

Luego de señalar los efectos del estallido social sobre diversos elementos patrimoniales, se aborda el rol de algunos museos durante este contexto. Se plantea que, en casos extremos como este, la pretendida neutralidad del museo toma protagonismo. La excepción a esta actitud neutral la constituyen algunas valiosas iniciativas impulsadas, no por las instituciones, sino que por parte de funcionarias y funcionarios.

Una vez planteados estos antecedentes se analiza lo que propongo llamar Museo Callejero del Estallido Social Chileno. Esta iniciativa se genera en la calle, de forma espontánea y colaborativa entre los manifestantes que semanalmente se dirigían al epicentro de las protestas, la rebautizada Plaza de la Dignidad. Las principales funciones de este museo fueron explicar y narrar colectivamente lo que estaba sucediendo en Chile. Al mismo tiempo, cumplió una labor de expresión y contención entre la comunidad manifestante. Para efectos de este estudio se considera la primera etapa del museo, contemplada entre octubre de 2019 y febrero de 2020, cuando fue destruido por las autoridades.

A través del análisis, se plantea que el caso estudiado constituye un modelo experimental que desborda los límites del museo eurocéntrico (haciendo referencia al concepto introducido por León y Cartagena, 2014). Para ello se argumenta que el Museo Callejero del Estallido Social se aproxima más a las propuestas museológicas progresistas planteadas desde Latinoamérica, que a la definición de museo de ICOM (2007), aún vigente. A modo de ilustración, se aborda el papel de los visitantes del museo, quienes pudieron asumir el rol de curadores, museógrafos, educadores o artistas, todo al mismo tiempo. Finalmente, el estudio señala la importancia de prestar atención a experiencias no convencionales y fenómenos sociales que se desarrollan fuera del museo, con la intención de identificar y experimentar nuevas prácticas que pueden contribuir al desarrollo de la museología y la construcción colaborativa de los museos.

Estallido, patrimonio y museos

En octubre de 2019 la sociedad chilena se volcó a las calles exigiendo terminar con las injusticias y las desigualdades estructurales del país. Los altos índices de endeudamiento, el inmoral sistema de pensiones, el constante requerimiento de salud y educación pública de calidad, la indolencia y corrupción de la clase política, entre otros, propiciaron el escenario ideal para provocar un estallido social sin precedentes desde la vuelta a la democracia en Chile. La gota que derramó el vaso en el “oasis” de Sudamérica fue el alza de 30 pesos en el pasaje de la locomoción pública. A modo de protesta, estudiantes de educación secundaria organizaron evasiones masivas en el Metro de Santiago, enfrentando a Fuerzas Especiales de Carabineros durante toda una semana. Finalmente, la noche del viernes 18 de octubre, habitantes de las principales ciudades del país, se sumaron a las protestas con cacerolazos en las esquinas, barricadas y gritos creados en este contexto:

- *“iEvadir, no pagar, otra forma de luchar!”*
- *“Oh Chile despertó, despertó, despertó, Chile despertó”*
- *“No son 30 pesos, son 30 años”*

Esta última frase hace referencia a la Constitución instaurada durante la dictadura de Augusto Pinochet que, entre otras cosas, fijó el actual sistema de pensiones y comenzó el proceso de privatización y lucro en la educación.

Durante los días que siguieron hubo gran angustia y polarización en la población. La quema de estaciones de metro, saqueos a supermercados, toque de queda y militares en la calle, revivieron dolorosos recuerdos. El funcionamiento de las ciudades fue alterado por el cierre de locales comerciales, la ausencia del servicio de metro y las protestas que continuaron incluso hasta el verano.

Ante la deslegitimación generalizada de las instituciones, elementos patrimoniales a lo largo del país fueron intervenidos, resignificados o destruidos, especialmente aquellos que conmemoran el imaginario colonial. Monumentos erigidos a los conquistadores españoles Francisco de Villagra en la ciudad de La Serena y Pedro de Valdivia en Concepción, fueron derribados para ensalzar a

representantes del pueblo originario Diaguíta y Mapuche respectivamente. Los museos también fueron increpados. El frontis del Museo Colonial de Santiago, Casa Colorada, fue intervenido con un grafiti para transformar su nombre en “*Museo de Mentira*”.



Fig. 1: Grafitis en el edificio del Museo Colonial de Santiago. Fotografía de Fernanda Venegas, 2019.

Mientras que, bajo el nombre del Museo Chileno de Arte Precolombino, se leía la frase “*Descoloniza tu vida*”. El caso del Museo Regional de Magallanes en Punta Arenas es aún más extremo, ya que su inmueble fue apedreado. El museo se ubica en el Palacio Braun Menéndez, una de las familias colonizadoras, asociada al genocidio del pueblo Selk’nam en la Patagonia. Estas manifestaciones nos recuerdan que monumentos y museos son testimonios de dominación, con fuertes desigualdades en su creación y apropiación, lo que implica reconocerles como “espacios de lucha material y simbólica entre clases, etnias y otros grupos” (García Canclini, 2015, p.182). En este sentido, muchas de las desigualdades sociales que desencadenaron el estallido tienen una raíz colonial, entre otras cosas, como periodo precursor del sistema capitalista y neoliberal en el mundo (Quijano, 1992). “*No son 30, son 500 años*” fue una de las frases más escritas en los edificios emblemáticos del centro de Santiago. Estas intervenciones dan cuenta de lo que Mignolo (2007) denomina la herida colonial: “*Sentir que pertenecemos exactamente al mundo moderno; [pero] que nos falta algo, en la lengua, en la religión, en las costumbres, en nuestras formas de sentir y de vivir*” (p. 291).

El museo, como dispositivo de la modernidad utilizado con fines civilizatorios, es una institución creada bajo los parámetros de la colonialidad. Este concepto acuñado por Quijano (1992) se refiere a los imaginarios coloniales que perduran hasta el día de hoy en torno al poder, el conocimiento, el género y la raza; considerando que durante el proceso colonial la represión operó sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, símbolos, modos de significación; sobre

los recursos e instrumentos de expresión (p.12). Esta herencia constituye una incómoda carga sobre el museo que, en el caso chileno, a pesar de su esfuerzo por transitar hacia nuevas museologías, entorpece su andar en una transición que aún no logra ser del todo percibida. Al parecer, varios manifestantes de la revuelta de octubre siguen considerando al museo como un reproductor de dominación cultural, cuyo discurso excluye a gran parte de la sociedad. Durante las jornadas de protesta, los muros del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) se llenaron de innumerables reproches, entre ellos:

- *“Creeré en el arte cuando esté hecho para la gente”*
- *“Viva el arte periférico”*
- *“Contra el arte neutralizador, nicho del arte capitalista”*
- *“El arte será militante o no será”*
- *“Nos han criado en base a puras mentiras”*
- *“Al fin puedo exponer en el MAC”*



Fig. 2: Grafitis en el edificio que alberga al MNBA y al MAC. Fotografía de Fernanda Venegas, 2019.

Afortunadamente, las y los funcionarios del MNBA valoraron los mensajes escritos en las paredes del museo, registrándolos y generando una consulta ciudadana en los alrededores.

Existen diversas propuestas teóricas, nacidas en el contexto latinoamericano, que buscan superar lineamientos tradicionalistas modernos y coloniales. La revisión de cada una de ellas no es el fin de este estudio, pero existen trabajos que las abordan de forma bastante completa, sintética y actualizada, como el

desarrollado por Bermejo y Cortés (2019). Entre ellas destacan la museología subalterna de Luis Gerardo Morales, la museología para la vida de Mario Chagas, el museo desbordado de León y Cartagena, el museo mestizo propuesto desde Museo Histórico Nacional de Chile, así como las declaraciones de La Mesa de Santiago en 1972 y de MINOM en 2017 (p.57). En la región es posible encontrar innumerables iniciativas que experimentan estas museologías situadas o que, mediante la experiencia, trazan caminos alternativos. Sin embargo, la superación de parámetros eurocéntricos constituye un prolongado proceso de transición. Por esta razón, con frecuencia podemos escuchar la disonancia entre teoría y práctica, especialmente cuando los museos se enfrentan a situaciones extremas, como el estallido social chileno.

Algunos trabajos que estudian las diferencias entre los museos latinoamericanos, europeos y norteamericanos, consideran la gestión como un elemento significativo. En este sentido, se subraya la administración estatal en la mayoría de los países de Latinoamérica, frente a modelos de gestión mixtos o privados que dependen del mercado (Mairesse, 2013; Castilla, 2020). Aunque la gerencia del Estado podría tener algunas ventajas asociadas a la sustentabilidad económica y el desarrollo conceptual de los museos (Mairesse, 2013), también puede suponer dificultades vinculadas a la autonomía, sobre todo al abordar temas políticos.

