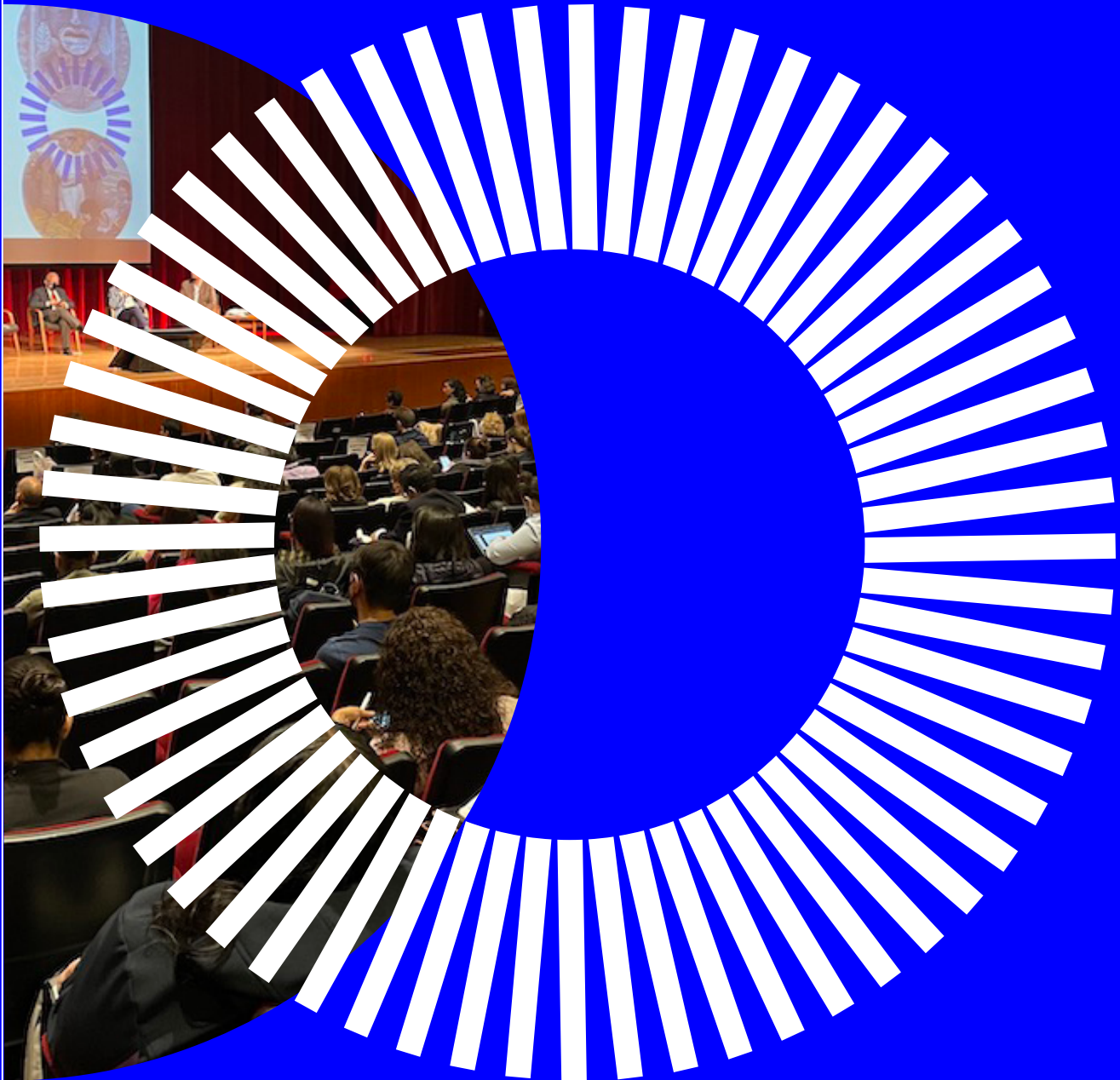


Memória do
10.º Encontro
Ibero-Americano
de Museus

**O museu urgente:
ação para um
futuro sustentável**



26 a 28
de setembro
de 2022



Publicações do Programa Ibermuseus

www.ibermuseos.org

Edição 2023 © Programa Ibermuseus

Coordenação do projeto de publicação

Mónica Barcelos

Natalia Huerta

Andrea Torres

Edição

Andrea Torres

Traduções espanhol e português

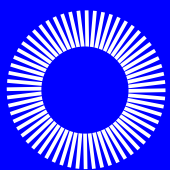
VPA Communications

Design editorial

Estudio Vicencio

Apoio





Memória do
10.º Encontro
Ibero-Americano
de Museus

N. da E.:

Ao editar essas memórias, houve um esforço para respeitar a terminologia, os modos de expressão e o uso de linguagem inclusiva propostos por cada autor/a em relação aos diferentes tópicos abordados. Considerando as diversas origens dos textos, apenas as referências bibliográficas foram padronizadas (embora não os títulos desta seção).

Índice

- 7 **Apresentações**
- 7 Programa Ibermuseum.
Alan Trampe Torrejón
- 9 Instituto Nacional de Antropología e Historia.
Juan Manuel Garibay López
- 11 Programa Ibermuseum
- 25 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus

Dia 1. 26-09-2022

- 39 Conferência inaugural. O museu urgente: ação para um futuro possível. Américo Castilla
- 50 **Reconfigurando a ação: modos de fazer e tecnologias para a sustentabilidade. Painel e intercâmbio de experiências**
- 51 A tecnologia, uma aliada da sustentabilidade (mas nem sempre...). Conxa Rodà de Llanza
- 58 Tecnologia e patrimônio: desafios para os sistemas de informação pública nos países em desenvolvimento. Sofia Soto Maffioli
- 63 O som e seu valor instrumental para o museu: *podcasts* e listas de reprodução (*playlist*) na formação de uma comunidade de ouvintes. Angélica Cortés Lezama
- 68 O Centro de Referência do Memorial da Resistência: expandindo a comunicação do acervo. Julia Cerqueira Gumieri
- 74 NFT em um museu de belas artes. Brancos, cinzas e pretos. Alejandra Panozzo Zenere
- 80 Educalabado: experiências educacionais digitais e museais em um contexto latino-americano. Saralhue Acevedo e Estefanía Cabrera
- 84 Guia de recomendações para a criação e avaliação de conteúdo digital em museus. Aprendizados de uma mudança de modelo. Olga Ovejero Larsson



Dia 2. 27-09-2022

- 89 Conferência. Sobre a utilidade e os inconvenientes dos museus para a vida. Paulo Pires do Vale
- 104 **Decolonização e patrimônio museológico: novas incidências diante dos desafios históricos. Painel e intercâmbio de experiências**
- 105 Decolonizar o museu a partir das múltiplas presenças. Silvana M. Lovay
- 110 Museu compartilhado. Rumo a uma museologia intercultural, afetiva e comunitária. Darío Aguilera Manzano
- 118 Ativação da escuta profunda: experiências para práticas descoloniais da Rede de Museus INBAL. Lucía Sanromán
- 125 Um museu afro para a Colômbia. Carlos Diazgranados
- 131 Entre a prática e a norma: atravessamentos de museologias no trabalho de consultoria no Memorial das Ligas e Lutas Camponesas. Ana Paula Brito *et al.*
- 136 Uma exposição especializada, mas não apenas para especialistas: a nova museografia do Museo Arqueológico de La Serena. Javiera Maino González
- 142 Afrodescendentes nos museus do México: uma tarefa inacabada. María Elisa Velázquez Gutiérrez
- 148 A descolonização dos museus e o projeto social em Cuba. Sonia Virgen Pérez Mojena

Dia 3. 28-09-2022

- 154 **Museus e comunidade, o papel social e educativo. Painel e intercâmbio de experiências**
- 155 Como compartilhar experiências de educação museal? Cayo Honorato e Viviane Pinto
- 162 Comunidades de prática, um caminho para relações profundas entre o público e os museus. Leticia Pérez Castellanos



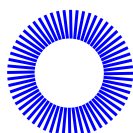
- 169 O conceito de mediação cultural contrapõe-se à educação nos museus? Carmen Menares
- 176 O trabalho intra e extramuros do Museo de la Memoria de Rosario para garantir a participação dos jovens no museu. Pilar Aphalo, Abi Bais e Agustina Crespi
- 182 Museus e escolas em parceria para imaginar cidades utópicas por meio da arte. A experiência do programa "Cidades para o futuro: criando utopias". Max Pérez Fallik
- 188 Um museu indígena como estratégia interdisciplinar de formação entre os Kanindé no Ceará. Suzenilson da Silva Santos e Antônia Kanindé
- 193 **Direitos culturais para uma sociedade mais sustentável: perspectiva de gênero e inclusão. Painel e intercâmbio de experiências**
- 194 Museologia LGBTTTIQ+ na Ibero-América. Benjamín José Manuel Martínez Castañeda
- 199 O Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais e a democracia social: a formulação de uma política cultural em Portugal. Flora Brochado Maravalhas
- 205 A musea. Como se *trakea* o museu? Gabriela Eguren Scheelje
- 210 Desenvolvimento de ferramentas de inclusão para pessoas do espectro autista, Museo Interactivo Mirador. Javiera Sepúlveda Olea
- 216 *La casa como cuerpa*. Christian Diego e Marcia Santos
- 222 Promover a igualdade real e efetiva entre mulheres e homens nos museus. Autodiagnóstico de gênero. Sofía Rodríguez Bernis
- 226 Conferência de encerramento. O presente futuro dos museus: da urgência à ação – o caso do Museu da República. Mario de Souza Chagas
- 243 **Agradecimentos**
- 254 **Conselho Intergovernamental Programa Ibermuseum**



Apresentação

Presidência

Programa Ibermuseum



Um novo encontro, desta vez híbrido, em uma modalidade presencial e virtual. Uma nova oportunidade para que nós, que fazemos parte do mundo dos museus, nos encontremos e troquemos informações, ideias, projetos e desejos. Uma nova ocasião para nos reunirmos e compartilharmos o interesse e o compromisso que nos caracterizam como setor.

Nesta ocasião, estamos nos reunindo no âmbito do 50.º aniversário da Mesa Redonda de Santiago do Chile e do final da década dos museus que o Programa Ibermuseum iniciou em 2012.

O espírito desta comemoração não se concentra na memória nostálgica de um evento relevante para os museus, mas na recuperação e atualização do espírito da Mesa de Santiago com foco no futuro dos museus no século XXI.

Nesse contexto, acredito que seja oportuno considerar a importância de uma soma de eventos como insumos para o desenvolvimento adequado dos processos e, assim, poder avançar. A Mesa Redonda de Santiago surgiu como resposta a um estado atual que questionava a figura do museu tradicional, eurocêntrico e do século XIX. A declaração emanada dessa reunião abriu os limites do museu como instituição, reforçando como essencial sua vocação social e propondo a possibilidade de gerar novos e variados modelos de museus para cada realidade. Isso se reflete posteriormente na abordagem da nova museologia, que muda o paradigma tradicional de um edifício, uma coleção e um público, para o do novo museu, que considera o território, o patrimônio e a comunidade como os elementos básicos para uma gestão significativa.

Cinquenta anos se passaram desde que a Mesa de Santiago foi realizada, e acho que podemos dizer que a situação dos museus evoluiu positivamente. Nessa corrida de revezamento – na qual o progresso é feito com a entrega do bastão –, pegamos o que a



geração anterior nos deu, incorporamos e acrescentamos nossa contribuição, e depois passamos para a próxima geração. Essa reação em cadeia é como podemos avançar, às vezes mais rápido, às vezes mais devagar, mas avançamos. Mesmo quando sentimos que contribuímos pouco.

Sem querer ignorar muitos outros momentos que tornaram possível chegar onde estamos hoje, vou me referir a alguns dos eventos mais recentes que mostram claramente um desenvolvimento que tem suas origens nos postulados da Mesa de Santiago.

A Declaração da Cidade de Salvador, em 2007, e a criação do Programa Ibero-museus retomam explicitamente os princípios da Mesa de Santiago e geram um manifesto sobre o significado e o trabalho dos museus.

Posteriormente, em 2015, como resultado da ação promovida pelo Programa Ibero-museus, foi formalizada a *Recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade*, que atualiza o pronunciamento oficial da Unesco sobre os museus e suas coleções, tudo em consonância com o que emergiu da Mesa de Santiago.

Então, em 2022, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) adota uma nova definição de museu que está alinhada com algumas das principais mudanças no papel dos museus, reconhecendo a importância da inclusão, da participação da comunidade e da sustentabilidade.

Finalmente, este 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus termina com uma declaração que é um poderoso roteiro construído com base nas abordagens, demandas, desafios e aspirações expressas pelo setor de museus ibero-americanos nas diferentes instâncias de participação que ocorreram. Essa declaração reafirma os princípios que nos guiam como setor e o caminho que construímos ao longo dos anos e, mais uma vez, assume o bastão de nossa corrida de revezamento.

Em suma, podemos ver que é graças à valorização, recuperação e projeção do que nossos antecessores propuseram que podemos continuar avançando e melhorando a situação dos museus, de modo que eles possam fazer uma contribuição real para melhorar a qualidade de vida das pessoas.

Alan Trampe Torrejón

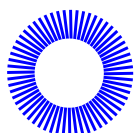
Presidente do Conselho
Intergovernamental

Programa Ibero-museus



Apresentação

Instituto Nacional de Antropología e Historia



No âmbito do 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus e da comemoração do 50.º aniversário da Mesa Redonda de Santiago do Chile, somos profundamente gratos pela oportunidade de sediar esse evento transcendental, considerando a relevância dos museus na promoção da coesão social na atualidade. Esse Encontro foi o principal motor que nos levou a nos unirmos numa busca conjunta por um futuro sustentável e consciente sobre a pluriculturalidade que define nossa região.

Agradeço à Rede Ibero-Americana de Museus por criar um espaço valioso de reflexão e diálogo. Foi uma ocasião propícia para abordar a urgência do setor cultural e lembrar a importância de preservar o patrimônio tangível e intangível. Durante os dias de intercâmbio e discussão, renovamos acordos e fortalecemos as redes de comunicação, reafirmando nosso compromisso de trabalhar juntos para proteger e divulgar nossa herança cultural.

O Instituto Nacional de Antropología e Historia, como representante ibero-americano no Programa Ibero-museus, deseja destacar seu compromisso firme e permanente com os públicos e profissionais dos museus que, com seu trabalho incansável, contribuem para a construção de um mundo mais consciente e respeitoso da diversidade cultural que nos caracteriza. Nossa missão é abrir as portas para uma pluralidade de vozes e perspectivas, promovendo a igualdade e a inclusão em todos os nossos programas de difusão cultural.

Os museus, como espaços de encontro e reconhecimento de identidades, transcendem o tempo e desempenham um papel crucial na promoção da inclusão e da diversidade cultural, onde convergem as diferentes manifestações de nossa história e patrimônio. Preservar a memória tangível e intangível de nossa sociedade é cumprir um propósito essencial, ao garantir que as gerações atuais e futuras possam conhecer as raízes que nos constituem como instituições na Ibero-América.



É indispensável mencionar que o Encontro ocorreu em um momento crítico, no qual o mundo atravessava uma crise pandêmica e um longo período de virtualidade. Portanto, a abertura de um espaço como a Antessala para dar lugar a esse reencontro físico tem sido significativa, pois construiu um retorno aos museus e à essência da interação humana, bem como ao enriquecimento cultural que só pode ser experimentado nesses espaços físicos. Esse evento nos lembrou da importância vital de continuarmos a trabalhar incansavelmente para garantir o acesso à cultura e ao patrimônio, mesmo nos momentos mais difíceis.

Nesse sentido, estendemos nossos agradecimentos às instituições, profissionais, acadêmicos, gestores culturais e ao público em geral que participaram deste 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus. Sem seu compromisso e entusiasmo, não seria possível continuar fortalecendo a coesão social por meio do conhecimento e da valorização de nossas raízes culturais.

Por fim, este Encontro foi uma experiência transformadora que nos motivou para continuar trabalhando na difusão do patrimônio cultural e na construção de um futuro mais consciente, respeitoso e enriquecedor.

Obrigado a todos por tornarem possível esse 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus!

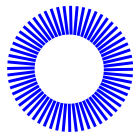
Juan Manuel Garibay López

Coordenador Nacional de Museus
e Exposições

Instituto Nacional de Antropología
e Historia



Programa Ibermuseum



O papel dos museus na sociedade ibero-americana tornou-se cada vez mais relevante como resultado dos movimentos de renovação que promoveram seu caráter social, destacaram seu papel como um motor do progresso e defenderam seu fortalecimento institucional. Os marcos de proteção do patrimônio promovidos pela Unesco em suas declarações e convenções (2001, 2003 e 2005) e o fortalecimento da cooperação ibero-americana por meio de suas cúpulas somaram-se ao legado da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e sua nova abordagem da museologia, promovendo uma mudança de paradigma que deixou clara a necessidade de fortalecer as políticas públicas para o setor.

Dentro dessa estrutura, surgiram espaços de reflexão e cooperação interinstitucional para colaborar na definição de princípios para orientar o desenvolvimento do campo de museus e a construção de suas políticas.

A criação do [Programa Ibermuseum](#), como instância de promoção e articulação de uma política museológica ibero-americana, é a primeira proposta da *Declaração da Cidade de Salvador*. Esse documento – hoje considerado um marco – foi assinado pelos 22 países ibero-americanos em Salvador da Bahia, Brasil, durante o 1.º Encontro Ibero-Americano de Museus, em 2007.

Naquela ocasião, representantes do setor de museus da Ibero-América se reuniram pela primeira vez para discutir caminhos futuros e oportunidades para o desenvolvimento dessas instituições na região. Desde então, já foram realizados 10 Encontros Ibero-Americanos de Museus, nove declarações foram assinadas e centenas de projetos e instâncias de colaboração entre países foram desenvolvidos.

Desde sua criação em 2008, o Ibermuseum é conduzido por um Conselho Intergovernamental que define suas ações, estratégias e prioridades. Atualmente, ele é composto por 14 países membros: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Espanha, México, Peru, Portugal, República Dominicana e Uruguai. A presidência



do Conselho é exercida pelo Chile (desde 2019), anteriormente pelo México (2016-2018) e pelo Brasil (2009-2015). As ações e os projetos são implementados por meio de uma Unidade Técnica, sediada em Lisboa, Portugal.

Programa das Cúpulas Ibero-Americanas de Chefes de Estado e de Governo, o Ibermuseus atua como instância intergovernamental dedicada à promoção e à articulação de políticas públicas para a área de museus no [Espaço Cultural Ibero-Americano](#), coordenado pela [Secretaria-Geral Ibero-Americana](#) (SEGIB). Também promove a implementação de diferentes projetos que contribuem para a integração, a modernização e o desenvolvimento das instituições museológicas.

O Programa também conta com a gestão administrativa da SEGIB e com o apoio financeiro da [Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento](#) (AECID).

Visão para o futuro

Desde sua criação, o Ibermuseus vem trabalhando para fortalecer a relação entre instituições públicas e privadas e entre profissionais do setor museológico ibero-americano, favorecendo a gestão e proteção do patrimônio museológico; a produção, circulação e troca de conhecimentos e experiências; e a criação e coordenação de redes para a promoção de políticas públicas para o setor.

O Programa tornou-se uma das ferramentas mais importantes e ativas para a articulação entre os países em prol do estabelecimento de parâmetros comuns para o setor de museus e museologia. A maioria de suas ações está voltada para os 22 países da comunidade ibero-americana e tem como objetivo promover o fortalecimento das mais de dez mil instituições existentes na região.

Após a celebração do 10.º aniversário da *Declaração da Cidade de Salvador* em 2017, o Programa Ibermuseus iniciou um importante período de reflexão sobre seu trabalho e com o objetivo de alcançar a transcendência de seus projetos, garantir sua sustentabilidade financeira e melhorar sua dinâmica operacional, os membros do Conselho Intergovernamental iniciaram um processo de revisão e renovação de suas ações prioritárias.



Seminário internacional "10 anos de cooperação entre museus: Museologia Ibero-Americana e a Declaração de Salvador". Brasília, 29 e 30 de novembro de 2017.



Publicação impressa do Plano Estratégico 2020-2023 do Programa Ibermuseus.

Adicionalmente, em 2019, foi elaborado um Plano Estratégico Quadrienal (2020-2023), respondendo aos critérios estabelecidos no [Manual Operacional dos Programas, Iniciativas e Projetos Adstritos da Cooperação Ibero-Americana](#) e considerando elementos do contexto internacional, como a [Agenda 2030](#), o [Plano de Ação Quadrienal da Cooperação Ibero-Americana](#) (PACCI) e o Espaço Cultural Ibero-Americano.

Durante os anos do [Plano Estratégico 2020-2023](#), o Programa vem concentrando seus esforços no fortalecimento do caráter dos museus como agentes de transformação social, na melhoria da gestão para a inovação no setor e em reafirmar a contribuição do Ibermuseus para a proteção do patrimônio museológico ibero-americano. Além de garantir sua continuidade e fortalecimento como uma plataforma de cooperação e intercâmbio entre governos, instituições e profissionais. Tudo isso com o objetivo final de contribuir para a articulação das políticas públicas de museus na Ibero-América, favorecendo o desenvolvimento sustentável e a integração regional dos museus.

Linhas de ação

As linhas de ação do Programa Ibermuseus buscam materializar, por meio de projetos e iniciativas, os objetivos estratégicos do Programa. Entre elas estão as pesquisas sobre o setor, as atividades de capacitação, o desenvolvimento de ferramentas de apoio às instituições, a promoção de padrões internacionais e o fomento por meio de mecanismos de incentivo específicos destinados aos museus.

Essas linhas constituem a estrutura por meio da qual o Ibermuseus implementa diversas de suas iniciativas:

- A linha de **Educação** promove e reconhece a capacidade educativa dos museus e do patrimônio cultural como estratégia de transformação da realidade social. Seu principal projeto é o [Prêmio](#), que já teve 12 edições e 284 projetos reconhecidos. Uma seleção das iniciativas premiadas pode ser consultada no [Banco de Boas Práticas em Ação Educativa](#).



O projeto o "Côa na Escola" conquistou o primeiro lugar na categoria I do Prêmio Ibermuseus de Educação, convocatória 2018. Foto: António Jerónimo / Fundação Côa Parque.

- A linha **Patrimônio** promove a proteção e salvaguarda do patrimônio museológico dos países ibero-americanos, sendo um de seus principais projetos o [Fundo Ibermuseus para o Patrimônio Museológico](#), que apoia diagnósticos e planos de intervenção, além de assistência técnica e intervenção específica em situações de emergência. Nas cinco convocatórias realizadas até hoje, 18 projetos foram beneficiados, além disso, dois museus em situação emergencial foram apoiados, atingindo mais de 150.000 bens musealizados. Na mesma linha, também foram realizadas atividades de capacitação e seis publicações foram editadas. Em 2020, foi apresentada a [Recomendação Ibermuseus para a proteção do patrimônio museológico](#).



Museo Juan Blanes, Uruguai. Guardas individuais dos bens. Fundo 2022.

- O **Observatório Ibero-Americano de Museus** incentiva a pesquisa na área de museus e a melhoria da gestão de instituições e processos museológicos na região. Disponibiliza plataformas como o [Registro de Museus Ibero-Americanos](#), que compila dados de mais de 8.500 museus em 19 países, bem como os repositórios de [recursos para a promoção da acessibilidade e da inclusão](#) e para a gestão da [covid-19 para museus](#). Entre os projetos mais relevantes estão a [Ferramenta de Autodiagnóstico de Acessibilidade para museus](#) e a [publicação de relatórios nacionais de diagnóstico](#) realizados a partir dos dados obtidos com o uso da ferramenta. Também desenvolveu um [sistema de coleta de dados de público de museus](#) para conhecer o perfil das pessoas que visitam os museus, e publica periodicamente um [Panorama dos museus na Ibero-América](#).



Estação tátil, Museo Arqueológico Nacional, Madri.



Apresentação pública do Registro de Museus Ibero-Americanos. Museo de América, Madri, 28 de junho de 2017.

- O amplo programa de **Formação e capacitação** profissional promove o desenvolvimento de capacidades, o intercâmbio e a divulgação entre os profissionais de museus ibero-americanos. Entre as iniciativas desta linha estão a realização de uma dezena de cursos presenciais, as cinco edições das **Bolsas Ibero-museus de Capacitação** e, devido ao distanciamento físico imposto pela pandemia da covid-19, foram implementados os **Minicursos Ibero-museus de Capacitação** e os **Diálogos Ibero-museus: museus, cultura e patrimônio**, ambos na modalidade virtual.



Curso Ibero-museus de Capacitação "Gestão de coleções museais: manejo e procedimentos básicos". Cidade do México, México, maio de 2015.



Curso Ibero-museus de Capacitação "História e práticas museológicas contemporâneas". Quito, Equador, novembro de 2018.

- A linha de **Sustentabilidade**, que responde à demanda por políticas específicas para o setor de museus na região, é abordada a partir de uma perspectiva multidimensional (social, cultural, econômica, ambiental) e transdisciplinar, envolvendo diversas áreas do conhecimento. Nos últimos anos, foi publicado o *Marco Conceitual Comum em Sustentabilidade* (2019), foram realizados cursos presenciais e virtuais, além da criação colaborativa do *Guia de Autoavaliação em Sustentabilidade em Museus*, que foi apresentado durante a *Jornada Ibero-Americana Museus e Sustentabilidade: ferramentas, práticas e estratégias*, realizada em 2023.

O Ibermuseus também incentiva o fortalecimento institucional, apoiando projetos de promoção de políticas públicas para museus nos países da região. Espaços de encontro como as reuniões do Conselho Intergovernamental, e os Encontros Ibero-Americanos de Museus são locais de intercâmbio e reflexão conjunta que fortalecem os laços entre os participantes do Programa e contribuem para o aprimoramento da cooperação entre os países.

Visita à Escuela Sustentable de Jaureguiberry, ao final do curso "O museu sustentável: conceitos e experiências". Montevideú, outubro de 2019.



Encontros Ibero-Americanos de Museus

Os Encontros Ibero-Americanos de Museus são uma das principais iniciativas desenvolvidas no âmbito do Programa. Configuram-se como plataformas de encontro, diálogo e articulação da comunidade museal ibero-americana, com o objetivo de gerar propostas diversas e aprofundar os temas mais relevantes do setor. As declarações resultantes desses Encontros são importantes roteiros para o funcionamento do Ibero-museus e, conseqüentemente, estão muito presentes em seu planejamento.

Tanto que o 1.º Encontro Ibero-Americano de Museus resultou na *Declaração da Cidade de Salvador* (Brasil, 2007), o primeiro instrumento ibero-americano para o fortalecimento das políticas públicas para museus, cujas 13 propostas definiram a criação e a orientação do Programa Ibero-museus.



1.º Encontro Ibero-Americano de Museus.
Salvador da Bahia, 2007.



3.º Encontro Ibero-Americano de Museus.
Santiago do Chile, 2009.



4.º Encontro Ibero-Americano de Museus.
Toledo, 2010.



5.º Encontro Ibero-Americano de Museus.
Cidade do México, 2011.

A reunião de Florianópolis (Brasil, 2008) confirmou o compromisso dos países ibero-americanos de colaborar na definição de políticas públicas para os museus no Espaço Cultural Ibero-Americano por meio da Rede Ibero-Americana de Museus. Embora não tenha havido uma declaração resultante desse 2.º Encontro, foi criado o Conselho Intergovernamental e redigidos os estatutos da iniciativa Ibermuseus.

Uma das diretrizes gerais seguidas no planejamento do Programa está presente no 3.º Encontro Ibero-Americano de Museus, realizado em Santiago do Chile (2009). No encontro, que reuniu representantes de 17 países, e na *Declaração de Santiago*, enfatizou-se a importância da criação de políticas públicas focadas em destacar o valor dos museus como agentes ativos para o desenvolvimento cultural e social, especialmente em contextos de crise.

Representantes de 18 países da região reunidos no 4.º Encontro (Espanha, 2010) puderam apresentar suas experiências e propor iniciativas com o objetivo de dar continuidade à criação de vínculos entre responsáveis pelos museus e consolidar a construção de objetivos comuns. Como

7.º Encontro Ibero-Americano de Museus.
Barranquilla, 2013.



resultado, a *Declaração de Toledo* enfatiza a necessidade de promover ações para cuidar do patrimônio em risco e intensificar a comunicação e a participação social dos museus, garantindo a proteção e a expressão da diversidade cultural ibero-americana.

Em 2011, os 17 países presentes no 5.º Encontro (México) definiram, por meio da *Declaração da Cidade do México*, alinhar as políticas públicas de proteção do patrimônio e repatriação de bens museológicos no âmbito da cooperação ibero-americana, uma questão prioritária nas agendas internacionais de políticas culturais.

Realizado no contexto da celebração do 40.º aniversário da Mesa Redonda de Santiago, o 6.º Encontro (Uruguai, 2012) contou com a participação de 17 países. Os acordos firmados na *Declaração de Montevideú* estão estruturados em torno da ideia do museu inserido em sua realidade social, destacando sua importância para o desenvolvimento dos direitos culturais e a reflexão sobre **os conflitos existentes**.

Os 16 países que se reuniram no 7.º Encontro (Colômbia, 2013) realizaram conferências e debates com base em três eixos centrais: vida cultural, museus e desenvolvimento local; memória, identidade e mudança social; e conhecimento, cultura e educação. O objetivo foi contribuir para o fortalecimento das políticas de valorização da memória e do

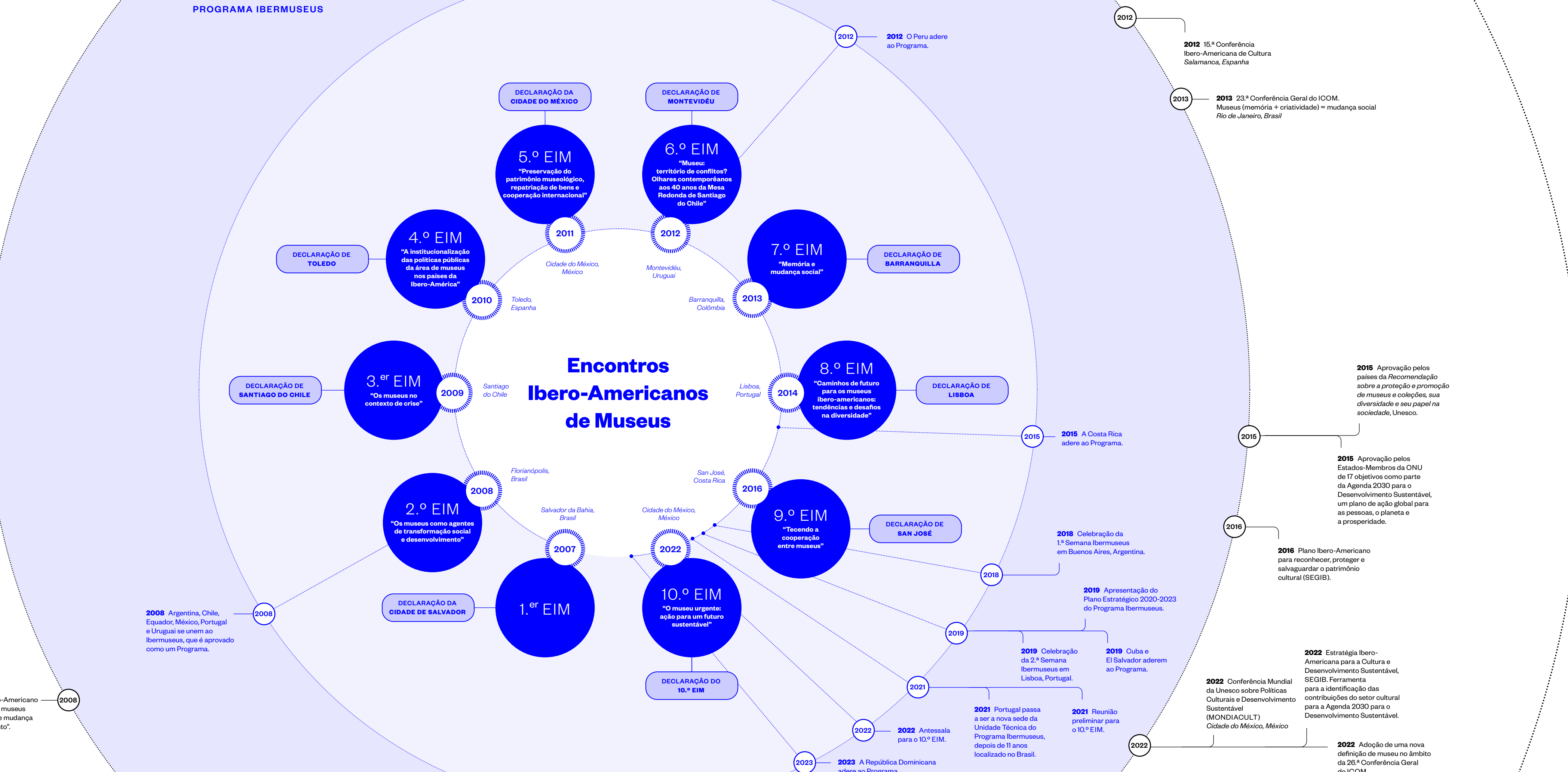
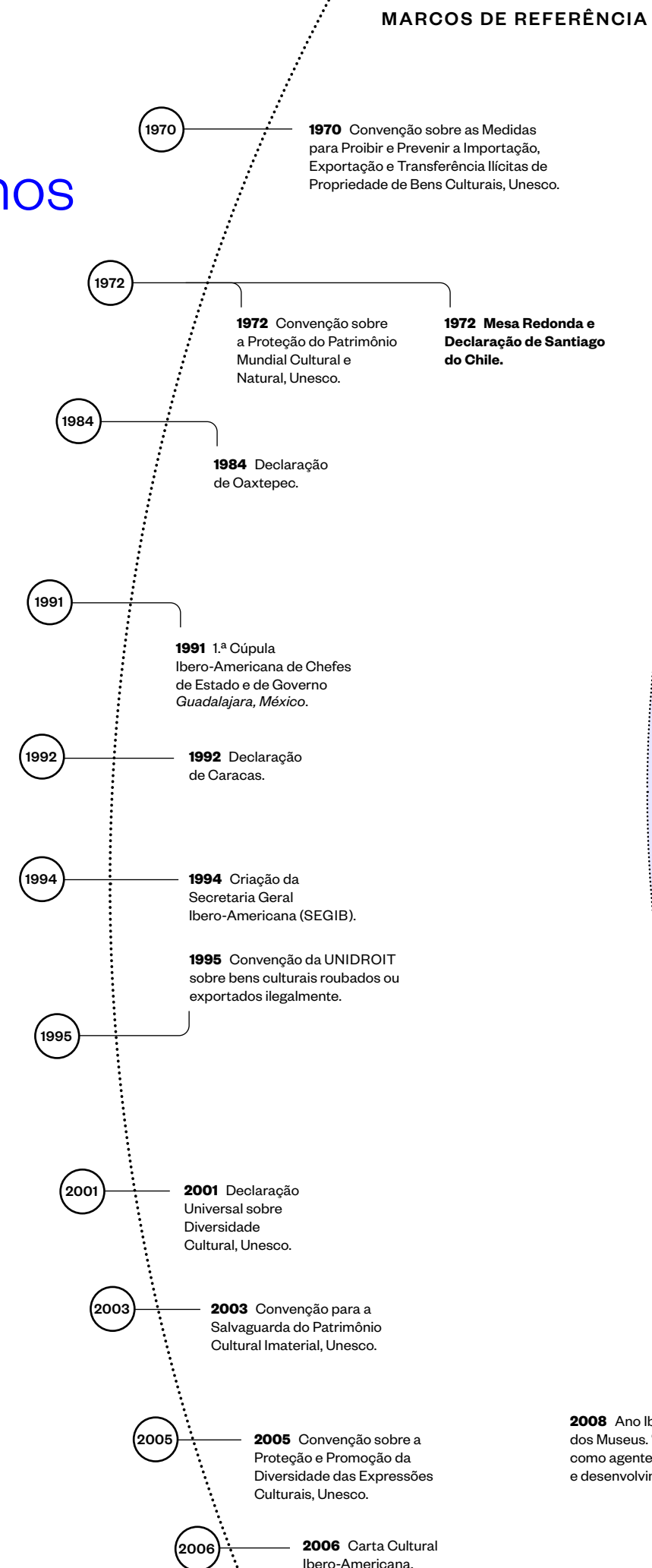
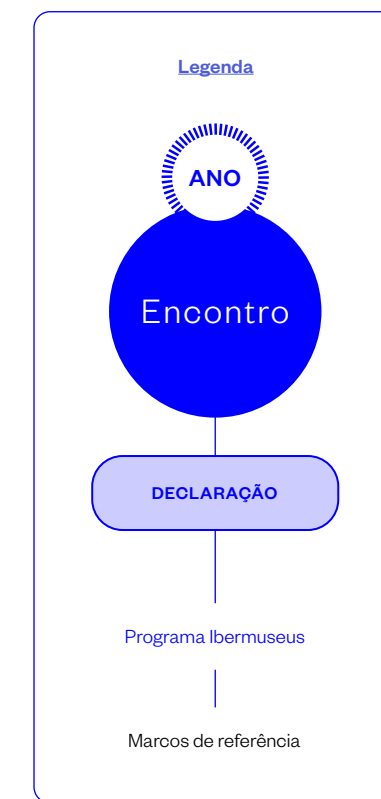
desenvolvimento social e para a ampliação da capacidade educativa dos museus, o que se refletiu na *Declaração de Barranquilla*.