Durante el estallido social, los museos estatales permanecieron neutrales, aunque esto no impidió que algunos funcionarios organizados buscaran alternativas de expresión. Ante el posible daño a inmuebles y colecciones resguardadas por museos –dadas las múltiples manifestaciones en contra del patrimonio cultural oficial –el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural instruyó el cierre de los museos estatales hasta que finalizara el Estado de Emergencia. En noviembre los museos reabrieron sus puertas, pero con una actitud más bien neutra. Frente a este escenario se generaron iniciativas no institucionales, sino que impulsadas por trabajadoras y trabajadores. Tal como señala Hooper Greenhill (2000), las personas que trabajan en el postmuseo son conscientes de la influencia de agencias internas y externas, y saben que su trabajo no es neutral. Para algunas de estas personas la autocensura no fue una opción. Una de estas iniciativas fue Museos Zona o, agrupación que reunió a funcionarios de museos ubicados en la zona álgida de las protestas en Santiago¹. Esta agrupación publicó manifiestos sobre los incendios ocurridos en el Centro Arte Alameda y el Museo Violeta Parra, y realizó intervenciones en el espacio público exponiendo objetos como bombas lacrimógenas y balines empleados por carabineros, piedras y palos utilizadas por manifestantes, antiparras y mascarillas protectoras, figuras del perro Negro Mata Pacos², entre otros elementos que fueron utilizados para recoger comen-

1. «Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Violeta Parra, Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Museo de Arte Popular Americano, Museo de Química y Farmacia, Museo de Artes Visuales y Museo de Arte Contemporáneo.

2. Perro kiltro o mestizo chileno que acompañó a estudiantes secundarios y universitarios durante las protestas estudiantiles de 2011. El nombre “Mata Pacos” fue dado por su ferocidad al atacar a los carabineros que se enfrentaron a las y los estudiantes. Su figura en el estallido social de octubre de

tarios de transeúntes sobre lo que estaba ocurriendo en Chile. Por otra parte, bajo la consigna: “¿Museo de la Democracia? ¡Con qué cara!”, la Asociación Nacional de Trabajadores del Patrimonio ANATRAP, inició una campaña en contra de la creación de este museo, un proyecto impulsado por el presidente Sebastián Piñera, entre otras cosas, para operar como contra parte del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.



Fig. 3: Campaña de ANATRAP en contra del Museo de la Democracia. Intervención fuera del Museo Histórico Nacional. Fotografía de ANATRAP, 2019.

Asimismo, ante las numerosas asambleas barriales, algunos funcionarios del Museo de la Educación instalaron un lienzo con la invitación: “*Museo abierto, para reunirse, conversar y organizarse*”. Otro ejemplo, es la gestión del Museo Histórico Nacional para adquirir elementos y materialidades que la organización Arqueología Histórica de Santiago reunió a partir de las protestas. A su vez, esta organización contribuyó a la exposición “*Vestigios y huellas de las protestas y la represión. La explosión social a través de la cultura material*” montada en el Parque por la Paz Villa Grimaldi. En este sentido, cuando se alude a la neutralidad es principalmente a la actitud de museos estatales, ya que los sitios de memoria y derechos humanos tuvieron un rol bastante activo en este contexto.

2020 fuealzada como representación de la identidad chilena: un perro callejero, sin raza, mestizo, que logra salvarse gracias a su propio ingenio.

El Museo del Estallido Social Chileno

Frente a la pérdida de legitimidad de las instituciones, incluidas las patrimoniales, las personas crearon espontáneamente un espacio al que, en este estudio, se propone llamar museo. El proceso de destrucción, intervención y resignificación implicó también el nacimiento de nuevos elementos y referentes patrimoniales. Tal como plantea Holtorf (2006), la pérdida y destrucción no son un proceso opuesto al patrimonio, al contrario, son parte constitutiva del mismo. En este caso, Plaza Italia (también llamada Plaza Baquedano) – lugar que congrega a los santiaguinos para grandes celebraciones y marchas – fue resignificada como epicentro del estallido social que, entre octubre e inicios de marzo, reunió semanalmente a miles de manifestantes. Tanto así, que fue rebautizada como *Plaza de la Dignidad*, instalando una placa con su nuevo nombre. Los manifestantes se apropiaron del monumento central que celebra a Manuel Baquedano, héroe de la Guerra del Pacífico. Durante las protestas, este general lució diferentes atuendos, banderas y acompañantes en su caballo. Asimismo, fueron instalados monumentos de madera para celebrar a los principales pueblos originarios chilenos. Como parte del constante peregrinaje a la plaza, la Alameda y otras calles que comunican este lugar con el centro de Santiago, se transformaron en un espacio de expresión comunitaria en torno al estallido social. Aunque es posible encontrar estas manifestaciones en varios lugares de la ciudad, la gran mayoría se concentró en los muros del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Este espacio es el centro cultural más grande de Santiago y, como tal, ofrece exhibiciones temporales, obras de teatro, ferias de libros, talleres y charlas, entre otros. Paralelamente, su explanada es utilizada por diversos grupos para practicar danza urbana, realizar conversatorios y talleres abiertos. Su cercanía a las comunidades, su ubicación en plena Alameda (próxima a Plaza de la Dignidad) y sus extensos muros, lo convirtieron en el lugar ideal para que los manifestantes crearan una exposición callejera sobre el estallido social en Chile.



Fig. 4: Parte del Museo del Estallido Social. Fotografía de Fernanda Venegas, 2019.

El museo se creó espontánea y colaborativamente con aportes de las personas que acudían a protestar a Plaza de la Dignidad. Su principal soporte fueron los muros del GAM y otros edificios a su alrededor, intervenidos con diversos elementos que buscaban explicar los factores que originaron el estallido y narrar lo que estaba sucediendo en Chile. Ya que se trata de un museo temporal y dinámico, para fines de este estudio se considera la primera etapa del museo, comprendida entre octubre del 2019 y febrero de 2020, cuando fue destruido por la Municipalidad de Santiago. La extensa exposición construida de forma colaborativa contó con afiches, panfletos, ilustraciones, pinturas, fotografías, máscaras antigases lacrimógenos, antiparras para proteger los ojos de los balines percutados por carabineros, banderas del pueblo Mapuche, bandera Wiphala, banderas de las comunidades LGTBIQ+, banderas chilenas en negro, casquillos de perdigones de goma, casquillos de bombas lacrimógenas de diverso tamaño, ropa ensangrentada, obras de artesanía textil, arte urbano como murales, paste up, esténcil, entre otras técnicas. Algunos de estos trabajos resignificaron la imagen de personajes como Gabriela Mistral, premio nobel chilena; Charles Aránguiz, futbolista relevado como ciudadano con conciencia de clase; Camilo Catrillanca, comunero Mapuche asesinado por carabineros en 2018, entre otros. Asimismo, se incluyeron demandas contra-hegemónicas haciendo referencia a los derechos de las mujeres y pueblos originarios, comunidades LGTBIQ+, mensajes ambientalistas, antiespecistas y anticapitalistas. Básicamente, cualquier persona que tuviese la intención, podía intervenir la exposición con el elemento que quisiera y vincularse libremente con ella.

La interpretación de este espacio como un museo se construye a partir de su aproximación a propuestas museológicas progresistas en Latinoamérica. Especialmente en base a sus características y funciones, así como la relación establecida entre este espacio y sus visitantes. Para este fin, la contribución de Carla Pinochet (2014) resulta sumamente útil. La autora propone un constructo teórico que constituye una alternativa a las pautas fijadas desde Occidente. Con base en la gran diversidad de museos y experiencias museales en Latinoamérica, se presenta el museo performativo, un término que:

“caracteriza a una serie de experiencias museales que no se instituyen de una vez y para siempre, sino que se conforman en un proceso acumulativo y en permanente diálogo con sus contextos de emplazamiento (...). En esta lógica el museo no surge para representar realidades de formas ‘científica’ y ‘objetiva’, sino para movilizar transformaciones e imaginar nuevos rumbos culturales” (p.10).

Bajo estos lineamientos, el museo performativo está más preocupado de catalizar transformaciones que de obedecer a parámetros tradicionales. Lejos de ser un lugar estable, pretende ser “un espacio: social, cultural, cívico. Político, en el mejor sentido del término” (Buntinx, en Pinochet 2014, p.30). Esta definición de museo se acerca bastante al desarrollo de la experiencia del Museo Callejero del Estallido Social Chileno, reconociendo que un museo puede ser un proceso dinámico en estrecha sintonía con su entorno. Un espacio que, en lugar de pretender representar realidades desde fuera, trabaja desde el interior de las comunidades con fines creativos y transformativos. Sin embargo, esta experiencia museal se distancia de la definición de museo de ICOM (2007):

“una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”.

Esta distancia con la definición oficial es principalmente en base a dos elementos. En primer lugar, su carácter permanente elimina cualquier posibilidad de reconocer como museo a las experiencias esporádicas y espontáneas. Como segundo elemento de discordia, las funciones establecidas para los museos no coinciden con el caso estudiado. Además, están descritas desde una perspectiva externa o foránea. Por el contrario, la experiencia analizada surge espontáneamente con funciones asociadas a la expresión y contención colectiva, desde una posición interna a la comunidad que sirve.



Fig. 5: Parte del Museo del Estallido Social. Fotografía de Fernanda Venegas, 2019.

Frente a estas limitantes, es posible plantear que el Museo Callejero del Estallido Social desborda la definición oficial de museo. La propuesta de museo desbordado (León y Cartagena, 2014) establece el desafío de superar las fronteras establecidas por la tradición eurocéntrica en base a cinco estrategias que van desde la descolonización del museo, hasta la recontextualización de sus colecciones a través del trabajo colaborativo junto a visitantes transformados en ciudadanía activa. Para los autores, descolonizar el museo implica democratizar las representaciones y la toma de decisiones, dando voz a sujetos tradicionalmente excluidos.

“La modernidad intentó ponerle linderos, límites y bordes a todas las prácticas e instituciones culturales. Este proyecto fracasó estrepitosamente y hoy vivimos una época caracterizada por la interdependencia y la complejidad (...) uno de los desafíos de los museos en la contemporaneidad es salir de los límites impuestos para abrirse a nuevos diálogos entre distintos tipos de culturas, valores, patrimonios, espacios, actores y prácticas. Y de esta manera desafiar la lógica de la clasificación, jerarquización y control que está inscrita en la lógica colonial y moderna con la cual tradicionalmente funcionaron los museos.” (León, 2014, p. 6)

Tradicionalmente, y en sintonía con la colonialidad del saber y del conocimiento, quienes han aportado a la creación de los museos y sus colecciones son especialistas, académicos, grupos acomodados y hegemónicos de la sociedad. Mientras que

el resto de las personas – es decir, la mayoría de la sociedad – debe ser educada en los valores estéticos, históricos y/o científicos, previamente seleccionados y estudiados (Smith 2006). Las manifestaciones en Chile tuvieron una fuerte reivindicación ante estos imaginarios coloniales que imperan hasta el día de hoy en la construcción del patrimonio. Frente a esta inconformidad ¿en qué lugar desbordar los límites del museo eurocéntrico sino es en la calle? En un museo temporal, dinámico, sin inmueble, sin vigilancia, abierto 24/7, receptivo a las contribuciones, modificaciones y destrucciones de quienes circulan anónima y cotidianamente por la vereda. Un museo que construye conocimiento y se configura a si mismo dentro de una lógica colaborativa. Como plantea Chagas (2007):

“No basta luchar para que los movimientos sociales tengan acceso a los museos. Eso es bueno, pero todavía es poco. El desafío es democratizar la herramienta museo y colocarla al servicio de los movimientos sociales; a favor, por ejemplo, de la construcción de otro mundo, de otra globalización, con más justicia, humanidad, solidaridad y dignidad social.” (p. 14)

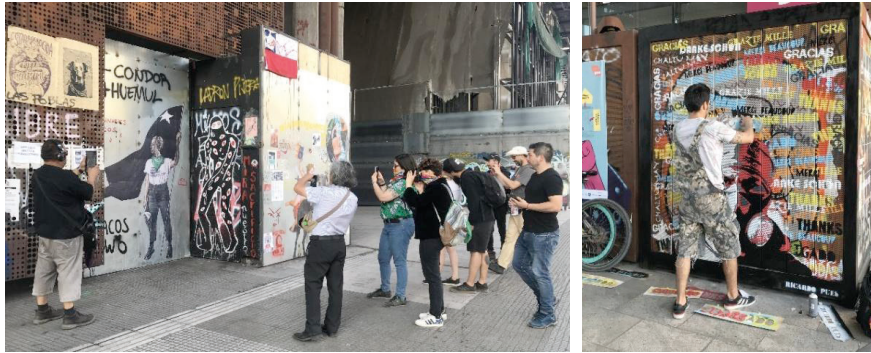
En este sentido, para quienes participaron del estallido y movimiento social no fue una inquietud acceder a los museos tradicionales. Incluso, es posible que la deslegitimación de las instituciones patrimoniales se haya reafirmado ante la neutralidad expresada por la mayoría de los museos estatales. De esta forma, alejándose de parámetros eurocéntricos y coloniales de la institución, los manifestantes crearon sin saberlo, un modelo experimental de museo performativo, desbordado y decolonial.

Visitantes desbordados

El Museo Callejero del Estallido Social propició el ambiente perfecto para combinar las características y funciones que tradicionalmente se atribuyen a visitantes, museógrafos, educadores, curadores y artistas. Esta experiencia no contó con una trama narrativa prediseñada, ni con una línea museográfica uniforme. Esto permitió que las personas pudieran recorrer libremente, pero además, tuvieron la oportunidad de incorporar elementos en cualquier parte del museo. Como plantea Anderson (2012), participar no solo consiste en ampliar el acceso a consumir cierto servicio cultural, también implica la posibilidad de contribuir, tener la posibilidad de dar.

En este sentido, el museo desbordado de León y Cartagena (2014) plantea la transformación de sus visitantes en ciudadanos activos. Apelando a una pedagogía crítica y liberadora que recoge los principales postulados de Paulo Freire. Se plantea una educación transformadora, donde los públicos del museo sean empoderados para convertirse en ciudadanos conscientes, agentes culturales que producen diversos sentidos y significados. Bajo estos lineamientos también es necesario desbordar lo que tradicionalmente se comprende por educación en los museos, pues lejos de apelar a las visitas guiadas, en el museo se desarrollan experiencias de aprendizaje que involucran aspectos físicos, personales, sociales y temporales en su conjunto (Falk y Dierking, 2013). Con todo esto en consi-

deración, el museo desbordado es un espacio donde los visitantes interactúan activamente con el museo, modificándolo y construyendo sus contenidos, lo cual es posible solo cuando se les permite recontextualizar los elementos patrimoniales en función de sus necesidades e interpretaciones (León y Cartagena, 2014). Sin embargo, es necesario destacar que para el caso estudiado los visitantes no tuvieron que ser empoderados, pues ya lo estaban. Cuando esto sucede, son ellos quienes toman la iniciativa y generan nuevas configuraciones, sin intermediarios.



Figs. 6-7: Izquierda: Transeúntes visitando el museo. Derecha: Visitante, artista y museógrafo.

Fotografía de Fernanda Venegas, 2019.

Efectivamente, la experiencia estudiada excede la concepción de visitante. Las personas que visitaron el museo tuvieron la posibilidad de actuar como educadores, curadores, artistas y/o visitantes, trazando libremente las intersecciones que quisieron experimentar. En este sentido, el museo también contó con dispositivos de mediación. Hubo líneas de tiempo que explicaban la evolución del país hasta llegar al momento del estallido, incluyendo gráficos e información estadística; una instalación de espejo que invitaba a posicionarse de tal forma que las personas se vieran rodeadas de casquillos de balines y bombas lacrimógenas que colgaban desde arriba, y cuyo reflejo estaba intervenido con la imagen de un hombre representando a las personas que recibieron disparos de balines en sus ojos, sufriendo la mutilación de uno de ellos; cajones con plantas medicinales para que las personas pudieran sacar hojas y preparar infusiones que calman la ansiedad; un gran panel para registrar y compartir opiniones, experiencias y emociones provocadas por lo que estaba sucediendo; y recorridos mediados gratuitos, destinados principalmente a turistas. Además, los grafitis se convirtieron en el tipo de *cédula* más común, abriendo cada elemento expuesto al comentario o referencia que cada cual creyó necesario.



Figs. 8-9: Izquierda: Instalación de espejo con intervención en su reflejo. Derecha: Sección de línea de tiempo. Fotografías de Fernanda Venegas, 2019.



Figs. 10-11: Izquierda: Panel con espacio para expresar emociones. En uno de los carteles naranjos se lee: “¿Qué sientes? Escríbelo acá”. Derecha: Plantas medicinales y cartuchos de lacrimógenas y balines. Fotografías de Fernanda Venegas, 2019.

Ante una experiencia tan espontanea como la descrita, se podría pensar que ciertas prácticas vinculadas a la colonialidad estuvieron ausentes. Sin embargo, los imaginarios coloniales están profundamente arraigados en las prácticas de las sociedades (Quijano 1992). Es así como en diciembre de 2019 apareció en escena el Museo de la Dignidad, iniciativa que consistió en instalar marcos dorados en los muros, con el fin de resaltar y preservar las obras de arte urbano, especialmente aquellas realizadas por los artistas urbanos más reconocidos. La

experiencia ya no fue igual, las enmarcaciones taparon obras más pequeñas y humildes, haciendo una distinción entre objetos destacados y prescindibles. El *efecto marco dorado* comenzó a dirigir la mirada de visitantes y transeúntes hacia trabajos artísticos seleccionados bajo criterios curatoriales centrados en obras que transmitieran un mensaje de paz y dignidad. Criterio bastante higienizado considerando las demandas sociales que originaron el estallido social chileno y su respectivo museo espontáneo. En la fotografía aparece Gabriela Mistral manifiestante, obra del artista urbano Fabian Ciralo, uno de los elementos más populares del museo. En él se pueden ver múltiples intervenciones: grafitis, adhesivos, estencil y múltiples casquillos de balines y bombas lacrimógenas dejadas como ofrenda a Gabriela. De igual forma se puede ver el marco dorado instalado por el Museo de la Dignidad.



Fig. 12: Imagen de Gabriela Mistral manifiestante, de Fabian Ciralo. Fotografía de Fernanda Venegas, 2019.

Conclusión

A fines de 2019 Chile experimentó el estallido social más grande desde su vuelta a la democracia. Sobrepasados por las desigualdades estructurales y serias injusticias sociales del país, los ciudadanos salieron a manifestar su indignación. Frente a la deslegitimación de las instituciones, el patrimonio cultural oficial también se convirtió en el objetivo reivindicativo de los manifestantes, quienes iniciaron un proceso de resignificación, destrucción y creación a lo largo de todo el país. Ante este escenario, los principales museos estatales tuvieron una actitud neutral. Estos hechos forman parte de los antecedentes que dieron origen a la creación espontánea de un museo callejero sobre el estallido social en Chile.