Profissionais e representantes de 17 países presentes no 8.º Encontro (Portugal, 2014) buscaram aprofundar o conhecimento mútuo sobre as realidades dos museus e a situação de suas políticas públicas. A *Declaração de Lisboa* destaca elementos fundamentais para o exercício do Programa Ibermuseus, como o fortalecimento dos mecanismos de sustentabilidade dos museus, a promoção de redes baseadas em tecnologia digital para ampliar o acesso e o reconhecimento dos museus como ferramentas de inclusão social e de construção da cidadania.

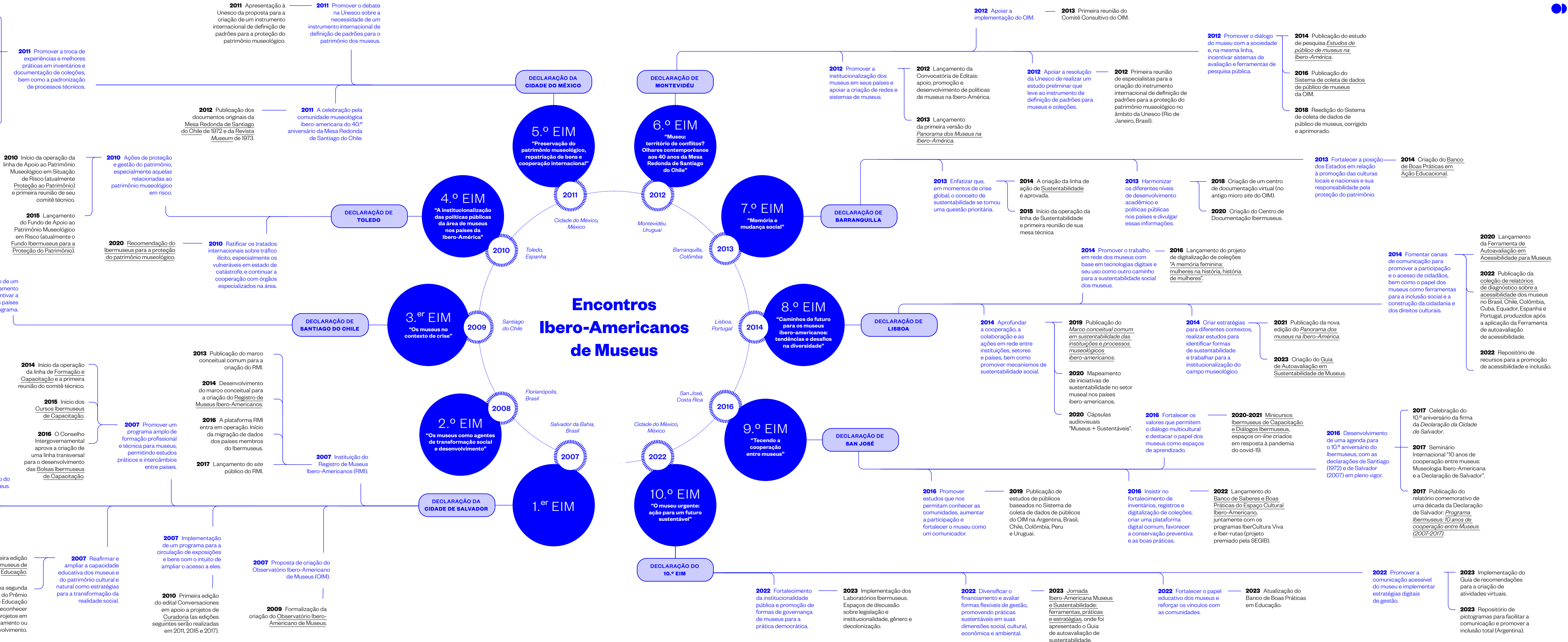
No 9.º Encontro Ibero-Americano de Museus (Costa Rica, 2016), foram realizadas mesas redondas para discutir o trabalho museológico na região em assuntos como o fortalecimento do trabalho educativo dos museus, a salvaguarda do patrimônio museológico, a comunicação e o desenvolvimento de públicos, a governança e a sustentabilidade dos museus e os modelos de gestão e financiamento criativos. A *Declaração de San José*, assinada por representantes de 15 países, reúne muitos dos objetivos estratégicos que orientarão o desenvolvimento do Programa de 2020 a 2023.

As declarações resultantes dos Encontros não só têm grande relevância como diretrizes para os países da região, mas também destacam o papel do Ibermuseus como implementador e articulador dos acordos e das propostas nelas expressas.

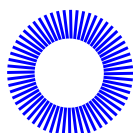
Os 10 Encontros Ibero-Americanos de Museus: marcos de referência e Programa Ibermuseum



Os 10 Encontros Ibero-Americanos de Museus: declarações, acordos e ações



10.º Encontro Ibero-Americano de Museus



O 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus (EIM) foi realizado entre os dias 26 e 28 de setembro de 2022, 15 anos após a realização do primeiro Encontro e no âmbito do 50.º aniversário da Mesa Redonda de Santiago do Chile. O Museo Nacional de Antropología e o Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, na Cidade do México, as sedes dessa reunião, que transcorreu na mesma semana da Conferência Mundial da Unesco sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável - MONDIACULT 2022, realizada na mesma cidade.

"O museu urgente: ação para um futuro sustentável" foi o tema do evento deste ano, com o objetivo de chamar a atenção sobre a importância dos museus para a coesão social, a preservação do patrimônio e a memória. Também teve como objetivo identificar ações para o fortalecimento interinstitucional e a governança além de incentivar políticas públicas abrangentes.

O evento regional teve sua décima edição em 2022, reafirmando o espírito que conduz o Programa Ibermuseus e a essência do trabalho que ele promove: a reflexão, o diálogo e a cooperação. Foi também um marco importante como um espaço construído coletivamente e um local de reencontro após o período de isolamento imposto pela pandemia da covid-19.

Para chegar a esse momento houve um grande trabalho prévio no qual a participação foi uma prática fundamental, o que resultou num amplo processo de consulta e construção coletiva, iniciado em 2021, com uma série de reuniões preparatórias e uma antessala virtual onde uma centena de trabalhadoras e trabalhadores de museus da Ibero-América puderam contribuir para definir os eixos temáticos e construir a programação do futuro EIM.

Esse processo viu-se materializado nas mais de vinte atividades que formaram parte da programação do 10.º EIM. A agenda incluiu conferências, mesas redondas, trocas de experiências, palestras e oficinas ministradas por cerca de sessenta pesquisadoras/es, acadêmicas/os, gestoras/es culturais e especialistas em museus da região.



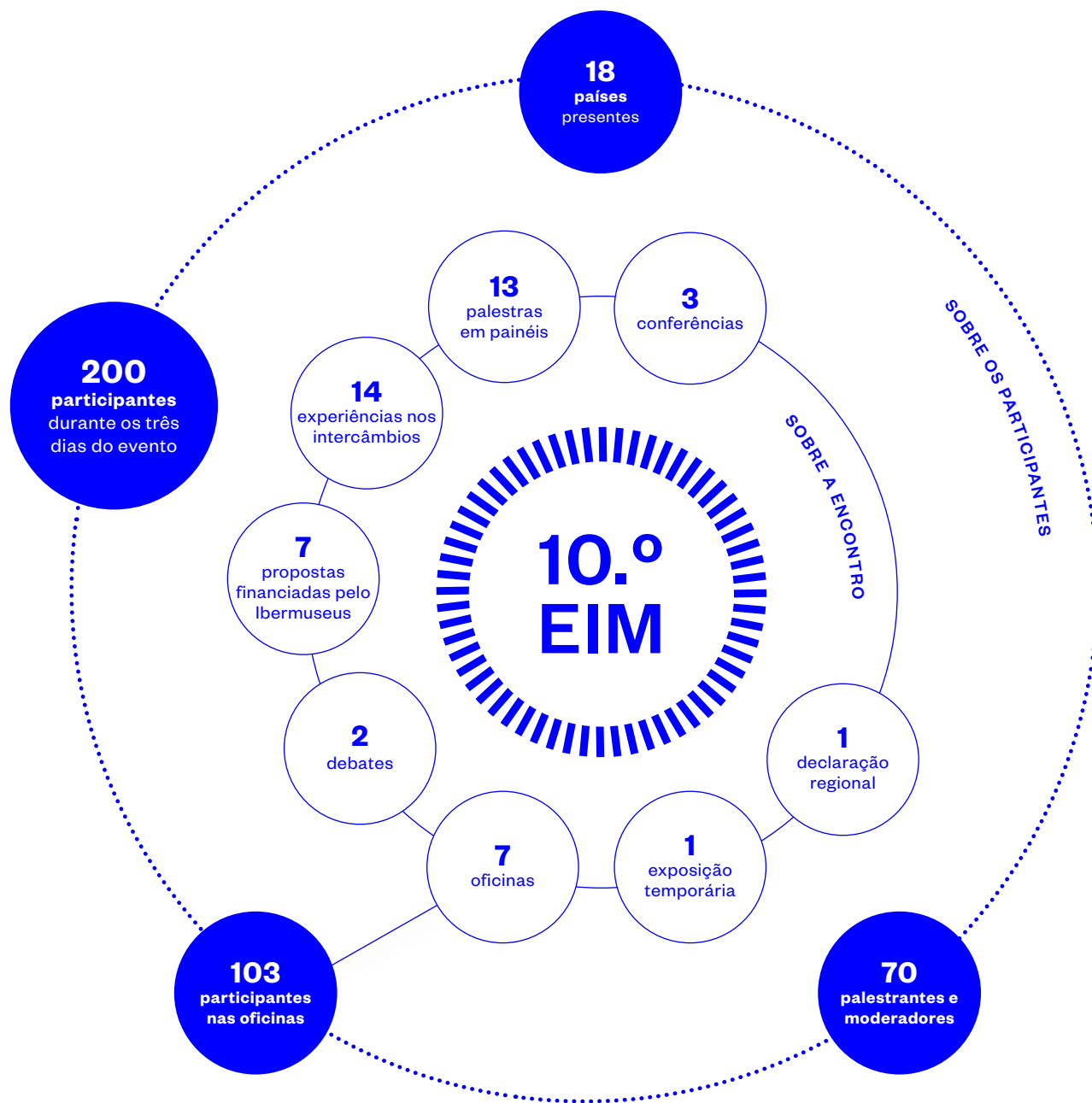
Durante os três dias, cerca de 180 pessoas dos países da região participaram presencialmente e mais de 20.000 pessoas acompanharam as sessões virtualmente.

Participantes do 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus. Museo Nacional de Antropología, 26 de setembro de 2022.



O 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus foi uma iniciativa conjunta do Programa Ibermuseum, do Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) da Secretaría de Cultura de México, da Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM, INAH), do Programa de Fortalecimiento de Museos do Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, do Ministerio de Cultura y Juventud da Costa Rica e do Proyecto Sistema Nacional de Museos do Uruguai. Também recebeu apoio financeiro da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID).

Alguns números de participação



Visualizações no YouTube

ATÉ JULHO DE 2023

DIA 1		DIA 2		DIA 3	
MATUTINO	VESPERTINO	MATUTINO	VESPERTINO	MATUTINO	VESPERTINO
18.297	1.459	2.666	1.449	2.461	1.430



A construção coletiva do 10.º EIM

Em 2021, os países membros do Ibero-museus decidiram – por unanimidade e com o firme compromisso do México – promover a celebração do 10.º EIM. Assim, enquanto o Programa adaptava seus projetos e promovia ações de apoio aos museus da região e a seus profissionais em tempos de pandemia da covid-19, começou-se a trabalhar na décima versão do evento regional.

A conceituação, o desenho e o desenvolvimento do 10.º EIM e de seus eventos anteriores foram possíveis graças ao trabalho e à dedicação de um grupo de trabalho criado *ad hoc* para esse projeto. Profissionais da Colômbia, Costa Rica, México e Uruguai, juntamente com a equipe da Unidade Técnica do Programa Ibero-museus, começaram a se reunir em meados de 2021 para conceber todos os aspectos necessários para construir um Encontro que respondesse às necessidades e preocupações do setor e da sociedade ibero-americana. Com uma frequência quinzenal, as sessões do grupo se configuraram como verdadeiros laboratórios, cujo resultado fora criar as propostas para a reunião preliminar, a antessala e, finalmente, o 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus.

Reunião preliminar

A reunião preparatória foi o espaço que deu início à configuração do 10.º Encontro. Os encontros virtuais realizados nos dias 22 e 23 de novembro de 2021 possibilitaram o intercâmbio de análises e considerações entre mais de 60 profissionais de 15 países, em cinco grupos de trabalho.

Participantes durante um dia virtual da reunião preliminar, novembro de 2021.



Durante os dois dias, foram geradas reflexões marcadas por uma leitura crítica do contexto reconfigurado pela pandemia, pela proposição de novas interrelações fundamentais para enfrentá-la e por novos caminhos e leituras sobre temas fundamentais relacionados ao trabalho das instituições museológicas e das pessoas que se dedicam à sua gestão.

Com uma metodologia desenhada pelo grupo de trabalho especialmente constituído e baseada em um procedimento de escuta mediada, o objetivo do encontro foi mobilizar e envolver o setor museológico ibero-americano no processo de construção colaborativa do programa. Também buscou identificar algumas diretrizes para a elaboração da futura *Declaração do 10.º EIM* e, assim, estabelecer um novo acordo regional que orientaria tanto as políticas e agendas dos países da região quanto as ações do Programa Ibero-museus.

Os pilares fundamentais

Na conferência inaugural, o antropólogo e curador colombiano Germán Ferro propôs pensar os museus como lugares necessários para formar a cidadania, e urgentes porque conectam e movem. Incidindo também na importância de que a reunião constituísse um espaço para passar do pensamento à ação.

Em seguida, os participantes foram divididos em cinco grupos temáticos, cada um orientado por uma pessoa facilitadora e acompanhado por um/a relator/a, que coletou as informações e registrou as abordagens prioritárias e as principais recomendações. As cinco mesas de trabalho foram: Agenda e Políticas Públicas, Sustentabilidade, Identidades, Comunidades e Territórios. Embora cada grupo tenha desenvolvido a reflexão em torno de seu tema, as pessoas que participaram tentaram fazer abordagens abrangentes, que pudessem ser discutidas e cuja implementação fosse possível.