A través de este estudio, se analizaron los factores que permiten nominar a esta iniciativa como museo, a pesar de no coincidir con definiciones oficiales. Con este fin, se exploraron propuestas latinoamericanas como el museo performativo (Pinochet, 2014) y el museo desbordado (León y Cartagena, 2014), vinculándola con diversos aspectos de la colonialidad (Quijano 1992; Mignolo 2008 y 2010). De esta forma se establece que el Museo Callejero del Estallido Social constituye un proceso dinámico en estrecha sintonía con su entorno y comunidades. Este aspecto se evidencia especialmente en su relación con las y los visitantes, quienes en base a sus necesidades e intereses, pudieron actuar como curadores, educadores, museógrafos o artistas al mismo tiempo. Visitantes que no necesitaron ser empoderados para manifestar su voz, pues desde ya la reconocían como válida y legítima. Así construyeron conocimientos colaborativamente con el fin de expresar y explicar lo que estaba sucediendo en Chile. Al hacerlo, crearon sin pretenderlo, un modelo experimental de museo con libertades y posibilidades que incluso los museos más progresistas quisieran tener.

Este caso de estudio permite aproximarnos a una experiencia que rompe las estructuras tradicionales y eurocéntricas de estas instituciones. Un museo decolonial, performativo y desbordado que, al funcionar desde el interior de la comunidad que lo creó, se constituye en un proceso dinámico pero situado, que moviliza transformaciones socioculturales. No pretende ser permanente, ni preservar por siempre cada una de sus piezas, ya que su duración está determinada por la utilidad que tenga para las comunidades que lo crearon.

Las características de estos museos, estrechamente vinculados a sus comunidades y al margen de instituciones de poder, generan inquietud entre las autoridades. Por esta razón, durante febrero de 2020 el museo fue borrado por la Municipalidad de Santiago. Sin embargo, la ciudadanía comenzó a reconstruir todo nuevamente. Como nos recuerda Mignolo (2010) “opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad” (p. 18) El negacionismo a reconocer estos espacios como una forma alternativa de museo y de patrimonio cultural, reafirma su condición de proyecto experimental y desobediente.

Este trabajo contribuye a considerar experiencias no convencionales bajo constructos museológicos progresistas. Para identificar y experimentar formas alternativas a los modos en que se acostumbra a hacer las cosas en los museos,

es necesario prestar atención a los fenómenos que se desarrollan fuera de sus muros, especialmente cuando son generados espontáneamente por la sociedad. A esta tarea le juega en contra el tiempo, ya que manifestaciones como la estudiada tienden a ser fugaces. Ante tal dificultad, es posible que este análisis no haya abordado algunos elementos expuestos en el museo. Sin embargo, propuestas como la expresada en estas páginas, permiten dar cuenta de estos fenómenos y utilizarlos como referencia para futuros proyectos. De igual forma, genera interrogantes que pueden abordarse en otros estudios, como ¿Hasta qué punto los museos pueden alzar la bandera de la no neutralidad? ¿Cuál es la labor inmediata de los museos ante hechos extremos como el estallido social chileno?

Finalmente, reconociendo la legítima temporalidad de esta significativa experiencia museal, así como el dinamismo de los procesos patrimoniales, espero que este trabajo contribuya a no olvidar las múltiples dimensiones del estallido social que hizo a Chile despertar.

***Fernanda Venegas Adriazola**, profesora de estado en historia y ciencias sociales y Licenciada en educación de la Universidad de Santiago, Chile. Magíster en estudios del patrimonio cultural de University College London, Inglaterra. Es profesora del Diplomado de Museología del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la Universidad de Santiago de Chile, miembro del equipo de Museo Di y coordinadora nacional de ICOM CECA Chile. Durante diez años se ha desempeñado como educadora en museos de historia en Chile. E-mail: fernandavenegas.a@gmail.com.

Referencias:

Anderson, D. (2012). Creativity, learning and cultural rights. En R. Sandell y E. Nightingale (Eds.), *Museums, Equality and Social Justice* (pp. 216-226). Londres: Routledge.

Bermejo, T. y Cortés, G. (2019). Dossier. Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Caiana* N°14: 56-62, Buenos Aires.

Cartagena, M. F. y León C. (2014). *El museo desbordado: Debates contemporáneos en torno a la musealidad*.

Castilla, A. (2020). Museos: ¿el año de la extinción? En *El Clarín* on line. Revisado 7/07/2020: https://www.clarin.com/revista-enie/artemuseos-ano-extincion-_o_SoW8FzkQ1.html.

Chagas, M. (2007) Museos, memorias y movimientos sociales. En *Museos en Obra*, IX Seminario sobre Patrimonio Cultural, DIBAM Santiago, Chile.

Falk, J. y Dierking, L. (2013). *The Museum Experience Revisited*. New York: Routledge.

García Canclini, N. (2015). *Culturas Híbridas*. México, Editorial Debolsillo.

Holtorf, C. (2006). Can less be more? Heritage in the age of terrorism, *Public Archaeology*, 5:2, 101-109

Hooper Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Londres: Routledge.

León, C. (2014). María Fernanda Cartagena y Christian León plantean un nuevo modelo de museo. *Diario El Comercio* on line. Revisado 15/07/2020 en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/mariafernandacartagena-christian-leon-libro-museos-publicaciones.html>.

Mairesse, F. (2013). *El Museo Híbrido*. Buenos Aires, Editorial Ariel.

Mignolo, W. (2008). La idea de América Latina. Un intercambio de opiniones. La Torre del Virrey. *Revista de Estudios Culturales*. 4:68-78. Bogotá, *Tabula Rasa*.

Mignolo, W. (2010). Aiesthesis Decolonial. *Calle 14*. Vol 4. N°4.

Pinochet, C. 2014. *Derivas Críticas del Museo en América Latina*. Editorial Siglo XXI.

Quijano, A. 1992. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena* 13(29): 11-20.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. USA and Canada: Routledge.

Coleções indígenas no *Sertão* imaginado: experimentações etnográficas e museais para a descolonização dos museus

Camila Azevedo de Moraes-Wichers

Universidade Federal de Goiás – Goiás, Brasil

Introdução

Este texto sintetiza algumas das premissas que tem orientado a análise dos percursos de coleções etnográficas e arqueológicas do *Brasil Central*, compreendido aqui como parte de um *Sertão*, uma realidade imaginada, nas palavras de Custódia Selma Sena (2007). Isso significa que, amparada pelo conceito de cadeia operatória museológica (Bruno, 1996), busco compreender os processos de seleção, coleta, documentação e comunicação (ou silenciamento) de coleções advindas desse território, além de desenvolver experimentações que visam intervir nesses contextos a partir de uma mirada decolonial.

Ao contrário de uma definição restrita dos limites geográficos onde a pesquisa opera, opto por trabalhar de forma dinâmica com esse território, denominado como “*Sertão*”, “*Brasil Central*” e “terra dos gentios”, entre outros termos, na documentação colonial e na cartografia histórica. Em 1750, o primeiro “Mapa da Capitania de Goyaz” assinala a presença do “gentio”, especificamente dos “Xavante”, “Caiapó”, “Acroá”, “Aricá” e “Curumaré”, conforme relatam Kênia Gonçalves Costa e Alecsandro Ratts (2014, p. 207). O referido mapa faz parte de uma rede discursiva que destaca um suposto vazio do *Sertão* aqui aludido. A ideia de que o *Brasil Central* era despovoado seria retomada no século XX e serviria como propósito para a Marcha para o Oeste, no âmbito da qual deu-se, por exemplo, a Expedição Roncador-Xingu, entre os anos de 1943-1944. Não obstante, expedições devotadas a reconhecer esse território se repetiram nas décadas seguintes, sendo que a própria transferência da capital do país para Brasília pode ser considerada como uma segunda marcha. Essa digressão sobre a construção da ideia de *Brasil Central* e de *Sertão* coloca-se como fundamental no desenvolvimento do argumento deste texto, uma vez que diversas coleções etnográficas e arqueológicas depositadas atualmente em museus advêm desses movimentos, em especial, do processo instaurado no século XX.

Desta feita, parece-me especialmente interessante o argumento, desenvolvido por Custódia Selma Sena, do *Sertão* como realidade imaginada, fundada na oposição entre civilização e barbárie, dualidade que tem sido constantemente desdobrada em outros binarismos, como civilizado/primitivo e moderno/tra-

dicional (Sena, 2007). Assim, transitarei pelas denominações *Sertão e Brasil Central* para denominar essa região.

Nessa primeira fase, a pesquisa tem como foco a análise de documentos históricos, relatórios de pesquisa e coleções depositadas, majoritariamente, no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e no Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, tendo três eixos prioritários de interesse: 1) construção de uma cartografia etnográfica e arqueológica; 2) análise das experiências etnográficas e museais vivenciadas no âmbito do projeto “Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades”, realizado entre 2017-2019, junto ao povo Iny-Karajá; 3) aprofundamento da compreensão da Coleção da Lagoa Miararré, advinda da lagoa homônima localizada no Parque Indígena do Xingu, em interlocução com pesquisadores Kamaiurá.

Será uma experiência neste último eixo que trarei ao final deste texto. Primeiramente, apresentarei sucintamente o conceito de prática de colecionamento, passando posteriormente ao exame da relação entre patrimônio cultural indígena, cidadania patrimonial e direitos humanos. Chego, então, ao item que sintetiza algumas das premissas da abordagem decolonial das coleções indígenas. Finalizo o texto com uma narrativa que evidencia a potencialidade dos processos de indigenização dos museus etnográficos.

Colecionando culturas

“Ver a etnografia como uma forma de colecionar cultura (mas não, evidentemente, a única maneira de fazê-lo) realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas ocorrências temporais originais, e como eles recebem um valor duradouro num novo arranjo.” (Clifford, 1994, p. 79).

Ao seguirmos as reflexões de James Clifford, compreendendo a prática etnográfica como uma forma de colecionar, evidenciamos uma longa trajetória de colecionamento dos povos indígenas do *Brasil Central*. Esse processo, iniciado no século XVIII e ainda em curso, envolve a coleta/produção de objetos, imagens, textos e sons sobre o “Outro” indígena.

Ao trabalhar com a Musealização da Arqueologia tenho enfatizado que a mesma se debruça sobre realidades arqueológicas formadas por coleções herdadas do passado, advindas de coletas ou pesquisas realizadas por arqueólogos/as ou ‘amadores/as’; por coleções e acervos gerados no presente, no âmbito da pesquisa arqueológica; por sítios arqueológicos passíveis de musealização e pelas narrativas a respeito dessas coleções e sítios, sejam elas elaboradas por arqueólogos/as ou pelas comunidades e sujeitos que ressignificam esse patrimônio (Moraes-Wichers, 2013-2014).

Penso que no caso das coleções etnográficas, reflexão semelhante pode ser feita, uma vez que temos coleções etnográficas formadas no passado sem critérios guiados por uma política de acervos (Dorta, 1992, p. 501) – assim como coleções

formadas no presente, dentro de outra chave curatorial, marcada por projetos onde os coletivos são chamados a decidir e a construir as coleções que desejam ver preservadas nos museus. De forma diferente da Arqueologia, cujas práticas de colecionamento abordam objetos descartados, ou seja, que estão fora do contexto de uso, a Antropologia, ao formar coleções etnográficas, as desloca diretamente do contexto de uso para o contexto museal. Da mesma forma, as narrativas também constituem as coleções etnográficas. Chamo a atenção para o fato de que as narrativas a respeito dos vestígios arqueológicos e etnográficos também compõem o patrimônio cultural indígena. As narrativas, como constituintes das identidades e construtoras da memória social, são matérias primas fundamentais da musealização desses acervos.

Etnografar as práticas de colecionamento e intervir nesses processos são movimentos especialmente profícuos, envolvendo a interdisciplinaridade entre a Antropologia e a Museologia – e aqui também a Arqueologia, tendo em vista que também a considero como vetor de construção de um patrimônio cultural indígena conforme esboçarei a seguir.

Direitos humanos, patrimônio cultural indígena e cidadania patrimonial

O conceito de patrimônio cultural indígena, enquanto categoria variável e dinâmica que, mesmo sendo estranha às culturas indígenas (Van Velthem, Kukawka & Joanny, 2017) – as quais operam essa categoria de formas diversas – é ativado na presente análise, no sentido político de afirmar a autoria e o pertencimento dessas coleções aos povos indígenas, como parte de suas histórias e lutas, no âmbito de uma cidadania patrimonial (Lima Filho, 2015).

O conceito de patrimônio cultural indígena nos ajuda a evidenciar o fato de que tanto as coleções etnográficas quanto as coleções arqueológicas estão relacionadas às histórias indígenas, sendo as primeiras retiradas de seus contextos de uso e, as segundas, geralmente, de contextos onde as mesmas já estavam descartadas dos contextos de uso. Obviamente, as primeiras guardam maiores potencialidades com relação à associação com seus contextos de origem, mas o fato de as coleções arqueológicas oferecerem um desafio maior para a determinação dessa relação acaba por embasar justificativas colonialistas de que não é possível traçar esses elos entre coleções e populações indígenas, ainda que hipotéticos.

No que concerne ao conceito de cidadania patrimonial, oferecido por Manuel Lima Filho, vejamos sua definição:

“considero como cidadania patrimonial a capacidade operativa dotada de alto poder de elasticidade de ação social por parte de grupos sociais e étnicos, em suas dimensões coletivas ou individualizadas de construir estratégias de interação (de adesão à resistência/negação) com as políticas patrimoniais tanto no âmbito internacional, nacional ou local, a fim de marcar preponderantemente um campo constitutivo identitário,

pelo alinhamento dos iguais ou pela radicalidade da diferença” (Lima Filho, 2015, p. 139).

Destaca-se o caráter maleável do conceito de cidadania patrimonial e o fato de que no exercício desta cidadania os coletivos adotam diferentes posturas, desde a aceitação das políticas do patrimônio, passando por sua modulação e chegando a sua negação. Esse processo envolve a adoção e a tradução de categorias próprias da episteme antropológica, “enfeixadas” com categorias nativas (Lima Filho, 2015, p. 139), em uma complexa tessitura.

Ainda que o patrimônio seja uma “categoria ocidental” e o que os não-ocidentais a modulem no “encontro da história com a cultura”, como aponta o autor (Lima Filho, 2015, p. 141), penso que a adoção dos conceitos de patrimônio cultural indígena e cidadania patrimonial seja potente para repensarmos os museus e as práticas de musealização de coleções etnográficas e arqueológicas relacionadas a esses povos.

Além da categoria patrimônio, outra categoria a ser compreendida nos termos indígenas é a de museu, enquanto instituição que ‘guarda’ esse patrimônio e, sobretudo, como conceito polissêmico, constantemente reconstruído pelas populações indígenas. Existem diferentes formas de indigenização dos museus (Roca, 2015), tanto no que se refere aos processos realizados nos “museus do Outro”, como o fato dos povos indígenas estarem construindo os seus “museus de Si”. Utilizo esses termos de acordo com Bruno Brulon Soares (2012), sendo os museus do Outro, por excelência, os museus etnográficos e os museus de si, os ecomuseus – no âmbito da análise do contexto francês analisado pelo autor. Nesse sentido, os museus indígenas seriam museus de si. Como destaca Brulon Soares, nos

“interessa analisar como se dá nos museus a representação do Outro e a de si – movimentos estes sempre identitários por excelência. É este permanente construir-se e ver-se através do Outro, que caracteriza a relação etnográfica – como relação idealizada – que queremos entender [...]” (Soares, 2012, p. 5).

Entrelaçado a essa compreensão da relação etnográfica, cabe-nos ainda articular os conceitos de patrimônio cultural indígena e cidadania patrimonial aos direitos humanos. A Declaração Universal dos Direitos Humanos, estabelecida 1948 pela Organização das Nações Unidas (ONU), delimita os direitos fundamentais do ser humano. Sem o objetivo de aprofundar-me em um campo amplo e complexo, penso ser importante refletirmos sobre a relação entre direitos humanos, patrimônio cultural indígena e cidadania patrimonial.

Como indicam Bruna Franchetto, Maria Laura Cavalcanti e Maria Luiza Heilborn (1981), a Declaração dos Direitos do Homem, a Revolução Industrial e a consolidação do Estado Burguês foram eventos significativos que marcam um processo que traz a prevalência do indivíduo (ou de seus interesses) sobre o social. Deve-se compreender os direitos humanos, em sua concepção no século

XX, como componentes destes mecanismos de individuação e de um discurso que se quer universal, mas que parte de um olhar ocidental/moderno.

Articular direitos humanos, patrimônios e povos indígenas requer, portanto, cautela. Trata-se de uma vigilância epistemológica e política no sentido de não impor a episteme ocidental/moderna, ao mesmo tempo em que reconhece que muitos dos problemas vivenciados pelas populações indígenas no presente advêm da colonialidade e seus efeitos, o que certamente demanda a discussão dos direitos dessas populações.

Como aponta Rita Segato, quando nos remetemos à Convenção 169, de 1989, da Organização Internacional do Trabalho (OIT) sobre Povos Indígenas e Tribais em Países Independentes, ratificada pelo Brasil em junho de 2002, somos

“advertidos de que, embora se recomende sensibilidade com relação ao chamado direito “consuetudinário” e aos costumes das sociedades indígenas, esses outros direitos, ou direitos próprios, tal como às vezes são denominados, *não podem ser contraditórios com os direitos definidos pelo sistema jurídico nacional nem com os direitos humanos internacionalmente reconhecidos*. Mantém-se, assim, certo grau de indefinição [...]” (Segato, 2006, p. 208, grifos meus).

A antropóloga nos adverte sobre a necessidade de uma Antropologia – e eu adicionaria Museologia – capaz de colaborar no complicado “processo de expansão do direito e de articulação entre horizontes culturais particulares e uma jurisdição que se confunde com a própria humanidade” (Segato, 2006, p. 207). Ou seja, há que se construir pontes entre comunidades morais específicas, como designa a autora, e os denominados direitos universais.

Se, como afirma Lima Filho, a ação do antropólogo – e mais uma vez eu adicionaria a figura da/o museóloga/o – certamente não deve se esquivar do “enfrentamento das questões políticas diretamente relacionadas aos assuntos dos direitos humanos, da justiça social e da democracia” (2015, p. 135). Esse enfrentamento envolverá ética e compromisso político aliados à maleabilidade aventada pelo autor na aplicação do conceito de cidadania patrimonial, instaurando um espaço possível para contra-narrativas e desobediência epistêmica. Trata-se da instauração de experiências etnográficas e museais decoloniais.