Dentre os múltiplos aspectos abordados nas mesas de debate, destacou-se, por exemplo, a necessidade de se pensar no paradigma que está sendo construído em torno do físico e do virtual, bem como sua incidência na construção de subjetividades e autorrepresentações. Além disso, as novas noções de território, a relação indissociável entre museu e comunidade e a importância de reunir experiências de museus locais. Foi abordada a urgência de renovar tanto as formas e os usos dos dispositivos tecnológicos e pedagógicos quanto os modelos de gestão ligados à sustentabilidade dos museus. Além disso, questões como decolonização e despatriarcalização, representação étnico-racial nos museus e abordagem de gênero foram sugeridas para consideração.



Assim, as contribuições desse primeiro encontro foram fundamentais para orientar o debate e a reflexão em torno da antessala virtual, o segundo espaço de construção participativa planejado para meados de 2022.

Antessala virtual

A antessala virtual foi realizada nos dias 8 e 9 de junho de 2022, a fim de dar continuidade ao modelo de trabalho horizontal iniciado em novembro de 2021 e avançar na construção conjunta da agenda do 10.º EIM. O evento foi realizado em um [micro site](#) criado especificamente para a ocasião.

Material de divulgação da antessala virtual, 8 e 9 de junho de 2022.



A partir da reunião preliminar, foram definidas quatro mesas que já prefiguravam os eixos temáticos do Encontro: Educação e museus, Museologias e gênero, Museus no mundo virtual e Decolonização e patrimônio museológico. Em torno delas, debateram cerca de vinte profissionais de 10 países, pertencentes às diversas esferas do universo dos museus e da cultura, integrando uma representação multidisciplinar que incluía instituições governamentais e museus ou centros culturais, além de redes, organizações sociais e artistas.

Em cada mesa, foram formuladas perguntas detonadoras, tanto pelas pessoas encarregadas de moderar a conversa quanto pelo público, cerca de 350 pessoas.

A antessala foi concebida como um espaço ideal para promover um diálogo profundo entre diferentes atores sociais e culturais, com o objetivo de promover o intercâmbio de visões e identificar as principais oportunidades e desafios apresentados pelo contexto atual.

Segundo Alan Trampe, presidente do Conselho Intergovernamental do Ibero-museus, em seu discurso de boas-vindas à antessala, esse processo participativo teve como objetivo abordar as questões que hoje em dia são realmente relevantes para as pessoas ligadas a essas instituições. Ele acrescentou que a participação tem sido um elemento estruturante do Programa Ibero-museus desde o seu início.

Entre os temas sugeridos para o 10.º EIM, destacam-se: a relação que os museus devem desenvolver com suas comunidades, baseada na solidariedade e no compromisso de escuta; a abordagem do processo de decolonização em discussão; a incorporação da perspectiva de gênero, a inclusão plena e a igualdade nos museus, que deve permear transversalmente toda a instituição; o uso de novos recursos para o posicionamento dos museus nas dinâmicas virtuais e a inclusão de novos públicos e a ampliação do âmbito do patrimônio para a construção de futuros.

Rumo ao 10.º EIM

Esse processo de construção participativa, desenvolvido ao longo de um ano, permitiu reunir visões diversas e identificar os elementos e propostas mais relevantes do momento, que se refletiram nos temas e atividades que compuseram a agenda do 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus.



Mesa de abertura. Museo Nacional de Antropología, 26 de setembro de 2022.



Oficina "Promovendo a perspectiva de gênero nos museus por meio do autodiagnóstico", ministrada por Sofia Rodríguez Bernis. Museo Nacional de Historia, 28 de setembro de 2022.



Representantes dos países participantes da reunião intergovernamental. Museo Nacional de Historia, 28 de setembro de 2022.



Oficina "Incorporando a perspectiva de gênero e diversidade nos museus", ministrada por Gabriela Eguren Scheelje. Museo Nacional de Historia, 28 de setembro de 2022.

Após a antessala, profissionais de museus, representantes de instituições e organizações, pesquisadores, estudantes e todas as pessoas interessadas foram convidadas a se inscrever e apresentar seus trabalhos e experiências para fazer parte do programa do Encontro.

Entre uma centena de propostas, e abordando diversos temas, como coeducação, patrimônio histórico-artístico, experiências digitais, construção coletiva da memória, museologia relacional e intercultural, cocriação comunitária, foram selecionadas 18 propostas, sete delas com bolsas do IberoMuseus.

O comitê de seleção destacou a qualidade das propostas, a inovação dos temas e sua relação com o Encontro. Além disso, para a seleção das bolsas, optou-se por dar preferência a propostas de profissionais de museus comunitários e municipais, bem como de estudantes.



A programação

A partir desse processo colaborativo foram definidos quatro eixos temáticos, que se distribuíram ao longo dos três dias e se expressaram na forma de mesas redondas e trocas de experiências durante as sessões matinais. Os temas surgiram da soma de diversas visões e da possibilidade proporcionada pelas instâncias anteriores de identificar as propostas mais relevantes do momento.

O primeiro dia foi dedicado ao tema "Reconfigurar a ação: modos de fazer e tecnologias para a sustentabilidade", enquanto no segundo dia as apresentações foram estruturadas em torno do tema "Decolonização e patrimônio museológico: novas incidências diante de desafios históricos". O terceiro dia foi dedicado a "Museus e comunidade: o papel social e educativo" e "Direitos culturais para uma sociedade mais sustentável: perspectiva de gênero e inclusão".

Nas sessões vespertinas, a correlação prática dos diferentes eixos temáticos foi realizada por meio de oficinas. Assim, de forma vivencial, foram abordadas a estratégia digital, o alcance comunitário, a digitalização de acervos e a incorporação da perspectiva de gênero e diversidade nos museus. Também foram promovidas sessões sobre metodologias de gestão baseadas em evidências, por meio da realização de autodiagnósticos, tanto em termos da perspectiva de gênero quanto em termos de acessibilidade e sustentabilidade.

A programação também incluiu duas mesas redondas. Uma sobre o impacto, os desafios e as perspectivas do Programa Ibermuseum, sob a perspectiva dos países membros do Programa, e a outra para considerar o progresso, os retrocessos e os rumos da museologia sob a perspectiva da Mesa Redonda de Santiago do Chile, por ocasião de seu 50.º aniversário.

Em termos de atividades complementares, foi inaugurada a exposição *Transformar los museos. 50 años de la aventura de Santiago (Transformar os museus. 50 anos depois da aventura de Santiago)* na Biblioteca Nacional de Antropología e Historia da Cidade do México, com curadoria de Leticia Pérez Castellanos. Houve visitas guiadas aos locais do Encontro – o Museo Nacional de Antropología e o Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec – e um concerto da Orquestra Ibero-Americana.



A reunião intergovernamental

Simultaneamente, durante as sessões vespertinas, foi realizada a reunião intergovernamental dos representantes dos países ibero-americanos e de participantes convidados.

A reunião proporcionou uma oportunidade para fortalecer os laços, discutir questões importantes e delinear possibilidades de ação conjuntas para impulsionar o desenvolvimento e a promoção de museus na região.

O evento constituiu-se como uma oportunidade única para aprofundar e ampliar a análise e os debates sobre os tópicos abordados na programação do 10.º EIM, bem como aqueles relacionados à institucionalidade e às prioridades nas agendas dos países ibero-americanos.



Reunião intergovernamental. Museo Nacional de Antropología, 26 de setembro de 2022.





Reunião intergovernamental. Museo Nacional de Antropología, 27 de setembro de 2022.



Reunião intergovernamental e preparação da *Declaração do 10.º EIM*. Museo Nacional de Historia, 28 de setembro de 2022.

Os três dias de reunião proporcionaram um fórum no qual foi possível definir um caminho conjunto, respeitando e integrando a pluralidade de contextos.

Como resultado dessas sessões, representantes de Andorra, Argentina, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Espanha, Honduras, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana, Uruguai e Venezuela, juntamente com representantes de organizações internacionais (SEGIB, OEI) e da AECID, chegaram a um compromisso regional para favorecer a integração de suas instituições museais, promovendo seu papel social e educativo.

O documento resultante de suas reuniões, a *Declaração do 10.º EIM*, aborda áreas como institucionalidade, políticas públicas, lógicas de financiamento e gestão, práticas sustentáveis, estratégias digitais, inclusão e respeito às diversidades.

A Declaração do 10.º EIM

As abordagens, propostas e desafios que surgiram durante os três dias do Encontro foram expressos na *Declaração do 10.º EIM*, um novo guia de reflexão e ação para os museus da Ibero-América.

Embora a *Declaração* seja um documento não vinculante, ela representa o compromisso compartilhado dos países signatários, neste caso: Andorra, Argentina, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador,



Espanha, Honduras, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Nela, as pessoas representantes dos países ibero-americanos e das organizações e agências de cooperação participantes do Encontro propõem e promovem a incorporação da abordagem de direitos humanos e da cultura de paz no trabalho dos museus, bem como a perspectiva decolonial e de gênero nas instituições e processos museais, articulando as agendas da cultura e do desenvolvimento sustentável.

O documento expressa o compromisso dos países em promover medidas para aliviar o impacto da emergência climática; democratizar os museus por meio de acessibilidade, inclusão e respeito à diversidade, e lutar contra o racismo, a xenofobia, a violência contra a mulher e diferentes formas de discriminação ou exclusão. Defende também, o reconhecimento da "museu-diversidade"¹ e a ênfase nos valores de solidariedade dos saberes e práticas ancestrais.

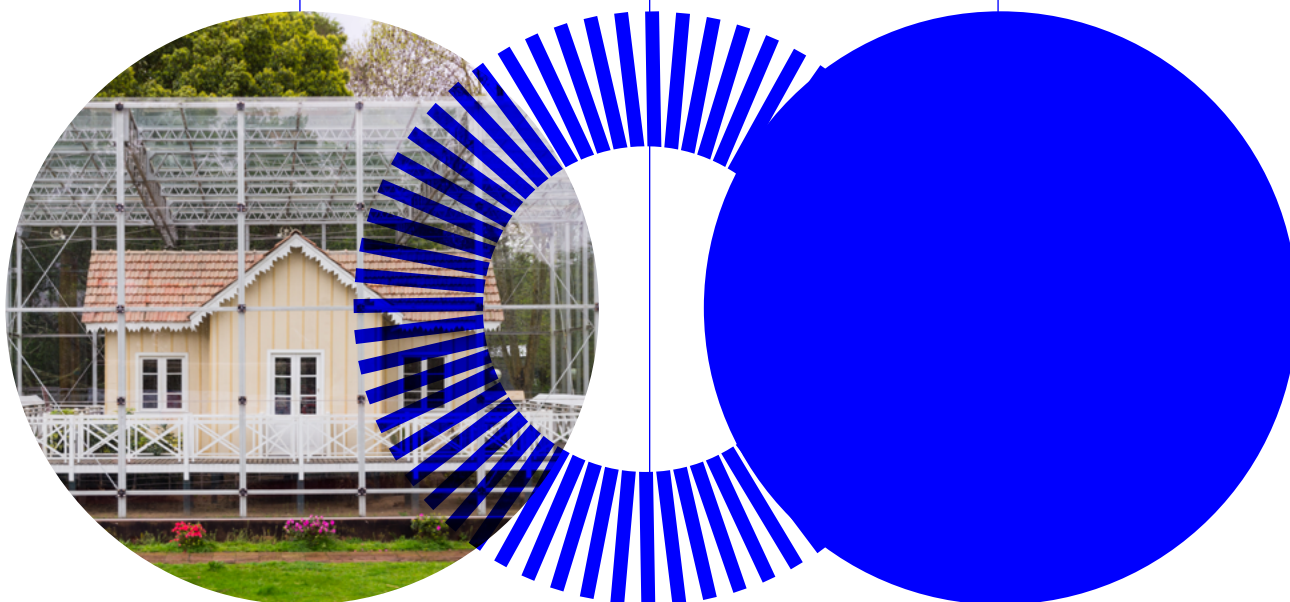
De acordo com essas propostas, a Declaração representa o interesse no fortalecimento das instituições públicas e das diretrizes dos museus; a promoção de diversas formas de governança para a prática democrática; e a análise e avaliação de sistemas de gestão mais dinâmicos e flexíveis. Isso, juntamente com a promoção de práticas sustentáveis, considerando suas dimensões sociais, culturais, econômicas e ambientais; a diversificação dos canais de financiamento e o estabelecimento de alianças entre diferentes setores e atores.

Sugere-se também fortalecer o papel educativo dos museus, promover o fortalecimento de suas equipes e reforçar os vínculos horizontais e participativos com as comunidades. Além disso, busca-se promover a comunicação eficaz e acessível dos museus e a implementação de estratégias digitais, bem como a geração de sistemas de informação e registros, além da cooperação por meio de redes.

Por fim, recomenda-se reforçar o combate ao tráfico ilícito, adotando ações técnicas que permitam maior conhecimento e proteção do patrimônio, e promover o desenvolvimento de planos e protocolos de gestão de riscos ambientais e antrópicos.

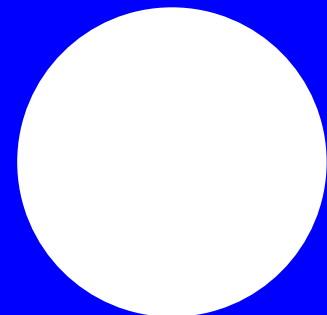
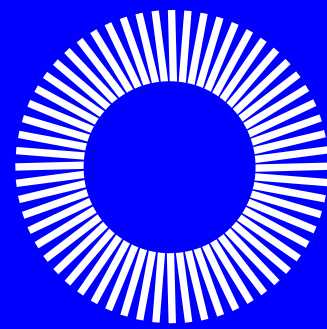
¹ Termo cunhado por Mario de Souza Chagas.





Conferência inaugural

O museu urgente:
ação para um
futuro possível

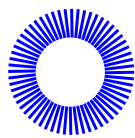


O museu urgente: ação para um futuro possível

Américo Castilla

Diretor e criador
da Fundación Typa

Argentina



Quando falamos de urgências, tocamos os alarmes e tememos prejuízos. E, com essa palavra, pedimos aos museus que saiam de seu estado de autossatisfação. Com a urgência, os museus são questionados sobre seu direito de continuar a ser aquilo que lhes foi atribuído como constitutivo de sua existência: uma instituição que conserva bens que, ao contrário do destino mortal de nós, humanos, evita a morte natural dos objetos; isto é, que eles continuem a ser funcionais para o propósito para o qual foram criados e que, no devido tempo, faleçam.

Em junho de 2020, três congoleses que viviam na França decidiram recuperar do Musée Quai Branly um poste funerário aparentemente saqueado durante o período colonial. “*On le ramène à la maison*”, repetia um deles enquanto caminhava com o poste, abraçando – o como se fosse uma criança, até a porta do museu. De qualquer forma, eles queriam que o objeto cumprisse seu ciclo biológico em seu local de veneração, em vez de ser observado como um objeto de arte com base em diretrizes normativas impostas como universais.

Curiosamente, a instituição do museu atribui um novo valor a objetos que anteriormente serviam a uma função (decorativa, marcial, social, industrial, religiosa, etc.), impedindo – os de desempenhar essa função no futuro e, em vez disso, armazenando – os em vitrines e gavetas. E, ao fazer isso, o museu se torna uma espécie de sumo sacerdote que não apenas cancela as funções de armas, retratos, bastões ou vasos, mas também parece se prender a uma vitrine imaginária e se recusa a se redefinir de acordo com os eventos do presente ou do futuro.



Casa Museo Sarmiento,
Tigre, Argentina.

Foto de Niels Mickers sob licença do
Wikimedia Commons.



Essa imagem não é falsa, ela existe como tal e é o Museo Casa de Sarmiento, no delta de Buenos Aires.

Sob essas hipóteses, o museu seria um recipiente disfuncional de objetos disfuncionais que os Estados e os indivíduos financiam como espelhos de sua própria existência disfuncional. Um absurdo.

Será que os museus se distanciaram tanto da sociedade à qual servem que se esqueceram de suas funções primordiais ao serviço do seu contexto? Ou será que, à força de repetir expressões declamatórias de supostos desejos, expressos com palavras como inclusão, democracia, museologia crítica, etc., o próximo passo que os aproximaria da prática de sua verdadeira missão, tanto por meio de suas coleções quanto institucionalmente, nunca é dado? A velha lenda da origem dos museus a partir dos gabinetes de curiosidades e das viagens estudadas dos transumantes europeus que vieram para a América no século XIX, apresentando seus espetáculos com descobertas paleontológicas, inúmeros objetos e a venda de remédios caseiros, nos fala de um culto ao exotismo (Podgorny, 2012). O exótico são nossos corpos e nossos hábitos, assim como as outras manifestações de vida na região – nossas plantas, animais ou paisagens – observadas como recursos para trabalho e utilidade comercial. Esses mascates foram acompanhados e até

precedidos pela criação de museus para fins científicos, cuja função estava intimamente ligada ao extrativismo e à dominação territorial. Olhar, saber, dominar (Penhos, 2018). Três verbos dentro dos quais o empreendimento colonial nas Américas encerrava outros termos: instituir o saber enquanto, ao mesmo tempo, descartava o saber existente; a construção de uma matriz de poder que subjogava a população dominada; sua superioridade moral sustentada por um novo conceito colonial moderno: o racismo, e novas taxonomias que classificam e qualificam tanto objetos quanto pessoas por suas características externas. Quanto de tudo isso continua a ser reproduzido, consciente ou inconscientemente, por nossos museus?