Descolonizando práticas

A configuração dos museus como espaços associados a práticas científicas se deu no século XIX, no bojo da construção das identidades nacionais europeias, fortemente imbricada com os colonialismos e imperialismos. Em uma perspectiva histórica, os vestígios materiais inseridos nos museus compõem um processo bem mais longo, estando associados ao colecionismo, aos gabinetes de curiosidades e à própria gênese das instituições museológicas.

Para Walter Dignolo é necessário inserir “uma declaração descolonial no coração do museu que é uma instituição imperial/colonial (e naturalmente nacional)” (2018, p. 316). Ainda que o autor explicita que o museu é isso, mas pode ser tantas outras coisas, sua assertiva denuncia o entrelaçamento entre os museus e o binômio Modernidade/Colonialidade.

Cabe traçar que as/os autoras/es que tratam do tema têm utilizado tanto o termo decolonial como descolonial, por vezes traçando diferenças entre os termos e, outras vezes, utilizando-os como sinônimos. Segundo Luciana Ballestrin, o termo decolonial teria sido sugerido por Catherine Walsh, em que “a supressão da letra ‘s’ marcaria a distinção entre o projeto decolonial da ideia histórica de descolonização, via libertação nacional durante a Guerra Fria” (Ballestrin, 2013, p. 108). Nesse sentido, o que está em jogo não é a descolonização, via uma libertação nacional, mas o enfretamento de uma colonialidade interna. Transitarei entre as duas formas pois não as vejo como suficientemente diferenciadas na literatura. O que importa destacar é que quando falamos de uma abordagem descolonial ou decolonial estamos entrando diretamente em diálogo com as discussões relativas à Modernidade/Colonialidade, que buscam evidenciar que o mundo moderno/colonial, ou seja, os modos de vida, princípios econômicos, estruturas políticas e subjetividades originados no século XVI com o surgimento dos circuitos comerciais atlânticos, como relata Dignolo (2018), e a criação do conceito de raça, que instaura uma diferença radical entre os povos, de acordo com Aníbal Quijano (2005), são mecanismos que continuam a operar no presente. É deste último autor o conceito de colonialidade do poder.

Assim, no que concerne ao tema deste texto, a abordagem descolonial/decolonial busca traçar as negociações dos agentes indígenas no âmbito desses processos de colecionamento, bem como as diferentes ontologias envolvidas no estabelecimento do que seria ou não colecionado e as relações entre humanos e não humanos na construção das coisas a serem enviadas ao ‘mundo dos brancos’, como veremos ao final deste texto.

Outrossim, coloca-se como especialmente relevante uma análise crítica das práticas de colecionamento e de musealização, tendo em vista a herança colonialista dessas práticas. Conforme aponta Santiago Castro-Gómez: “A persistente negação deste vínculo entre modernidade e colonialismo por parte das ciências sociais tem sido, na realidade, um dos sinais mais claros de sua limitação conceitual” (Castro-Gómez, 2005, p. 90). Essa negação pode ser visualizada nos museus, onde raramente vemos a história das coleções, no que tange as formas de coleta e inserção desses vestígios nos museus, tantas vezes marcadas por saques e espólios.

O conceito de violência epistêmica – elaborado por Gayatri Spivak – pode ser utilizado para compreendermos as relações entre práticas de colecionamento e colonialidade. Essa violência é uma forma de invisibilizar o Outro, envolvendo diferentes graus de diluição da voz do Outro que vai desde o sequestro ao silenciamento da voz à emenda, à alteração e tradução da experiência do Outro, como nos adverte Marisa Belausteguioitia:

“La violencia se relaciona con la enmienda, la edición, el borrón y hasta el anulamiento tanto de los sistemas de simbolización, subjetivación y representación que el otro tiene de sí mismo, como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su experiencia.” (Belastegui-Goitia, 2001, p. 237-238)¹

É necessário analisar as práticas de colecionamento do Outro, marcadas por uma alteridade radical (Peirano, 1999), por meio de olhares decoloniais, evidenciando uma estratigrafia de edições, coerções e silenciamentos. Nesse sentido, nas últimas décadas, grupos, comunidades, coletivos e movimentos sociais têm implodido as pretensões de homogeneidade e subordinação às normas, tão bem articuladas na constituição dos museus e coleções.

Desde a década de 1970, a Museologia tem passado por mudanças teórico-metodológicas significativas, em um esforço constante de democratização não apenas do acesso, mas também da seleção e da produção do patrimônio cultural. As designações Nova Museologia, Museologia Social e Sociomuseologia inserem-se nesse processo de renovação.

Mário Moutinho aponta que a designação terminológica da Sociomuseologia ou Museologia Social procura sintetizar o esforço de adequação das instituições museológicas à sociedade contemporânea (Moutinho, 1993, p. 6). Reconhece, ainda, a importância da Mesa Redonda de Santiago nesse percurso, afirmando em que esse evento representou “um passo muito importante no processo de transformação da Museologia. Ao por em evidência a prioridade da ação museal no campo da intervenção social, abriu efetivamente as portas para um repensar global da museologia” (Moutinho, 1989, p. 30).

Novas museologias foram surgindo nesse processo, como por exemplo, a Ecomuseologia, a Museologia da Libertação, a Museologia Comunitária, a Museologia Experimental, a Museologia Feminista e a Museologia Queer, entre outras.

Alguns estudos defendem que algumas dessas denominações correspondem a diferentes enfoques sobre um mesmo objeto de estudo, obedecendo aos mesmos princípios essenciais que constituem a Museologia, como aponta Aida Rechená (2011). Outros trabalhos destacam esses movimentos como ondas de renovação do campo museológico, postura defendida por Manuelina Duarte Cândido (2000). Por seu turno, existem trabalhos que apontam que essas abordagens rompem, efetivamente, com uma Museologia convencional, como a tese de Marcele Pereira (2018).

Vânia Brayner Rangel (2020) nos inspira a antropofagizar o museu enquanto invenção clássica, transformando-o em museus-processos que seguem o fluxo da vida. Nesse sentido, as museologias rebeldes nascem

1. Tradução livre da autora: A violência está relacionada com a emenda, a edição, o apagamento e até mesmo o cancelamento, tanto dos sistemas de simbolização, subjetivação e representação que o outro tem de si, como das formas concretas de representação, registro e memória de sua experiência.

“da ousadia das gentes pobres, negras, indígenas e deserdadas para emancipar os passados deslembados da história oficial brasileira; da renitência para desconstruir a representação subalterna das versões passadistas e conquistar no presente as suas auto-representações; e também da determinação em recuperar, valorizar e difundir pensamentos, conhecimentos, lutas e conquistas, estéticas, experiências e outras formas de ser e estar na vida” (Rangel, 2020, p. 18).

Essas museologias rebeldes, no plural, estão em devir e certamente inspiram as reflexões aqui encetadas. Não obstante, mais uma vez, devemos caminhar sempre vigilantes, pois

“Toda apropriação de cultura, seja por nativos seja por forasteiros, presuppõe uma posição temporal e uma forma de narrativa histórica específicas; juntar, possuir, classificar e avaliar sem dúvida não se restringem ao Ocidente; *mas em qualquer outro lugar essas atividades não precisam estar associadas à acumulação (em lugar da redistribuição) ou à preservação (em lugar da decadência natural ou histórica).*” (Clifford, 1994, p. 79-80, grifos meus).

Assim, a preservação, enquanto aspecto inerente ao fazer museológico devotado a transformar patrimônio em herança, é uma característica específica da apropriação no Ocidente (sobre o conceito de preservação ver Bergeron, 2011). Contudo, os museus têm sido cada vez mais interpelados a responder a quem esse processo de musealização beneficia, para quem essa herança está sendo construída, quais os agentes envolvidos na seleção dessas parcelas de patrimônio e como esses sistemas estéticos têm sido construídos.

Penso que é necessário estar vigilante para que essas práticas não sejam colonizadoras, é preciso deixar-se afetar, de acordo com o método teorizado por Jeanne Favret-Saada

“Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível.” (Favret-Saada, 2005, p. 160).

É nesse processo aberto que reside a potencialidade das experimentações etnográficas mencionadas no título do texto, as quais também são compreendidas, no trabalho com coleções, museus e patrimônios indígenas como experimentações museais. Cabe apontar que seguimos a noção de Museologia Experimental do MEI – Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem, a saber:

“propomos que a Museologia Experimental seja entendida como um método empírico para o desenvolvimento de experiências museais baseadas na experimentação social. Ela decorre de uma teoria reflexiva, ou metamuseologia, voltada para a investigação de todos os atores envolvidos no processo social da musealização, e logo comprometida com um posiciona-

mento crítico sobre a produção de valores museais, ou musealidade. Ela entende a mudança e o processo como objeto central da prática museal, e está, logo, menos comprometida com os produtos e sua preservação estática inalcançável” (MEI, 2020, p. 1).