Essa é a verdadeira origem dos museus na América: a mentalidade colonial moderna que replicou modelos europeus entre os crioulos e construiu classes dominantes que assumiram essas formas. Apesar do acima descrito, o observador ou visitante ocasional dos museus, e até mesmo os diretores nomeados para administrar os novos museus, não necessariamente ecoavam o discurso implícito em cada vitrine ou nas paredes cobertas de pinturas que, na realidade, instituíam uma estética. O que há de surpreendente e atraente na mente humana e em seu sistema de associações é que cada um pode interpretar à sua maneira e relacionar cada cena à sua própria experiência, capaz de diferir completamente dos discursos dominantes. Essa característica confere ao museu um interesse maior, pois facilita uma diversidade de conotações de linguagem que podem ser apoiadas em sua expressão dos objetos em exposição. Em outras palavras, o discurso institucional do museu que criticamos, o de suas origens e o do século XX, foi e ainda pode ser muito eficaz, mas não excludente.

Tomemos como exemplo um dos museus pioneiros da América: o Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de La Plata, na Argentina, criado na última década do século XIX à imagem dos grandes museus de ciência europeus. A imponência de sua fachada já nos indica que, fisicamente falando, nós, pessoas comuns, não estamos à altura dos grandes homens esculpidos nos nichos que nos recebem nas laterais do peristilo neoclássico da entrada: Buffon, Humboldt, Lamarck, Cuvier, d'Orbigny, Darwin, Broca; como guardiões da escadaria íngreme, aparecem dois grandes felinos ameaçadores. A primeira mensagem é clara: somos pequenos e não estamos à altura do poder e do discurso que nos será dado lá dentro. Quando passamos pelo átrio, vemos que o andar térreo é dedicado a evidências da natureza, enquanto o andar superior é dedicado à



cultura, ou seja, aos restos de artefatos, roupas e coisas que testemunham a passagem dos seres humanos pelo mundo. Como observou Philippe Descola (2012) quando visitou o museu em La Plata, o modelo continua sendo aquele em que o andar térreo é dedicado ao mundo natural e o primeiro andar ao mundo humano:

Por mais caricatural que esse microcosmo de dois andares possa parecer, ele reflete bem a ordem do mundo que nos governa há pelo menos dois séculos. Sobre os majestosos alicerces da natureza, com seus subconjuntos ostensivos, suas leis inequívocas e seus limites bem circunscritos, repousa o grande mosaico de culturas, a torre de Babel de idiomas e costumes, o que é próprio do homem incorporado na imensa variedade de suas manifestações contingentes.

Essa citação ratifica o conceito de Lefebvre de que o espaço é uma construção social e que, em sua concepção, ele antecipa o uso futuro que será feito dele socialmente. Eu acrescentaria a essas ideias que o discurso implícito do museu nos diz que há, de fato, dois mundos: o da natureza, com suas características precisas, e o da cultura, que também tem suas hierarquias supostamente universais. Obviamente, o ser humano que se encontra no topo, de acordo com a estrutura do museu, deve fazer uso da natureza e extrair dela tudo o que é necessário para sua sobrevivência e, mais ainda, para seu enriquecimento. Ele pode até mesmo afetar a natureza de modo a modificar seu ambiente a ponto de destruí-la. Acho que essa lição foi claramente demonstrada e, se não foi pelo museu, infelizmente foi pela história.

Como eu disse antes, e apesar da autoridade imposta pelo edifício e do fato de pertencer a uma universidade de prestígio, essa disposição não nos obriga a interpretá-lo de forma acrítica e, como mostra o ensaio de Descola, pode servir como fonte para investigar os múltiplos cruzamentos entre natureza e cultura e inspirar mudanças na didática do museu. É até possível que nós, aqui reunidos em um mês de setembro na Cidade do México, venhamos a pensar que o que nos interessa sobre os museus é mais sua possibilidade de ser outra coisa do que coincidir no que eles são.

Certamente, a função do museu do século XIX na América foi a de atribuir pertença aos colonos sob o rótulo da nova nação: ponto de partida e lugar de autoridade como fonte original da possibilidade narrativa dos acontecimentos. Em outras palavras, ajudou a criar cidadania, autoridade



e narrativa; a estabelecer regras urgentes de comportamento que tornariam possível um sistema de governo organizado. Era essencial. Em contrapartida, ao longo do século XX, as instituições culturais – o museu, juntamente com os arquivos, as escolas e as bibliotecas – deixaram de fornecer conteúdos para ajudar urgentemente os desafios que as sociedades enfrentavam. Os governos deixaram de vê-las como instrumentos fundamentais da boa governação, desculpam-se por não fornecê-las adequadamente e, em muitos casos, abandonaram-nas e elas entraram em declínio. Nas últimas décadas, os particulares deixaram de doar peças aos museus de arte metropolitanos, preferindo construir os seus próprios museus, como fizeram as empresas comerciais em diferentes partes do mundo. E, junto com o interesse em promover a sua imagem ligada à cultura, as empresas trouxeram consigo o sistema de marketing, a fim de estudar melhor aquele público teimoso que ousava desafiar a mensagem estática do museu, e não se opuseram ao público, pelo contrário, propuseram conteúdos e formatos alternativos dentro de uma lógica de consumo que lhes era muito familiar. Os museus de ciência, por outro lado, geralmente sem a ajuda de particulares, tiveram dificuldade em se adaptar às regras do mercado e, como ficou dramaticamente demonstrado no Brasil, mas poderia acontecer em todos os nossos países, acabaram muitas vezes por ser incendiados.

Como podemos ver, no final do século XIX, o museu respondeu a uma necessidade e foi útil e até mesmo essencial para a urgência da construção da civilidade, mas com algumas exceções, e desde então, não foi chamado a modificar urgente e drasticamente suas ações. As narrativas fluíram por outros meios, muito menos confiáveis. Podem ser citados exemplos importantes, pelo menos demonstrativos, da tentativa de mudar os museus, como o trabalho exemplar da Mesa de Santiago em 1972, ou a iniciativa de criar a assembleia de nações que é IBERMUSEUS. Atualmente, e para nossa surpresa, quando fomos confrontados com as privações da pandemia, um autoexame indispensável e abrupto nos foi imposto. Para nós, estava claro que os museus educam, conservam e, em alguns casos, pesquisam, mas não havíamos experimentado suficientemente as estratégias digitais nem os sistemas alternativos de governança mais flexíveis que contribuiriam para a sustentabilidade da organização. Os grandes museus que dependiam da bilheteria ficaram paralisados pela ausência de turismo e foram forçados a voltar a atenção para o seu entorno e não tanto para o estrangeiro rico. E o que eles viram ao seu redor? Viam os graves



problemas sociais de desigualdade, pobreza, educação precária, migrações forçadas, violência... aos quais era difícil se sentir alienado. Alguns museus se esforçaram para resolver o problema, apesar das deficiências organizacionais de sua instituição, pois a imoralidade da inação foi exposta.

Diante de um mundo desequilibrado, beligerante e impiedoso, a impotência muitas vezes nos leva a nos refugiarmos em declarações, decretos, leis, e acabamos até acreditando que o que declaramos já está em vias de acontecer. Nessa linha, digamos que até o ICOM aprovar, depois de muita discussão, a definição de museus atualmente em vigor, o mandato do museu se limitava à conservação, educação, pesquisa e divulgação, o que alguns museus cumpriam muito bem e outros nem tanto. Certo ou errado, esse tem sido o critério atual de normalidade, e hoje aceitar a normalidade pré-pandêmica significa resignar-se antecipadamente ao que é conhecido, e o que é conhecido não nos satisfaz. Por outro lado, a nova definição ainda é uma expressão de desejos que exigirão, para serem atendidos, uma reestruturação dos propósitos do museu, ou seja, uma nova normalidade que exige uma desnormalização do museu como o conhecemos hoje.

Mas será que o museu, como organização, está disposto a mudar? É capaz de fazê-lo ou está sujeito a um rigor institucional que o impossibilita? Com base na necessidade de ativar respostas ao dramático panorama social e se quisermos dar validade à nova definição de museu, é necessário estudar a organização do museu e fazer um diagnóstico adequado. No momento, temos um nicho de públicos regulares que satisfazemos principalmente com nossas capacidades instaladas. Se quisermos expandir para novos públicos e facilitar a participação das comunidades na tomada de decisões, a inovação e o estímulo de novas habilidades entre a equipe do museu são indispensáveis. Essa seria uma solução adaptativa com efeitos concretos no setor.

Vejamos o exemplo dos jornais, que foram confrontados com a escolha de inovar ou fechar, pois o público parou de ler e, portanto, de comprar o jornal de papel. Com urgência, foram implementadas fórmulas organizacionais renovadas, sujeitas a ensaios e erros, porque o conteúdo jornalístico, sua publicação impressa, na *web* e nas redes sociais, com suas modalidades e linguagens específicas, precisavam se adaptar a essa realidade mutável e incerta. Alguns testes, como os realizados pelos museus, chegaram ao fim, responderam a uma situação específica, como a pandemia, ou não produziram os resultados esperados, embora tenham proporcionado



experiências muito valiosas que serviram para definir estratégias e combinações organizacionais para atingir os objetivos. Embora não tenham progredido muito em termos de credibilidade, alguns jornais produziram mudanças notáveis: um deles, na Argentina, atingiu meio milhão de assinantes, superando assim as receitas de publicidade. O exemplo vale para mostrar que os hábitos dos visitantes mudam mais rapidamente do que nossas organizações, e precisamos mudar se quisermos manter o relacionamento com eles. Para isso, precisamos de estruturas flexíveis e eficientes.

Algumas organizações, por sua natureza, têm muita dificuldade de se ajustar a novas circunstâncias. Essas são as organizações de ajuste rígido (pense numa empresa de navegação, uma usina nuclear ou uma represa) e muitas exigem maior complexidade, além de rigidez organizacional. Outras são de configuração flexível, como linhas de produção numa fábrica, uma escola e, no extremo dessas configurações flexíveis, estão as universidades e os museus. Esses últimos não podem mais ser autossuficientes com suas exposições e suas funções habituais, como se fosse uma produção seriada estagnada.

Em vez disso, vemos a necessidade de prosseguir com as interações com outras instituições, interações que podem trazer novos significados para o propósito do museu a partir das ciências sociais, da experiência de ativismo social e das práticas de solidariedade. Novas alianças de conhecimento podem nos ajudar a explicar as novidades do campo social. A experiência digital nos coloca frente a frente com um público mais fragmentado e horizontal; o público se torna complexo e exige outras estratégias. Ao mesmo tempo, a produção de conteúdo é empolgante. Hoje, os produtores de conteúdo têm uma ajuda extraordinária: podemos conhecer o que observam e como os leitores e visitantes o fazem; como eles se movimentam e quais são seus níveis de satisfação com o que está sendo oferecido. Não dependemos mais do olfato: métricas bem utilizadas distinguem o conteúdo mais valorizado e, portanto, os valores em discussão, e esses guias indispensáveis estão à disposição.

Propomos que os museus abandonem suas características atuais de organizações de configurações flexíveis e lineares e se esforcem para interagir com outras instituições que facilitem sua transição gradual para uma organização complexa e integral. Posso citar exemplos como a iniciativa Museo Situado del Reina Sofía, em Madri, que se aliou a



organizações sociais do bairro de Lavapiés para promover não apenas o acesso ao museu, mas para obter os direitos de cidadania de uma comunidade multiétnica. Na América Latina, também não faltam bons exemplos, como o Museo de Arte Textil de Oaxaca e seu maravilhoso trabalho com as diversas comunidades têxteis, ou o caso do Museo Ferrowhite na Argentina, baseado na coprodução com as comunidades abandonadas ao seu destino após o desmantelamento desse transporte; o Museo de la Solidaridad no Chile, que assumiu um papel de liderança durante as revoltas de 2019, ou o Museo de la Memoria em Medellín, um modelo no uso narrativo da metáfora para abordar a tragédia da migração forçada de populações. Essa é a base sobre a qual novas estratégias digitais podem ser desenvolvidas, pois não se trata de tecnologia sem conteúdo, nem de conteúdo sem escopo e vocabulário eficaz.

Em outras palavras, a instituição museu pode ser reconhecida como uma organização flexível o suficiente para variar suas funções, desenvolver estratégias abrangentes e servir como uma instituição essencial. O problema surge de sua dependência de uma autoridade rígida que muitas vezes ignora as necessidades de flexibilidade, treinamento constante, transparência orçamentária, incentivo à equipe e planejamento de longo prazo.

Um especialista em sistemas organizacionais, Ernesto Gore (1999), cita Charles Handy (1981), segundo o qual existem quatro culturas organizacionais: a do poder, a da ordem, a das tarefas e a das pessoas. Ele chama as culturas de poder de seguidores de Zeus e as representa graficamente por uma teia de aranha, no centro da qual está o poder incontestável, geralmente uma pessoa reconhecida como detentora de poderes absolutos. A cultura da ordem é a dos seguidores de Apolo e é tranquilizadora para as pessoas que gostam de saber exatamente o que têm de fazer e o que se espera delas, pois não há necessidade de adivinhar o que o chefe quer. As culturas de tarefas são inspiradas em Atena e são orientadas para a resolução sucessiva e contínua de tarefas e julgadas pelos resultados. A organização seria uma rede de equipes bem unidas. As culturas de pessoas são presididas por Dionísio. Cada um é responsável por sua própria vida e ninguém pode exigir dos outros o que não aceita que lhe seja exigido.

Essas culturas podem conviver lado a lado nos diferentes setores de um museu, impossibilitando sua gestão, ou com tamanha rigidez hierárquica



que impeça que os profissionais coloquem seus talentos a serviço dos interesses do todo. Cada organização é diferente, mas se levarmos em conta as características dessas diferenças, podemos tentar respeitar as pessoas e, ao mesmo tempo, estimular sua motivação para a mudança que desejamos.

Nesse sentido, é interessante considerar os exemplos de administrações híbridas público-privadas nas quais eu estava pessoalmente interessado a ponto de organizar uma reunião internacional com a Fundación Antorchas para discuti-las. O resultado foi uma publicação (1999) e, anos depois, o estímulo para um estudo comparativo dos regimes organizacionais em vigor em muitos países da região.

Esse último estudo revelou a variedade de possíveis regimes de gestão que operam simultaneamente em um mesmo país. Em outras palavras, não existe um sistema organizacional único, mas sim modelos alternativos de acordo com os usos e as características das organizações. Um país tradicionalmente estatista como a França aplica hoje cinco modelos diferentes de acordo com o tipo de museu em questão, ciente da importância de suas instituições culturais e da necessidade de que elas sejam capazes de se autogovernar com eficácia.

Dessa forma, elas continuam a gerar aceitação entre o público e a obter rendimentos para sua administração. Na América Latina, destaca-se o exemplo do regime misto das Organizações Sociais no Brasil, em vigor por lei desde 1997, que instituições importantes como a Pinacoteca do Estado de São Paulo tornaram evidente.

Se estamos falando de urgências, o que podemos dizer sobre a situação do Chile há 50 anos? Um governo socialista que saiu das urnas e se propôs seriamente a estabelecer políticas públicas de justiça social sem recursos econômicos, mas com vontade política, apoio solidário de seu povo e a boa vontade de muitos países que acreditavam que a meta era possível. Fico feliz em saber que as sessões da Mesa Redonda de Santiago de 1972 são lembradas. Cinquenta anos depois, não só a ideia do museu integral ainda se mantém, como parece ainda mais urgente. Naquelas sessões não havia internet nem telefones celulares e as palestras, como a que tratava da necessidade urgente de moradia para um crescimento demográfico sem precedentes nas Américas, eram exemplificadas com giz numa lousa. O convite feito às principais figuras das ciências sociais das Américas para que apresentassem as questões prementes aos profissionais de museus



foi exemplar e surpreendeu as delegações de outras regiões, inclusive o próprio Hughes de Varine, então presidente do ICOM, que chamou a reunião de revolucionária.

Hoje em dia é muito mais fácil estabelecer contato por meios tecnológicos, mas não vamos nos enganar, o simples contato não é suficiente. Um dos idealizadores do encontro de Santiago, Paulo Freire, parte da ideia, em sua Pedagogia do Oprimido, de que a pessoa é um ser de relações e não apenas de contatos. Em outras palavras, ela não está apenas no mundo, mas com o mundo. Estamos falando da integração das pessoas em seu contexto e não da simples adaptação, acomodação ou ajuste, comportamento típico da esfera de contatos que a desumaniza. Sua integração é enraizada e aperfeiçoada na medida em que sua consciência se torna crítica e acessa a marca da liberdade. Ela realizará sua vocação natural por meio da integração, superará a atitude de mero ajuste ou acomodação, ao compreender as questões e tarefas de seu tempo. Essa é a chave.

A Fundación TyPA vem propondo a discussão dessas questões em nosso Laboratório para treinamento e articulação entre profissionais de museus nas Américas, e também de forma mais ampla, no que chamamos de El Museo Reimaginado – Encuentro de Profesionales de Museos de América (O Museu Reimaginado – Encontro de Profissionais de Museus das Américas). A primeira reunião desse Congresso foi realizada em Buenos Aires em 2015, a seguinte em Medellín, Colômbia, em 2017, e a terceira em Oaxaca, México, em 2019. A boa notícia é que há mais de dois anos a TyPA vem trabalhando com a Universidade de Leicester, que possui o mais prestigiado curso de estudos de museus, com a qual estamos programando conjuntamente um curso de pós-graduação que aborda os problemas atuais e socialmente integrais dos museus. Em um futuro próximo, lançaremos um curso virtual assíncrono, aberto e gratuito em espanhol para profissionais de museus de língua espanhola: Reimaginando museus: um novo futuro. Um curso para repensar os propósitos dos espaços culturais e expor seu potencial, útil para a melhoria da vida de toda a população.