O trabalho com coleções e patrimônios indígenas requer uma postura reflexiva, uma escuta atenta e uma abertura efetiva, pois trata-se de lidarmos com epistemologias e ontologias diversas, que colocam em xeque o pensamento ocidental/moderno. Como sugere Jeane Favret-Saada devemos estar dispostas a ver nosso projeto de conhecimento se desfazer. A teoria reflexiva e a experimentação social indicadas pelo MEI dialogam com as premissas indicadas por Marília Xavier Cury (2020), no que concerne à reflexividade e à pedagogia museológica. A autora argumenta que todos aqueles que participam da curadoria, porque contribuem com a musealidade, são curadores, indicando os seguintes participantes:

- “1. Os profissionais de museu – todos os envolvidos: arqueólogos, antropólogos, museólogos, educadores, conservadores, documentalistas, arquitetos etc.
- 2. Os visitantes do museu.
- 3. Os *constituents* – de quem se fala no museu, os integrantes das culturas relacionadas ao museu. Neste texto os povos originários no Brasil.
- 4. Os encantados que, desde a espiritualidade indígena, fazem suas contribuições, especialmente por meio dos pajés.” (Cury, 2020, pp. 139-140).²

De especial destaque é a inserção dos encantados no processo de curadoria, uma vez que os mesmos são responsáveis por decisões daquilo que pode ou não ser musealizado, daquilo que pode ou não ser visto, do que pode ou não ser inserido ou permanecer em um museu.

Não é meu intuito aqui fazer um apanhado das experiências etnográficas e museais realizadas com a participação de povos indígenas no Brasil, mas buscarei sintetizar alguns dos trabalhos de relevo. Temos desde a experiência do Museu Magüta, primeiro museu indígena do país, localizado em Benjamin Constant (Amazonas), que foi alvo de diversas publicações, dentre as quais o mais recente texto de João Pacheco de Oliveira (2012) e a análise de Andrea Roca (2015). No campo da relação dos museus com as populações indígenas, o texto clássico de José Bessa Freire sobre a descoberta do museu pelos índios (2003), os trabalhos de Lux Vidal, dentre os quais saliento o texto sobre o Museu Kuahí (2013), as ações e reflexões de Renato Athias (2018), os já mencionados Lucia Van Velthem (2017) e de Manuel Lima Filho (2017), bem como os estudos e processos coordenados por Marília Xavier Cury (2012, 2014, 2016, 2020) são algumas das obras a serem consideradas no debate. Ressalto a tese de doutorado recentemente defendida por Alexandre Gomes (2019), que traz um balanço dos

2. A autora, ao construir essa elaboração, referência diversos de seus trabalhos anteriores, evidenciando seu percurso como pesquisadora de destaque na temática.

museus indígenas no Brasil, centrando sua atenção nos museus do nordeste, região com maior número de experiências.

Dessa forma, diversas experiências têm sido desenvolvidas no intuito de construir um campo efetivo de diálogo e protagonismo indígena na concepção de museus, na elaboração de exposições e na releitura de museus e acervos. Recentemente, por exemplo, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo inaugurou a exposição “Resistência Já”, fruto de um longo trabalho com os povos Kaingang, Guarani Nhandeva e Terena, que realizaram a curadoria da exposição, sob a coordenação de Marília Xavier Cury (Curi *et al.*, 2017).

O que era ruim foi para o museu: uma experiência etnográfica e museal com a coleção da Lagoa Miararré

Volto ao estudo esboçado no início deste texto, trazendo uma das experiências vivenciadas no trabalho de análise das coleções indígenas do *Sertão imaginado*.

Acary de Passos Oliveira foi o primeiro diretor do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, criado em 1969, tendo formado diversas coleções durante seus trabalhos com os povos indígenas do *Brasil Central*. Militar de formação, teve seu primeiro contato com os indígenas no final da década de 1930. Desde então, foram cinco décadas de contatos com diferentes etnias, tendo participado, inclusive, da expedição Roncador-Xingu. Ao participar da Marcha para Oeste, que visava ‘colonizar’ o interior do Brasil, Acary estava, portanto, inserido em uma geoestratégia cujo intuito era levar o ‘progresso’ ao *Sertão*. Ele ocupava um lugar pleno de controvérsias, onde o estudo das populações indígenas visava capturar costumes e objetos de uma realidade prestes a desaparecer – “colecionando culturas”, para utilizar a expressão de James Clifford (1994), já mencionada.

Uma das coleções formadas por Acary de Passos Oliveira reúne um conjunto de cerca de 90 fragmentos, apliques e estatuetas com motivos zoomorfos e antropomorfos, coletados na década de 1970, no fundo da Lagoa Miararré, por indígenas Kamaiurá. Estudos dessa coleção foram publicados por Acary em conjunto com a arqueóloga Iluska Simonsen (Simonsen; Oliveira, 1976, 1977, 1980), entretanto, essa coleção foi marcada por um “destino de silêncio” (Dias, 2010) nas décadas subsequentes.

Uma característica interessante é que essa coleção ‘borra’ as fronteiras entre coleção arqueológica e etnográfica. Coletados no fundo da Lagoa, seriam objetos arqueológicos. Não obstante, o processo de negociação e a coleta realizadas pelos Kamaiurá inserem esses objetos também na trama das coleções etnográficas. No Museu Antropológico da UFG a coleção está dividida entre a Reserva Técnica Etnográfica – onde foram inseridos os objetos completos e com apelo estético –, e a Reserva Arqueológica, onde foram inseridos os fragmentos de objetos.

Do ponto de vista metodológico, além da bibliografia concernente e do fundo documental do MA/UFG, a pesquisa envolveu o exame das mídias impressas

que divulgaram fartamente a referida coleção, destacando seu “exotismo”, assim como o encaminhamento da curadoria museológica e da análise arqueológica da coleção. Por fim, diálogos iniciais foram travados com indígenas Kamaiurá, visando à ressignificação dessa coleção no presente e buscando a construção de uma prática menos assimétrica.

Os percursos do colecionamento dos objetos da Lagoa Miararré foram traçados com base nas referências bibliográficas, sobretudo nos documentos consultados no Fundo Documental do MA/UFG.

A formação da coleção envolveu cinco anos de negociações entre Acary e Tacumã, chefe e pajé Kamaiurá. Esse percurso tem início em 1970, quando Acary recebe de Tacumã dois fragmentos de cerâmica da Lagoa Miararré. Os objetos chamaram atenção do então diretor do MA/UFG que, em 1972, retorna à aldeia Kamaiurá e tenta persuadir Tacumã a levá-lo até a Lagoa. Contudo, Acary informa que não conseguiu obter as informações desejadas por duas razões:

“1. Os Kamayurás, únicos a saber o local exato onde a cerâmica era encontrada, recusavam-se a falar, terminantemente, sobre o assunto. 2. A lagoa era, e ainda é considerada, entre os indígenas, como local sagrado, povoado por uma legião de espíritos que não podem ser perturbados sob pena, de sobre a aldeia, caírem desgraças e infortúnios.” (Simonsen & Oliveira, 1980, p. 21).

A próxima viagem ao Xingu aconteceria apenas em 1976, ano em que ocorreram as duas expedições de Acary para a Lagoa Miararré. Na primeira viagem, em julho, Acary foi informado que Tacumã poderia levá-lo à Lagoa Miararré, “não havendo em contrário nenhuma manifestação por parte de Mamaé (espírito guardião da Lagoa)” (FD MA/UFG, Relatório de Viagem a Lagoa Miararré. Correspondências, 1974 –76, p. 1). Dirigiram-se, então, para a lagoa. O pagé Sampain e Taucuman, irmãos de Tacumã, também participaram da coleta. Depois de três horas de trabalho, os três indígenas Kamaiurá haviam coletado, no fundo da Lagoa, 24 fragmentos de cerâmica, alguns carvões e um cabo de machado.

Uma vez que Acary não havia levado o número de presentes necessário para as trocas com Tacumã, ficou combinado que voltaria em breve. E assim aconteceu, em setembro do mesmo ano, quando Tacumã acompanhou Acary novamente até a lagoa. Contudo, após a chegada ao local, o tempo havia mudado e nuvens haviam aparecido, prenunciando tempestade. Acary afirmou que:

“Por mais que tentasse explicar que nessa época, a violenta perturbação da atmosfera era comum, narrando os efeitos dos tufões, trombas d’água, terremoto, tempestade tropical que assolam os “Cuiabás Caraíbas” (cidades civilizadas), não se convenceram, afirmando convictos ser um aviso de seus espíritos protetores e que somente na Lagoa e imediações é que o tempo sofrera alterações” (FD MA/UFG, Relatório de Viagem Pesquisa Arqueológica na Lagoa Miararré Parque Nacional do Xingu Posto Indígena Leonardo Villas Boas, julho/setembro de 1976, p. 5-6).

A decisão dos indígenas foi que Acary não poderia dar continuidade às pesquisas, tendo recebido depois oito cacos de panelas.

Após as publicações que sintetizam os resultados dos estudos arqueológicos da coleção, não se tem mais notícia dela na documentação do MA/UFG. Em 2016, em visita à Reserva Técnica Etnográfica do museu, tive meu primeiro contato com a coleção, que também fisgou minha atenção.

Me interessa aqui narrar como o diálogo com os indígenas Kamaiurá desfez nossas certezas, trazendo outras perspectivas acerca do futuro dessa coleção.

Em julho de 2017 foi realizada, no Museu Antropológico, uma oficina com Maiurí Kamaiurá e Maurício Kamaiurá, professores e pesquisadores indígenas do Núcleo Intercultural de Educação Indígena Takinahaky da UFG. Ao conversarmos acerca dos objetos híbridos (antropomorfos e zoomorfos) que apresentam grandes falos e que compõe a coleção, os pesquisadores indígenas nos disseram que esses objetos eram de um *espírito mau*. Maiurí Kamaiurá afirmou que esses objetos, muito provavelmente, atrairiam coisas ruins à aldeia, por isso foram entregues à Acary, para serem levados para bem longe dela.