Abordar essas questões, como fazemos hoje, que motivam nossa criatividade ao demonstrar modelos práticos a caminho do futuro, não pode esperar. E mesmo se as coisas não saírem como esperamos, a esperança não se apagará.



Referências

Descola, P. (2012). *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fundación Antorchas, Fondo Nacional de las Artes (1999). *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Gore, E. (1999). El museo como organización. Em *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*, pp. 41-70. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

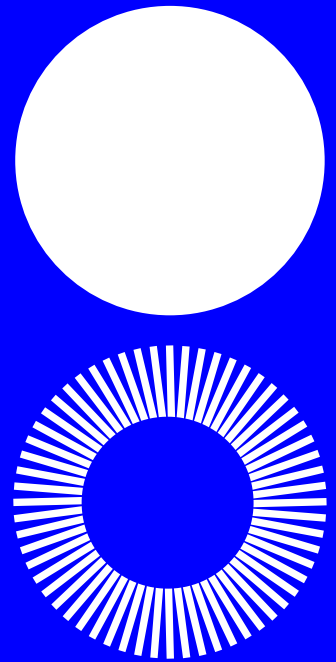
Handy, C. (1981). *The Gods of Management*. London: Century Books.

Penhos, M. (2018). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Madrid: Siglo XXI de España.

Podgorny, I. (2012). *Charlatanes. Crónicas de remedios incurables*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Reconfigurando a ação:
modos de fazer
e tecnologias para
a sustentabilidade

Painel e intercâmbio de experiências



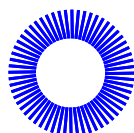
Os relatos e experiências apresentados sobre tecnologia e sustentabilidade evidenciaram as múltiplas dimensões e implicações da combinação de ambos os conceitos no campo dos museus e da cultura. A partir de insumos tão diversos como sistemas de informação pública, recursos sonoros, repositórios na *web* e ferramentas e aplicativos digitais, foram levantadas alertas e alternativas para a abordagem da gestão museal.

A tecnologia, uma aliada da sustentabilidade (mas nem sempre...)

Conxa Rodà de Llanza

Codiretora do curso de especialização em Estratégia Digital em Organizações Culturais no Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) e na Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

Espanha



O que entendemos por sustentabilidade?

Quando falamos de sustentabilidade, pensamos geralmente em recursos energéticos, econômicos e ambientais; pensamos em alterações climáticas, em energia verde e, embora se trate de tudo isto, a sustentabilidade tem múltiplas dimensões. Tem uma dimensão cultural, uma dimensão digital e a sua dimensão social é muito importante e está relacionada com os direitos culturais básicos. No âmbito da sustentabilidade enquadram-se conceitos como acessibilidade, equidade, diversidade cultural, inclusão, acesso livre e aberto, educação, comunidade, bem-estar, colaboração, relevância/impacto social. Também os processos de trabalho ágeis e as estruturas organizacionais mais horizontais, os dados abertos, a luta contra o lixo digital, a responsabilidade social das empresas, ou seja, o compromisso de uma gestão centrada no interesse da comunidade e baseada em princípios éticos.

A sustentabilidade é um assunto de todos

A sustentabilidade, assim como a comunicação e o digital, é assunto de todos no museu. O digital e a covid deixaram bem claro que não se trata do assunto de apenas uma pessoa ou departamento. A sustentabilidade também é assunto de todos e todas: desde os diretores e executivos que promovem políticas sustentáveis até cada integrante da equipe do museu que, em maior ou menor grau, pode contribuir, mesmo com pequenas ações, para minimizar o impacto ambiental da atividade do museu.

Há uma preocupação emergente e crescente com a sustentabilidade nos museus e seu compromisso

é cada vez maior. O cruzamento dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)¹ com o digital pode nos dar pistas de como podemos ter um impacto na minimização do custo ambiental tecnológico da atividade do museu. Em relação ao ODS 13, Ação Climática, os museus podem:

- Melhorar a eficiência energética: substituir a iluminação por LEDs, como foi feito nos museus Nacional d'Art de Catalunya, Prado e Thyssen. Os LEDs, além de consumirem menos energia, também aquecem menos e possibilitam a redução do ar-condicionado nas salas.
- Instalar sensores de presença inteligentes para controle de iluminação, para ativar ou desativar a iluminação em salas onde não há visitantes, como no Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Instalar painéis solares, como no [Museu do Amanhã](#), no Brasil, que se define como “um museu de ciências diferente [...] orientado pelos valores éticos da Sustentabilidade e da Convivência” ([Sobre o Museu](#)).
- Planejar exposições sustentáveis, de maior duração e que reutilizem materiais museográficos, vitrines, pedestais, etc., e que, por sua vez, permitam a reciclagem ou reutilização por outros museus.
- Aplicar correspondências virtuais, com menos impacto ambiental, para evitar viagens de conservadores, restauradores, registros. Isso foi feito durante a

¹ N. da E.: Em 2015, todos os Estados Membros das Nações Unidas adotaram 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) como parte da Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, que buscam avançar o progresso econômico, social e ambiental.



pandemia nos museus Nacional d'Art de Catalunya e Guggenheim e poderia ser adotado como uma medida padrão. Um excelente exemplo é o do Art Institute of Chicago, que adotou uma política de correio virtual (Virtual Courier Policy) e a tornou pública em seu [site](#), especificando todas as exceções a serem levadas em conta.

Como a tecnologia puede contribuir para a sustentabilidade

As tecnologias digitais podem apoiar uma maior eficiência energética porque, ao medir e controlar o consumo e com o aumento da automação, conforme mencionado nos exemplos acima, a eficiência dos recursos pode ser aprimorada.

Além das várias medidas de controle climático e de economia de energia que a tecnologia possibilita, ela também é uma boa ferramenta para, por exemplo, desenvolver a mediação da sustentabilidade digital.

Aqui estão alguns exemplos:

- Dois museus na Catalunha que usam a mídia digital para aumentar a conscientização sobre a sustentabilidade: o Museu de la Vida Rural, em Espluga de Francolí, lançou várias iniciativas, como um [jogo baseado nos ODS](#) e uma [exposição virtual, *Jugar amb foc* \(Brincar com Fogo\)](#), e o Museu de les Aigües (Museu das Águas), em Cornellà de Llobregat, lançou «Horizonte 2030», uma [série áudio de nove podcasts](#) sobre os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável e um [jogo, *El repte de la biodiversitat* \(O desafio da biodiversidade\)](#), no Minecraft.
- Os museus agrupados no Amgueddfa Cymru - Museum Wales, no novo [festival digital Olion \(Footprints\)](#), lançaram uma chamada aberta a jovens artistas do País de Gales para que contribuíssem para a exposição com

trabalhos sobre os temas de protesto, sustentabilidade ou mudança climática.

- Na Áustria, 17 museus lançaram um projeto colaborativo de sustentabilidade [17 MUSEEN x 17 SDGs \(17 MUSEUS x 17 ODS\)](#), no qual 17 museus uniram o desenvolvimento interdisciplinar de suas atividades, uma releitura de suas coleções e programas, com o objetivo de uma economia sustentável e favorável aos recursos.

O outro lado da moeda...

A tecnologia digital nos permite fazer coisas maravilhosas, como viajar no tempo e no espaço, enriquecer a interpretação dos museus, tornar os conteúdos acessíveis virtualmente a qualquer pessoa e proporcionar experiências de visita memoráveis. Entretanto, não podemos ignorar que os dois principais perigos do uso massivo e intensivo da tecnologia são o aquecimento global e o aumento do *digital waste*, ou seja, o desperdício digital.

A hiperconectividade tem um custo ambiental, pois significa maior consumo de energia e água. Além disso,



Esta imagem é da África, onde sofrem as consequências do lixo digital do Ocidente.

Foto: Web Neutral Project.

“mais antenas, mais celulares, mais interfaces significam mais demanda por terras e minerais raros e mais resíduos” (Cano e March, 2022). De acordo com dados do projeto Web Neutral, geramos cerca de cinquenta milhões de toneladas de lixo digital por ano, e menos de 20% desse lixo é reciclado.

Em termos de poluição e aquecimento, como diz Gerry McGovern (2020) em seu livro *World Wide Waste*: “Digital is not green. Digital costs the Earth” (O digital não é ecológico. O digital custa à Terra). Ele também diz: “Seria necessário plantar 1,6 bilhão de árvores para neutralizar a poluição causada por *spam* de *e-mail* ou 1,5 bilhão de árvores para neutralizar as devoluções de comércio eletrônico somente nos EUA”. Ele também observa que “80% dos dados digitais, uma vez armazenados, nunca mais são usados”. Isso é motivo de reflexão.

O impacto ambiental dos museus é o maior do setor cultural, de acordo com dados apresentados na NEMO (2022), a rede europeia de museus. Mais motivos para reflexão.

A menos que as tecnologias digitais se tornem mais eficientes em termos de energia, seu uso generalizado aumentará o consumo de energia.

Outro grande perigo é a exclusão digital: quanto maior a digitalização, maior a exclusão para as pessoas mais vulneráveis que não possuem habilidades digitais.

Como a comunicação digital já é essencial em nossa sociedade e deve aumentar ainda mais, à medida que a realidade virtual, a Internet das coisas, os jogos em rede, o *streaming* de vídeo, a inteligência artificial, o metaverso e outros se expandem, é necessário tomar medidas urgentes. A boa notícia é que há muito terreno para progredir.

Medidas para a sustentabilidade digital

As medidas a serem tomadas devem ser, em minha opinião, em três áreas: medidas políticas, medidas de cada museu e medidas em nível pessoal de cada profissional de museu.

Vejamos primeiro algumas possíveis medidas políticas:

- Formular compromissos com a sustentabilidade. Por exemplo, a Carta dos Direitos Digitais, preparada por um grupo de especialistas e posteriormente aberta para consulta pública, prevê o direito ao desenvolvimento tecnológico sustentável e a um ambiente digital sustentável:

O desenvolvimento da tecnologia e dos ambientes digitais deve buscar a sustentabilidade ambiental e o compromisso com as gerações futuras, e é por isso que as autoridades públicas devem promover políticas destinadas a alcançar esses objetivos com atenção especial à sustentabilidade, durabilidade, reparabilidade e retrocompatibilidade de dispositivos e sistemas, evitando políticas de substituição completa e obsolescência programada (Governo da Espanha, 2021: 26).

- Fornecer financiamento: para renovar a infraestrutura tecnológica a fim de torná-la mais eficiente em termos de energia, para renovar os sistemas e para ajudar a combater o aumento drástico dos custos de energia. O Museo del Prado pagará 65% a mais em 2022 do que em 2021 pelo fornecimento de eletricidade, o Museo Reina Sofía 77% a mais e a Biblioteca Nacional 175% a mais. Isso é insustentável.
- Promover a cooperação: colaborando, vamos mais longe. Estamos na era do “co-”: cooperar, colaborar, coordenar, coorganizar, coproduzir, cocriar, cogerenciar. O gerenciamento colaborativo é mais sustentável.



- Facilitar o treinamento em habilidades digitais, mas também em competências ecológicas e conscientização climática, contribuir para a construção de uma cidadania responsável e de equipes responsáveis no setor museológico. Treinamento para expandir o conceito de sobriedade digital, de “higiene digital”, ou seja, reduzir, reutilizar e reciclar.

Na sequência, algumas medidas a serem tomadas pelos museus:

- Realizar uma auditoria de sustentabilidade para medir nossas emissões de CO₂, medir a quantidade de energia que consumimos, o consumo de água, etc. E, com base nesse conhecimento, desenvolver um plano de sustentabilidade.
- Ver nossa relação com cada um dos ODS e avaliar nosso impacto positivo ou negativo.
- Priorizar: identificar em que devemos nos concentrar para reduzir o impacto ambiental.
- Aumentar a conscientização e envolver toda a organização.
- Combinar a transformação para a sustentabilidade com o restante dos processos de transformação: se tivermos uma estratégia de sustentabilidade, incluir digital e tecnologia; se tivermos uma estratégia digital, incluir sustentabilidade, para que a visão estratégica do museu seja orientada de forma integral.
- Distribuir equipamentos de infraestrutura de tecnologia com base nas necessidades (por exemplo, impressora, xerox e scanner em um dispositivo central em vez de dispositivos individuais).
- Substituir a impressão em papel pela circulação digital.
- Escolher servidores movidos a energia solar.
- Fazer *sites* mais leves para navegar, remover conteúdo obsoleto, não ativar vídeos automaticamente, minimizar

o peso de vídeos e imagens, etc., o que, além de reduzir o impacto ambiental, aumentará a velocidade de carregamento, melhorará nosso desempenho de SEO (sigla em inglês para otimização de mecanismos de busca) o que também melhorará a experiência do usuário.

- Garantir a interoperabilidade dos dados.

Por último, no nível pessoal dos profissionais do museu:

- Desligar o computador no final do dia.
- Excluir arquivos que não são mais usados, excluir *e-mails*, excluir cópias de fotos similares, esvaziar a lixeira do computador.
- Não enviar cópias de *e-mails* para várias pessoas se não for necessário.
- Em videoconferências e conferências *on-line*, desligar a câmera depois que as apresentações tiverem sido feitas.
- Compartilhar na nuvem.

A ação em prol da sustentabilidade não é mais opcional. É uma necessidade, uma urgência e uma obrigação ética, tanto em nível individual quanto organizacional. O futuro está em nossas mãos. Torná-lo sustentável é uma responsabilidade coletiva.

Recursos

Muitos recursos já estão disponíveis *on-line* para acompanhar os museus em seu processo de se tornarem mais sustentáveis. Aqui há uma seleção:

CIMAM (Comitê do ICOM de Museus de Arte Moderna e Contemporânea). (2021). *Toolkit on environmental sustainability in the museum practice*. <https://cimam.org/news-archive/toolkit-on-environmental-sustainability-in-the-museum-practice/>



Culture 24. (2022). Digital leadership - Heritage, digital and the climate crisis. <https://digipathways.co.uk/resources/digital-leadership-heritage-digital-and-the-climate-crisis/>

Gil Gómez, I., Mónica Sandoval, M., Soares, M. e Villers, A. (2022). Atlas de política cultural para el desarrollo sostenible. Una revisión de iniciativas en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Jamaica, México, Perú, Trinidad y Tobago y Venezuela México: British Council. https://www.britishcouncil.org.mx/sites/default/files/atlas_mondiacult_260822.pdf

ICOM (2020). *Gestión de la sostenibilidad en los museos: Un nuevo enfoque para implementar los Objetivos de Desarrollo Sostenible*. <https://icom.museum/es/news/gestion-de-la-sostenibilidad-en-los-museos-un-nuevo-enfoque-para-implementar-los-objetivos-de-desarrollo-sostenible/>

McGhie, H. A. (2019). *Museums and the Sustainable Development Goals: a how-to guide for museums, galleries, the cultural sector and their partners*. Curating Tomorrow, UK. <https://curatingtomorrow236646048.files.wordpress.com/2019/12/museums-and-the-sustainable-development-goals-2019.pdf>

Museums for Future. *Culture demanding Climate Action*. <http://museumsforfuture.org>

NEMO. (2022). *Museums in the climate crisis. Survey results and recommendations for the sustainable transition of Europe*. https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Report_Museums_in_the_climate_crisis_11.2022.pdf

Programa Ibermuseos. (2019). *Marco Conceptual Común en Sostenibilidad*. <http://www.ibermuseos.org/recursos/publicaciones/marco-conceptual-comun-en-sostenibilidad/>

We Are Museums. *Museums on the Climate Journey. Essentials Guidebook*. <https://museum.bc.ca/wp-content/uploads/2021/02/Museums-Facing-Extinction-Museums-on-the-Climate-Journey-Handbook.pdf>

Website Carbon Calculator. <https://www.websitecarbon.com/> (para conhecer a pegada de carbono de nosso site).

Alguns museus já têm um plano de sustentabilidade e, inclusive, num exercício de transparência, são publicados em seus sites:

Australian Museum. (2021). Australian Museums' Sustainability Plan. <https://australian.museum/learn/sustainability/>

Horniman Museum and Gardens. (2020). Climate and Ecology Manifesto. <https://www.horniman.ac.uk/story/the-horniman-announces-climate-and-ecology-manifesto/>

Museo Guggenheim de Bilbao. (2022, 9 de abril). El Museo Guggenheim Bilbao presenta un plan de sostenibilidad ambiental pionero en el sector [Comunicado à imprensa]. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/corporativo/el-museo-guggenheim-bilbao-presenta-un-plan-de-sostenibilidad-ambiental-pionero-en-el-sector/>

Museu Nacional d'Art de Catalunya. (2017, 6 de abril). El compromiso del Museo Nacional con el medio ambiente. *Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. <https://blog.museunacional.cat/es/el-compromiso-del-museu-nacional-con-el-medio-ambiente/>.

----- (2020). *Declaració ambiental*. https://issuu.com/mnac/docs/declaraci_2020.



Museum of London (2019). Sustainability Policy. https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/2315/5870/3665/MOL_Sustainability_Policy_April_2019_FINAL.pdf

Museo Thyssen. Memoria de actuaciones y sostenibilidad. <https://www.museothyssen.org/transparencia/estrategia-resultados/memoria>

National Museums Scotland. Our Vision for Sustainable Development. <https://www.nms.ac.uk/about-us/our-work/sustainability>

Victoria and Albert Museum. Sustainability Plan 2021-2024. [https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2021/09/06/08/45/07/1957553a-b619-40ed-b373-5c1a8f43a2dc/Sustainability%20plan%20\(1\).pdf](https://vanda-production-assets.s3.amazonaws.com/2021/09/06/08/45/07/1957553a-b619-40ed-b373-5c1a8f43a2dc/Sustainability%20plan%20(1).pdf)



Referências

Cano, C. e March, H. (2022, 7 de setembro). Redes 5G y 6G: Las implicaciones sociales y ambientales de la hiperconectividad que se avecina. *The Conversation*. <https://theconversation.com/redes-5g-y-6g-las-implicaciones-sociales-y-ambientales-de-la-hiperconectividad-que-se-avecina-187050>

Governo da Espanha. (2021). *Carta de Derechos Digitales*. https://www.lamoncloa.gob.es/presidente/actividades/Documents/2021/140721-Carta_Derechos_Digitales_RedEs.pdf

McGovern, G. (2020). *World Wide Waste*. Silver Beach. <https://gerrymcgovern.com/books/world-wide-waste/>

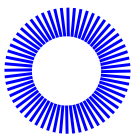
NEMO. (2022, 7 de outubro). Now online: NEMO Webinar on sustainability in museums. <https://www.ne-mo.org/news/article/nemo/now-online-nemo-webinar-on-sustainability-in-museums.html>

Tecnologia e patrimônio: desafios para os sistemas de informação pública nos países em desenvolvimento

Sofia Soto Maffioli

Professora da Universidad
Veritas e pesquisadora associada
da Pinacoteca Digital de Arte
Costarricense, PINCEL

Costa Rica



Introdução

As principais ameaças ao patrimônio cultural nos países emergentes de várias latitudes têm origens diversas: desastres naturais, destruição ou confisco em caso de conflitos armados, perdas devido ao desenvolvimento urbano acelerado e falta de planos de emergência. Devido à sua visibilidade física e ao papel que desempenha na dinâmica socioeconômica de muitas comunidades por meio do turismo, o patrimônio monumental está – como regra geral – sujeito a uma melhor proteção técnica e jurídica do que outras categorias. No entanto, para a maior parte dos bens culturais em muitos países em desenvolvimento, é principalmente a ausência de registros e a falta de estruturas regulamentares e instrumentais que impedem que eles sejam adequadamente reconhecidos, categorizados e protegidos. O patrimônio móvel (artístico, histórico, documental, científico, industrial) é particularmente suscetível a estas lacunas, especialmente no contexto da América Central e do Caribe.

A musealização desse tipo de propriedade na América Latina contribuiu significativamente para o reconhecimento de seu valor social e constitui um primeiro passo essencial para sua preservação e divulgação. No entanto, essa institucionalização não está isenta de riscos intrínsecos em um contexto regional de relativa volatilidade política, subfinanciamento crônico das estruturas culturais, políticas públicas e legislação escassas (e, em alguns casos, inexistentes) na área e, em particular, desenvolvimento acadêmico e científico deficiente. Essas ameaças não convergem da mesma forma em todos os países da região, embora a América

Central e o Caribe sejam uma área particularmente sensível devido às suas características históricas e de governança.

Nesse contexto, o papel das estruturas dos museus é decisivo não apenas para a conservação adequada do patrimônio, mas, sobretudo, para o acesso público à informação, como ferramenta de conhecimento e fruição, para a pesquisa e o desenvolvimento científico e, tangencialmente, para a prestação de contas e a transparência na gestão governamental.

Desafios dos sistemas de informações públicas nos países em desenvolvimento

Está claro que a primeira tarefa na proteção do patrimônio é reconhecê-lo como tal, e esse reconhecimento primário consiste em registrá-lo, documentá-lo formalmente e disponibilizá-lo para o maior número possível de usuários. As ferramentas para consulta pública de coleções e bens culturais são agora a norma na maioria dos países ocidentais. Embora tenham sido desenvolvidas principalmente nas estruturas museais e de conservação mais amplas e com melhores recursos, sua implementação e abertura ao público estão se expandindo significativamente para estruturas menores, regionais e privadas.

Este gesto e ferramenta fundamental no cuidado do patrimônio enfrenta desafios importantes na América Latina e, em particular, na América Central e no Caribe. Não só os desafios técnicos habituais (equipamentos,



plataformas, segurança, formação, planejamento), mas também os de nível macro que definem em grande parte a construção e a sustentabilidade das ferramentas de informação pública sobre estes bens. Destacam-se os seguintes aspectos estruturais e políticos.

Organização política

O contexto jurídico e governamental é um fator determinante na proteção do patrimônio nacional, em geral, e na viabilidade do desenvolvimento de ferramentas de controle e informação pública, em particular. No caso da Nicarágua, por exemplo, a ditadura de Ortega-Murillo quase obliterou as instituições culturais, tornando-as incapazes de gerenciar o patrimônio público. A ausência do Estado de direito nesse país inviabiliza a existência de registros mínimos de coleções e, muito menos, sua comunicação pública. Em outros países, a instabilidade política desgasta continuamente os órgãos institucionais e, mesmo em países com modelos democráticos relativamente estáveis, o subfinanciamento cultural é um problema endêmico e permanente. Isso é agravado, em alguns casos, pela alta mobilidade dos funcionários públicos de alto escalão e, com isso, pela volatilidade e insustentabilidade das políticas institucionais.

Contexto acadêmico

Na região, há uma grande disparidade na oferta acadêmica de cada país para a formação de profissionais do patrimônio. Como resultado, alguns países não contam com recursos humanos adequados em nível institucional para a formulação estratégica e a gestão técnica dos bens culturais. Isso resulta em práticas empíricas com padrões científicos e deontológicos pobres ou inexistentes, que são implementadas a partir da esfera governamental, em detrimento do patrimônio e dos usuários.

Estrutura jurídica e institucional

A legislação internacional sobre o patrimônio é a principal ferramenta jurídica para a proteção do mesmo. No entanto, o registro e os sistemas de informação não estão estritamente contemplados nesse tipo de legislação e são necessários apenas de forma tangencial, por exemplo, para o controle de fronteiras em termos de tráfico ilícito. O desenvolvimento de sistemas de informações sobre patrimônio na região é essencialmente de responsabilidade da estrutura institucional de cada país e de seu marco jurídico nacional. Novamente, há uma disparidade significativa nas disposições dos países da região, embora, como regra geral, a legislação seja incompleta e insuficiente, e a organização institucional mantenha estruturas modestas com responsabilidades muito amplas e recursos tecnológicos e humanos escassos.

Tecnologia aplicada ao registro público de bens culturais móveis: dois estudos de caso

No contexto desses desafios, dois estudos de caso de sistemas de tecnologia da informação pública para o patrimônio cultural implementados entre 2018 e 2021 na Costa Rica despertam interesse.

Esfera Institucional: Inventário Nacional das Coleções de Arte da Costa Rica

Na Costa Rica, o Museo de Arte Costarricense (Museu de Arte da Costa Rica, MAC) lidera as principais atividades relacionadas às artes plásticas. Além de inventariar, registrar, administrar, preservar e divulgar sua própria coleção, de acordo com seus regulamentos constitutivos (Lei nº 6.091 de 1977), o MAC atua como o órgão estatal responsável pelas coleções públicas e deve supervisionar sua conservação. Na época em que essa lei foi elaborada e aprovada, em 1977, as únicas coleções de arte do



Estado eram as do museu e as do Teatro Nacional. Em seguida, em 1982, foi aprovada a *Ley de Estímulo a las Bellas Artes Costarricenses* (Lei de Incentivo às Belas Artes da Costa Rica), que obriga a aquisição de obras de arte no âmbito das construções de infraestrutura pública. Essa nova lei implicou um aumento exponencial nas coleções de arte nacionais que não estava previsto na legislação anterior, embora a modifique e obrigue à supervisão e à conservação de vários milhares de obras de arte de 324 instituições.

Em 2016, constatou-se que a supervisão das coleções do Estado não havia sido formalmente realizada pelo museu desde sua criação, e que o museu, como órgão de direção, não mantinha nenhum registro das coleções de arte do setor público, nem realizava nenhuma gestão de supervisão. A fim de iniciar um processo de organização das obras de arte do Estado e garantir sua conservação adequada, em 2018 o MAC realizou a concepção e o desenvolvimento da *Política Nacional de Gestión de Colecciones Estatales* (Política Nacional de Gestão de Acervos do Estado), a primeira política pública para o cuidado do patrimônio artístico do país.

Essa política pública prevê um modelo de gestão abrangente, sob a supervisão do museu, que envolve diversos processos de autogestão por parte das instituições colecionadoras. Como parte desse modelo, o museu desenvolveu regulamentos técnicos, instruções e procedimentos, e gerenciou o levantamento e a publicação *on-line* do primeiro *Inventario Nacional de Colecciones de Arte* (Inventário Nacional de Coleções de Arte) em 2021. O registro das coleções era de responsabilidade de cada instituição proprietária e podia ser realizado com qualquer dispositivo inteligente equipado com uma câmera de resolução adequada (celular, *tablet*). Os dados eram coletados por meio de formulários em formato PDF nesse tipo de dispositivo, a fim de permitir o acesso universal à ferramenta

pelas instituições, na ausência de orçamentos para o desenvolvimento de *softwares* especializados. De acordo com esse modelo de gestão, as informações contidas nesses formulários e as imagens produzidas pelas instituições (com diretrizes técnicas mínimas padronizadas) foram migradas para um banco de dados gerenciado pelo museu, verificadas, retificadas e disponibilizadas aos usuários por meio de uma plataforma web.

O portal¹ da Política Nacional de Gestão de Acervos do Estado, publicado em 2020, constitui a plataforma de divulgação dos acervos existentes (que ainda se encontram em processo de inventário). Adicionalmente, todas as diretrizes técnicas, estrutura legal, procedimentos, serviços e ferramentas para instituições e para o público foram publicados nesse portal. O objetivo do portal era possibilitar o amplo conhecimento e a fruição do patrimônio artístico do país e melhorar os processos de transparência e responsabilidade das instituições em relação às coleções que conservam.

Um dos destaques dessa iniciativa é o desenvolvimento de um inventário nacional de obras de arte de propriedade pública, com base em ferramentas gratuitas que são universalmente acessíveis pelas instituições, sem a mediação de *softwares* especializados ou equipamentos profissionais. O modelo é flexível e se adapta a uma ampla variedade de contextos institucionais, respondendo às necessidades e limitações das diversas coleções estatais, por meio de processos de treinamento participativo e ferramentas de acesso universal.

O principal desafio para esse modelo de gerenciamento e suas ferramentas digitais está na capacidade e reatividade de gestão do museu como um órgão de supervisão, na ausência de recursos extraordinários específicos. Outro

¹ Site: www.coleccionesestatales.com



desafio é a variabilidade na capacidade de resposta das instituições colecionadoras às atividades de atualização e acompanhamento.

Essa iniciativa é um passo importante para a conservação, o controle cidadão e a disseminação do patrimônio público, embora sua sustentabilidade dependa da estabilidade das políticas internas da instituição para o cumprimento do mandato legal.

Iniciativa civil: Pinacoteca Costarricense Electrónica (PINCEL)

Em agosto de 2018, a pesquisadora María Enriqueta Guardia Yglesias² apresentou ao público a plataforma digital PINCEL³, Pinacoteca Costarricense Electrónica, o primeiro museu virtual do país. A Pinacoteca e o seu arquivo são o produto de mais de vinte anos de pesquisa da sua autora, durante os quais registou, compilou, estudou e anotou dados e imagens de numerosas coleções públicas e privadas. Trata-se de uma extensa base de dados sobre as artes plásticas da Costa Rica, incorporando até o momento mais de 28.000 registros de obras de arte de artistas nacionais e residentes produzidos entre 1840 e a década de 1980.

A PINCEL constitui o banco de dados mais extenso e importante para as artes plásticas na Costa Rica,

incorporando não apenas obras de arte de propriedade pública de muitas instituições diferentes, mas, em particular, obras que estão em coleções privadas, dentro e fora do país. A disponibilização do patrimônio privado para o público é, sem dúvida, um recurso absolutamente inédito para ferramentas desse tipo. Na ausência de catálogos completos de artistas locais, a PINCEL representa o único repositório existente da produção artística de propriedade privada, juntamente com as coleções públicas. Assim, esse patrimônio particular, a maior parte do qual nunca foi exibido ao público, pode ser conhecido, comparado, estudado e apreciado.

O rigor e a abrangência da ferramenta rapidamente a tornaram um instrumento fundamental para a comunidade acadêmica e de profissionais de museus após sua publicação. O banco de dados e a plataforma de arquivos da autora permitiram que pesquisadores e curadores localizassem obras até então desconhecidas, determinassem a procedência e analisassem informações técnicas por meio de referências cruzadas de dados. O volume de entradas por artista, especialmente para as gerações modernas da primeira metade do século XX, faz da PINCEL a ferramenta essencial para a verificação da autenticidade, datação e atribuição de obras de arte na Costa Rica. Vale a pena observar que muitos dos artistas listados na plataforma eram completamente desconhecidos da historiografia nacional até o surgimento da PINCEL.

Adicionalmente, o banco de dados inclui documentos históricos, fotografias e outros arquivos localizados em coleções públicas e privadas que são de interesse para o estudo das artes da Costa Rica dos últimos dois séculos. Cada entrada inclui pelo menos uma fotografia da obra ou documento, suas informações técnicas básicas e algumas notas históricas, referências à sua procedência e/ou comentários iconográficos ou estilísticos. Nas palavras da autora:

² María Enriqueta Guardia Yglesias é formada em Belas Artes pela Universidad de Costa Rica. É professora emérita da Escuela de Estudios Generales (Escola de Estudos Gerais), onde trabalhou por 28 anos ministrando cursos de oficina, repertório e apreciação das Artes Plásticas. Em seu trabalho acadêmico, foi coordenadora da seção de Artes Plásticas e, posteriormente, da Seção de Arte da Escuela de Estudios Generales. Atuou como integrante do Conselho Administrativo do Museo de Arte Costarricense e em várias comissões acadêmicas. Suas numerosas publicações incluem importantes monografias sobre artistas costa-riquenhos e estudos temáticos e trans-cronológicos sobre o desenvolvimento das artes na Costa Rica. Atualmente, trabalha como perito especialista, paralelamente ao seu trabalho de pesquisa e ao enriquecimento e atualização permanente do PINCEL.

³ Site: www.artecostarica.cr



PINCEL é um olhar sobre o patrimônio artístico da Costa Rica numa plataforma digital que propõe que o estudo das artes plásticas tenha uma fonte rigorosamente confiável, útil e rápida do trabalho dos artistas nacionais. A combinação de arte, história e tecnologia torna possível mergulhar na história da Costa Rica a partir da perspectiva criativa e inspiradora dos artistas que a construíram por meio de diferentes técnicas, como cerâmica, desenho, escultura, fotografia, gravura, mural, joalheria, pintura, têxteis e vitrais, entre outras.

Esse primeiro museu digital da Costa Rica, PINCEL, pode ser, no futuro, o início de outros. Por enquanto, estamos capturando o olhar de um número maior de usuários nacionais e internacionais da Internet, que têm acesso direto ao trabalho dos criadores, muitos dos quais são mantidos em coleções particulares ou nunca foram exibidos em nossos museus (M. E. Guardia Yglesias, comunicação pessoal, 7 de agosto de 2022).

A absoluta independência da PINCEL em relação à estrutura institucional do Estado proporcionou a essa iniciativa grande agilidade técnica, altos níveis de eficiência e estabilidade de sua plataforma. Atualmente, o *site*, o banco de dados e seu trabalho de enriquecimento e atualização são financiados diretamente por sua autora, a fim de manter o banco de dados como uma ferramenta pública, gratuita e aberta. Por se tratar de um projeto permanente, sem fins lucrativos e de utilidade pública, mas de iniciativa civil e pessoal, o maior desafio que enfrenta a longo prazo é sua sustentabilidade financeira e continuidade técnica.

Iniciado como um projeto de compilação de fontes primárias para fins docentes, o trabalho meticuloso de María Enriqueta Guardia Yglesias se tornou uma ferramenta digital fundamental para o estudo da história e da história das artes na Costa Rica. Em 2021, a plataforma assinou um acordo com o Ministério da Educação Pública

para a divulgação e o uso de seus recursos por alunos do ensino fundamental e médio em todo o país. A abrangência e o enorme impacto dessa iniciativa, tanto para a comunidade acadêmica quanto para o público em geral, tornaram-na um marco e um exemplo absolutamente extraordinário de tecnologia a serviço da cultura no contexto latino-americano.

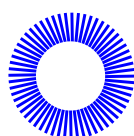


O som e seu valor instrumental para o museu: *podcasts* e listas de reprodução (*playlist*) na formação de uma comunidade de ouvintes¹

Angélica Cortés Lezama

Pesquisadora

México



Pensar no uso do som na criação de *podcasts* e listas de reprodução (*playlist*) de museus como uma questão de vanguarda seria omitir um período na vida do museu que ocorreu quando o rádio começou a ser tocado nas casas. Um exemplo disso é dado por alguns museus estadunidenses que, nas décadas de 1920 e 1930, se aproximaram do nascente meio de comunicação para descobrir o que ele poderia lhes oferecer em termos de divulgação e popularização. Assim, museus baseados na linguagem sonora e inspirados em narrativas cinematográficas, literárias e radiofônicas criaram mensagens para atrair o público e informá-lo sobre os acontecimentos dos museus. Nesse cenário fundacional, em que o museu se valeu do som radiofônico, especificamente em suas funções de divulgação e recreação, vale ressaltar um fato relevante. O público a quem se dirigiam os programas produzidos pela instituição museal era um público de rádio, ou seja, um público atento ao som do rádio, acostumado à sua companhia diária.