Nos relatórios de Acary sua insistência e os presentes levados para as trocas com Tacumã seriam o fator explicativo do êxito obtido nas negociações. Para nós, quando demos início à pesquisa, a captura dessas peças por Acary teria sido um rapto, um processo ao qual os indígenas haviam se submetido após as incursões do diretor do museu. Na oficina, as narrativas Kamaiurá trouxeram outras possibilidades. Desta feita, ainda que as práticas de colecionamento aqui abordadas sejam marcadas pela colonialidade e por relações assimétricas entre indígenas e não indígenas, os primeiros não foram passivos às investidas dos brancos. Tacumã selecionou os objetos a serem entregues, livrando-se daqueles que atrairiam coisas ruins à aldeia.

Conforme indica Manuel Lima Filho, “o Outro, alvo da antropofagia de seus referenciais culturais, não é passivo e, se posicionado apenas num polo extremo de passividade, corre o risco de ser essencializado” (LIMA FILHO, 2015, p. 142), nesse sentido, havíamos de certa forma encarado Tacumã e os demais indígenas Kamaiurá como passivos nessa negociação, quando na verdade foram eles e o espírito de Mamaé – um encantado, para utilizar o termo indicado por Marília Xavier Cury, que definiram o que seria remetido ao museu.

Com a narrativa desta experiência etnográfica e museal busco evidenciar a potencialidade de percursos pautados em leituras decoloniais da musealização, na instauração de processos de museologia compartilhada. Tais percursos são essenciais no estudo e na musealização das coleções indígenas do *Sertão imaginado*, componentes de um processo colonial, mas que encontraram entres os povos indígenas diferentes modulações, como o ocorrido na formação da Coleção da Lagoa Miararré.

***Camila Moraes-Wichers** é bacharel e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (2004/2005), mestra (2007) e doutora (2012) pelo

Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Doutora em Museologia (2011) pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa. Professora do Curso de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (FCS/UFG) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFG). Atua no Laboratório de Arqueologia do Museu Antropológico da UFG, no NEAP - Núcleo de Estudos de Antropologia, Patrimônio, Memória e Expressões Museais e no Sertão - Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade. Principais temas de interesse: musealização da arqueologia, coleções arqueológicas e etnográficas, representação de grupos ‘minoritários’ e ‘subalternos’ nos museus e patrimônios. Tem atuado em processos de musealização que visam à construção de experiências compartilhadas, com inspiração nos estudos culturais, pós-coloniais e decoloniais, informados também pelas críticas feministas da ciência. É vice-líder do Grupo de Pesquisa Musealização da Arqueologia, liderado pela professora Cristina Bruno, da Universidade de São Paulo (USP) e do Grupo de Pesquisa Museologia e Interdisciplinaridade, liderado pela professora Manuelina Maria Cândido Duarte (Universidade de Liège). É membro do Comitê Internacional para a Educação e Ação Cultural (CECA) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), assim como suplente no Conselho Consultivo do ICOM-Brasil (2018-2021). E-mail: camilamo-raes@ufg.br.

Referências:

- Athias, R. (2018). *Povos indígenas, processos identitários e etnicidade: notas sobre pesquisas em Antropologia Política*. Revista Entreprios, 1, 91–107.
- Athias, R.; Gomes, A. O. (2016). *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: Editora UFPE. (Coleção Étnico- Racial).
- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11, p. 89-117.
- Belausteguigoitia, M. (2001). Descarados y deslinguadas: el cuerpo y la lengua india em los umbrales de la nación. Debate Feminista, 12(24), 230–253.
- Bergeron, Y. (2011). Préservation. In A. Desvallées, & F. Mairesse. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.
- Bruno, C. (1996). Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar. In C. Bruno. Museologia e comunicação. Lisboa: ULHT, *Cadernos de Sociomuseologia*, 9, 09–38.
- Castro-Gómez, S. (2005). Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da ‘invenção do outro’ In *CLACSO. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 87–95.

- Clifford, J. (1994). Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23, 69–89. Publicado original em 1993.
- Costa K. G.; Ratts A. (2014). Representações indígenas na cartografia colonial do Brasil Central. *Revista OKARA: Geografia em debate*, 8(2), 197–212.
- Cury, M. X. (2012). Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuïre. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 1, 49–76.
- Cury, M. X. (2014). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. 1. ed. Brodowski, São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, ACAM Portinari, SEC.
- Cury, M. X. (2016). *Direitos indígenas no museu - Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão*. 1. ed. Brodowski, São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia-USP.
- Cury, M. X. (2020). Metamuseologia? reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 9, 129–146.
- Cury, M. X.; Guimarães, V. W.; Silva, M.; Carneiro, C. G. (2017). *Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Dias, A. S. (2010). *Caminhos Cruzados? Refletindo sobre os Parâmetros de Qualidade da Prática Arqueológica no Brasil*. Arqueologia em Debate – Jornal da Sociedade de Arqueologia Brasileira, São Paulo, 2, 14–15.
- Dorta, S. F. (1992). *Coleções etnográficas (1650-1955)*. In: Carneiro da Cunha, M. (org.) *História dos índios do Brasil*. São Paulo, FAPESP/Companhia das Letras/SMC, 501–528.
- Duarte Cândido, M. (2000). *Ondas do pensamento museológico brasileiro*. (Trabalho de Conclusão do Curso).
- Favret-Saada, J. (2005). *Ser afetado*. *Cadernos de Campo*, 13, 155–161. Publicado original em 1990.
- FD MA/UFG. (1974-76). *Relatório das pesquisas arqueológicas no Parque Indígena do Xingu*.
- FD MA/UFG. (1976). *Relatório de Viagem Pesquisa Arqueológica na Lagoa Miararré Parque Nacional do Xingu Posto Indígena Leonardo Villas Boas*.
- Freire, J. R. B. (2003). “A descoberta do Museu pelos índios da Amazônia”. In: Abreu, R.; Chagas, M. (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 219–254

Gomes, A. O. (2019). *Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória: um estudo antropológico* (Tese de Doutorado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

Lima Filho, M. F. (2015). *Cidadania Patrimonial*. Revista *Anthropológicas*, 26, 134–155.

Lima Filho, M. F. (2017). *Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos*. *Mana* (Rio de Janeiro. Online), 23, 473–509.

MEI – Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem. (2020). *Museologia Experimental. Recurso digital*. Disponível em <http://www.unirio.br/museologiaexperimental/apresentacao-1/museologia-experimental>

Mignolo, W. (2018). *Museus no horizonte colonial da modernidade*. Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 7(13), 309–324.

Moraes-Wichers, C. A. (2013/2014). *Dois enquadramentos, um mesmo problema: os desafios da relação entre museus, sociedade e patrimônio arqueológico*. *Revista de Arqueologia*, 26(2); 27(1), 16–39.

Moutinho, M. (1989). *Museus e Sociedade. Reflexões sobre a função social do Museu*. *Cadernos de Patrimônio*, n°5. Monte Redondo: Museu Etnológico de Monte Redondo.

Moutinho, M. (1993). Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, 1, 7–9.

Pacheco de Oliveira, J. (2012). “A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena”. In: Montenegro, A. M. & Bezerra, R. Z. (orgs.), *Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 201–218.

Peirano, M. (1999). *A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil*. *Série Antropologia*, 255, Brasília, 1–35.

Pereira, M. R. N. (2018). *Pontos de Memória: experiência museal insurgente e decolonizadora*. (Tese Doutorado)

Quinjano, A. (2005). *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. In: Lander, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 117–142.

Rangel, V. M. A. B. (2020). *Memórias Rebeldes - A invenção clássica e sua transfiguração em processos decoloniais e ecossistêmicos* (Tese Doutorado).

Rechena, A. M. D. (2011). *Sociomuseologia e gênero: imagens da mulher em exposições de museus portugueses*. (Tese Doutorado)

Roca, A. (2015). *Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa*. *Mana* (Rio de Janeiro. Online), 21(1), 123–155.

Segato, R. L. (2006). *Antropologia e direitos humanos: alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos universais*. Mana: Rio de Janeiro. Online, 12(1), 207–236.

Sena, C. S. (2007). *A categoria Sertão: um exercício de imaginação antropológica*. *Sociedade e Cultura*, 1(1), 19–28.

Simonsen, I.; Oliveira, A. P. (1976). *Cerâmica da Lagoa Miararré: notas prévias*. Goiânia: Ed. UFG.

Simonsen, I.; Oliveira, A. P. (1977). *Os ídolos Antropomorfos da Lagoa Miararré. Nheengatu*. Cadernos Brasileiros de Arqueologia e Indigenismo Rio de Janeiro, 3-4(1), 25–40.

Simonsen, I.; Oliveira, A. P. (1980). *Modelos Etnográficos Aplicados à Cerâmica de Miararré*. Goiânia: Ed. UFG.

Soares, B. C. B. (2012). *Máscaras guardadas: musealização e descolonização* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA). Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Velthem, L. H. V. (2017). *Patrimônios Culturais Indígenas*. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, 35, 227–243.

Van velthem, L. H.; Kukawka, K.; Joanny, L. (2017). *Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural*. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, 12(3), 735–748.

Vidal, L. (2013). *The Kuahí Museum: an insertion of the indigenous people of the Lower Oiapoque in the regional and national context*. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, 10(1), 387–423.