Em seu relatório anual de 1924, o Smithsonian Institution observa que, em outubro de 1923, criou uma série de palestras sobre o Instituto e suas afiliadas que foram transmitidas pela estação WRC do Radio Corporation of America (RCA). Após um período intermitente de transmissão, o Smithsonian descobriu que o meio de comunicação radiofônico era eficaz na disseminação do conhecimento, de modo que tanto a WRC quanto o Smithsonian concordaram que essas palestras

beneficiavam tanto o rádio quanto o Instituto e que tiveram uma resposta satisfatória o suficiente para continuar essas transmissões em um horário e período determinados. Da mesma forma, outros museus também viram o rádio como um meio que poderia gerar um novo público. De acordo com Grace Fischer Ramsey (1938: 194), “quando a nova arte da transmissão de rádio, com suas vastas possibilidades educacionais, apareceu no horizonte, alguns museus se perguntaram se haveria algum lugar para ela em seus programas”. Segundo a autora, os museus que sempre foram expoentes da ideia visual e se esforçaram para ensinar as pessoas a observar em vez de ouvir, descobriram que transferir a narrativa visual de suas coleções para uma narrativa auditiva, ou seja, repleta da linguagem do som, para oferecê-la a milhares de ouvintes do rádio, era uma ideia atraente, especialmente porque colocava o museu como uma agência colaboradora na disseminação de conteúdo através de um meio de comunicação.

Nessa oferta radiofônica de 1923, além das palestras do Smithsonian, havia também programas de rádio para crianças do Brooklyn Children’s Museum, do The Field Museum e do American Museum of Natural History. Portanto, enquanto a variedade de programas de rádio produzidos pelos museus crescia nos anos seguintes, havia também um impulso para desenvolver narrativas de museus em um tom auditivo. Ao mesmo tempo, trabalhava-se na elaboração de roteiros de rádio usando música ao vivo, projetavam-se atmosferas sonoras nas quais as vozes eram usadas em diferentes planos

¹ Este artigo é parte da tese de doutorado da autora.



especiais para gerar um tipo de drama, contratavam-se atores para a leitura de roteiros ou os próprios colaboradores do museu eram testados para serem locutores, apresentadores ou atores de seus programas. Do mesmo modo, foram propostos personagens como o *Old Timer*, “um senhor que conhecia o Smithsonian e tudo o que havia nele”, que desempenhou um papel de destaque na série *The World is Yours (O mundo é seu)* do Smithsonian. Com o relato do *Old Timer*, foi possível perceber que, com a ajuda de música e efeitos sonoros, foram recriados cenários para abordar as exposições (Sobers, 2020). À distância, a escuta dessas produções mostra que os museus investigaram o que o som como material poderia lhes oferecer, incentivando a criação de uma estrutura sonora em contraste com a percepção visual que os caracterizava.

No México, há exemplos de como a ideia de museu foi transferida, por meio da palavra falada, para o rádio; um exemplo disso é a série *Museos en el aire (Museus no ar)* iniciada em 1979 pela crítica de arte Raquel Tibol e transmitida pelo Rádio UNAM. De acordo com Tibol (1979), ao estar atrás dos microfones, foi possível criar um equivalente ilusório com paredes aéreas e suportes imaginativos para expor o museu. Embora esses exemplos de como o som, sendo uma linguagem sonora, tenha sido usado para comunicar a um público específico sobre as exposições e a história do museu, também confirmaram que o fato do museu, apoiado pela mídia, ter criado narrativas e se exposto fora de suas paredes provocou a introdução da mídia no museu, o que Haidee Wasson (2015) chama de ecologia da mídia relacionada ao museu, primeiro com transmissões de rádio na década de 1920, guias de áudio na década de 1950 e *podcasts* a partir de 2010, transcendendo do analógico para o digital com os efeitos que isso acarreta.

Nesse sentido, durante os meses de pandemia gerados pelo vírus SARS-CoV-2, a partir de 2020, surgiram vários

podcasts e *playlists*, produzidos por diversos museus que viram nesses recursos sonoros digitais uma opção para estar em contato com seu público. Alguns deles fizeram produções inspiradas no conteúdo sonoro de museus que já têm uma longa tradição no estudo de divulgação sonora e *podcasts*, como os apresentados pelo Radio del Museo Reina Sofía ou pelo Rádio MACBA; outros, a urgência os fez recorrer a vários tutoriais sobre como fazer um *podcast*, confiar no formato de entrevista radiofônica e se aventurar num cenário desconhecido da tecnologia digital. Outros optaram por uma elaboração voltada para o ouvido de seu público.

No México, o *podcast* “#GranHotelAbismo”² do Museo Universitario de Arte Contemporáneo foi um dos que nasceram durante o período mencionado, dando à narrativa sonora um papel de destaque. Esse recurso digital recorreu ao gênero de ficção para apresentar um personagem, semelhante ao *Old Timer*. No “#GranHotelAbismo” habita o anfitrião que recria um espaço hospitaleiro para a discussão do mundo contemporâneo, ele tem o dom da onipresença. Para montar esse *podcast*, delimitou-se um espaço imaginário, visitado por personagens que atravessam o tempo, e concebeu-se o anfitrião com uma voz grave e pausada que aparece, desaparece e ressoa nos quartos do hotel, limpa a garganta para dar as boas-vindas, apoia-se numa pontuação sugerida no roteiro para dar ritmo à leitura, em vez de responder a uma ordem sintática, e faz surgir outros personagens para participar.

De acordo com Julio García Murillo, vice-diretor de Programas Públicos do MUAC, criador e realizador desse *podcast* e apresentador do “#GranHotelAbismo”, esse recurso digital não apenas medeia o conteúdo do museu,

² #Gran Hotel Abismo, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM. <https://muac.unam.mx/programa/gran-hotel-abismo>



Buenas noches. Le rogamos acercarse a la vitrina ubicada al fondo de la habitación, al cruzar el cuarto, procure no tocar nuestras radios ni atorarse con los mecanismos de nuestros autómatas. Para esta gala teórica hemos acondicionado nuestro **“Baño y tocador francés del periodo revolucionario, 1793-1804”**, hay que acercar muy bien el oído, estar atentos, porque, si lo escucha bien, este baño es una miniatura. La obra fue realizada en 1935 por la socialité norteamericana **Narcissa Niblack Thorne**, una artista obsesionada por reproducir decorados de interiores de arquitectura inglesa, francesa y norteamericana de siglos pasados. En el diorama que hoy nos congrega, que reconstruye un cuarto de 1793, podemos destacar el delicado amueblado, la minúscula tina con ornamentos naturalistas, situada al centro del salón y sobre los muros, frisos con motivos alegóricos del mes Germinal, atinadamente acompañados con reproducciones de escenas grecolatinas. **[Ir hablando como en secreto, como si nos fuéramos acercando]** Le rogamos acercar más el oído, mantengámonos cerca, procure encogerse a su más mínima dimensión, esto, para que podamos pasar un rato cómodamente en un área de 35 por 50 centímetros. **[algún efecto sonoro de encogimiento]** Ahora ya, en estado minúsculo y contemplativo, escuche la conversación telemática que hemos preparado especialmente para ustedes.

#GranHotelAbismo. Temporada 01. Episódio 04. Epidemia em Germinal. MUAC, UNAM. 27 de maio de 2020. (Roteiro: Julio García Murillo, revisão: Rifka Richter Muñoz). Os sublinhados coloridos pertencem ao original.

mas também gera conteúdo (comunicação pessoal, 9 de dezembro de 2020).

Além das elaborações sonoras, os *podcasts* e as *playlists* são arquivos digitais que se diferenciam entre si porque os primeiros têm sido usados desde sua criação para apoiar ambientes educacionais e de divulgação, enquanto os segundos se destacam por seu conteúdo especificamente musical e, por serem concebidos como listas, podem ser organizados pelo usuário.

Os *podcasts* e as *playlists* se destacam pela distribuição em massa de arquivos sonoros para reprodução e *download*, impactando o senso de movimento e ubiquidade do discurso museal. Hannah Hethmon e Ian Elsner (2019) destacam que há três vantagens em usá-los: “alcance orgânico, intimidade e um público que favorece o conteúdo amigável aos museus”. Acrescento que o *podcast* cria condições espaço-temporais diferentes das condições físicas oferecidas pelo museu no local, uma circunstância que coloca em tensão o conteúdo *in situ* e

on-line. Em sua narrativa, podemos encontrar gêneros de não ficção e ficção que são usados para criar situações dramáticas, cenários e personagens imaginários.

As listas de reprodução de museus, por outro lado, oferecem ao usuário curadoria musical relacionada a uma determinada exposição. Essa escolha de música nem sempre é feita por um especialista no assunto da exposição, mas geralmente é definida por um músico ou artista sonoro renomado. As listas de reprodução são identificadas pela música que oferecem, quem as oferece e quem elas representam. De acordo com Scott Stulen (2022), chefe do ARTx, um laboratório de pesquisa e desenvolvimento localizado no Indianapolis Museum of Art, a música é um elemento natural na interação social e o museu, ao colocar suas *playlists* no Spotify, procura encontrar maneiras de envolver seu público por meio de uma rota diferente da rota familiar de comprar um ingresso e entrar pela porta da frente do museu (Spotify



as a... 2015). Sobre as desvantagens, Anja Nylund Hagen (2015: 632) aponta que, uma vez criada a *playlist*, ela permanece estática. Isso coincide com o fato de que é difícil alimentar uma *playlist* porque ela responde ao objetivo das exposições temporárias e não é rica em informações complementares sobre uma exposição. O que de fato tem impacto é a geração de uma comunidade crescente com interesses comuns na proposta musical oferecida pelo museu. Isso significa que tanto as *playlists* quanto os *podcasts* do museu fazem parte de grupos de usuários de plataformas digitais que se identificam como seguidores desse conteúdo sonoro e que sua audição individual produz um impacto coletivo. Portanto, devemos considerar como os visitantes do museu passam de público a usuários de uma plataforma digital e, ao mesmo tempo, ouvintes de recursos *on-line*.³ É imperativo saber que, para a criação de *podcasts* e *playlists*, a materialidade do objeto associado ao museu é deixada para trás e, em vez disso, assume-se a intangibilidade do som.

Assim, a importância da produção e da recepção desses recursos sonoros digitais vai além da ideia do som como companheiro durante os dias da pandemia, transcendendo sua qualidade de inaugurar espaços extramurais nos quais a percepção sensorial do espaço do museu é interrompida, e o som é concebido como um agente de conhecimento, com um valor cognitivo e como uma vibração de ligação de corpos vibracionais.

Agora, enquanto os *podcasts* e as *playlists* geram um *locus* para a discussão do museu, ao mesmo tempo produzem uma grande quantidade de materiais digitais com os quais o público se depara, e não apenas o público, mas também o museu, pois essas gravações se tornam arquivos sonoros digitais que exigem preservação em meio a um panorama global no qual a sustentabilidade

do digital está sendo discutida. Encorajo os museus que estão produzindo materiais sonoros digitais a refletir sobre seus objetivos e, uma vez produzidos, a exibí-los em suas *homepages* ou *microsites*, a pensar neles como materiais de referência que devem ser sistematizados porque respondem a eventos contemporâneos no museu.

³ A escuta *on-line* ocorre em contextos como wikis, domínios multiusuários (MUDs), publicações *on-line* (*blogs*), listas de discussão (*mailing list*), redes sociais e RSS *feeds* (Crawford, 2012: 79).



Bibliografia

Crawford, K. (2012). Following you: Disciplines of Listening in Social Media. En J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, pp. 79-89. London: Routledge.

Fischer Ramsey, G. (1938). *Educational Work in Museums of the United States: Development Methods and Trends*. Nueva York: H. W. Wilson Company.

Hethmon, H. e Elsner, I. (2019, 15 de janeiro). Podcasting in 2019: An Introduction for Museums. *MuseWeb MW19*. <https://mw19.mwconf.org/paper/podcasting-in-2019-an-introduction-for-museums/>

Nylund Hagen, A. (2015). The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services. *Popular Music and Society*, 38 (5): 625-645. <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1021174>

Smithsonian Institution. (1924). *The Annual Report of the Board of Regents of the Institution for the Year Ending June 30, 1924*. Washington: Smithsonian Institution.

Sobers, K. (2020). The World is Yours: The Evolution of Life, Smithsonian Institution Archives. <https://siarchives.si.edu/blog/world-yours-evolution-life>

Spotify as a Social Engagement Tool for Museums. (2015, 26 de outubro). *Cuseum*. <https://cuseum.com/blog/spotify-as-a-social-engagement-tool-for-museums>

Tibol, R. (1979, 7 de agosto). Museu plural – sala de documentação – museu mexicano [programa 1]. Em *Museos en el aire*, série radiofônica de Raquel Tibol. Rádio UNAM. <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/audio/3384>

Wasson, H. (2015). The Elastic Museum. Cinema Within and Beyond. Em M. Henning (ed.), *The International Handbook of Museum Studies: Media*, pp. 603-627. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.

O Centro de Referência do Memorial da Resistência:

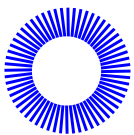
expandindo a comunicação do acervo

Julia Cerqueira Gumieri

Pesquisadora sênior

Memorial da Resistência de São Paulo

Brasil



Este trabalho visa compartilhar a experiência e apresentar os objetivos do Centro de Referência do Memorial da Resistência de São Paulo enquanto uma ferramenta digital que potencializa a documentação e a comunicação do nosso acervo e dos conteúdos desenvolvidos pelo museu, que, inaugurado em 2009, é hoje a instituição de memória política mais importante do país, recebendo anualmente cerca de 80 mil visitantes.

Considerando essa atuação de destaque da instituição, vale uma breve apresentação de seu histórico: o Memorial da Resistência é uma instituição museológica vinculada ao Governo do Estado de São Paulo que se dedica à preservação de referências das memórias da resistência e da repressão políticas do Brasil republicano (1889 à atualidade). Como resultado de uma articulação da sociedade civil, na ação do Fórum dos ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo, uma equipe interdisciplinar conseguiu desenvolver um projeto de musealização de parte do edifício que foi sede por mais de quarenta anos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP, uma das polícias políticas mais truculentas do país, em destaque nos períodos do Estado Novo (1937-45) e da ditadura civil – militar (1964-85). O edifício que hoje abriga o Memorial foi construído em 1914 pelo importante escritório de Ramos de Azevedo para ser o armazém e escritório central da Estrada de Ferro Sorocabana, sendo transferido em 1940 para a Secretaria da Justiça passando então a abrigar a carceragem e várias repartições do Deops/SP, órgão símbolo da repressão institucionalizada no Brasil.

Em síntese, a polícia política ocupou este espaço da década de 1940 até seu fechamento e extinção, em 1983, e, por sua arquitetura, o edifício e a carceragem interna foram tombados pelos órgãos competentes, em várias instâncias governamentais, em 1999.

Como instituição museal, o Memorial da Resistência está fundamentado por meio de um Plano Museológico, elaborado em 2010 e atualizado em 2019, que o estrutura em seis linhas de ação: Lugares da Memória, Coleta Regular de Testemunhos, Centro de Referência, Programa de Exposição, Ação Educativa e Ação Cultural. Articuladas, essas linhas possibilitam à instituição atuar no campo da pesquisa, salvaguarda e comunicação patrimoniais tendo como enfoque os conceitos de resistência, controle e repressão política. O Centro de Referência, como uma das linhas programáticas, atua por meio da comunicação do acervo e é apresentado como um espaço destinado à conexão de fontes de pesquisa sobre o repertório patrimonial do Memorial. Com este espaço, visa-se condensar múltiplas referências como suporte para pesquisadores e o público em geral, desenvolvendo um espaço voltado à reflexão e promoção de ações que contribuam para o exercício da cidadania, o aprimoramento da democracia e a valorização de uma cultura em direitos humanos, apresentando, portanto, forte orientação formativa e educacional.

Por trabalhar com o acervo do Memorial da Resistência, vale destacar que este é resultado dos programas de pesquisa Coleta Regular de Testemunhos e Lugares



da Memória, ativos desde a fundação da instituição.¹ O primeiro dedica-se à realização de entrevistas gravadas com pessoas que possam testemunhar sobre aspectos de suas vivências durante a última ditadura brasileira, contribuindo para a ampliação da compreensão histórica a respeito de eventos marcantes, processos sociais, conjunturas políticas, modos de vida e inúmeras outras questões referentes às experiências individuais e coletivas que configuraram a vida social naquele contexto. Sua metodologia, hoje completamente consolidada, é inspirada no programa do CPDOC no Brasil, e nos sítios de consciência Memoria Abierta/Argentina e Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi/Chile, ambos voltados para a memória da violência de Estado das ditaduras daqueles países. Já o Lugares da Memória tem por objetivo expandir o alcance preservacionista da instituição por meio da criação de um inventário dos lugares da memória da resistência e da repressão política do estado de São Paulo vinculados aos períodos autoritários brasileiros. Tendo em conta a localização privilegiada do Memorial da Resistência em um espaço identificado como lugar de memória (o edifício do antigo Deops/SP), o programa é estruturado por meio do levantamento de referências e fontes históricas diversas (bibliográficas, audiovisuais e iconográficas) que relacionam memória coletiva e história como instrumentos para ações preservacionistas.

Como plataforma de pesquisa, o Centro de Referência foi desenvolvido em *software* livre (Tainacan) e reúne todo nosso acervo em um repositório digital organizado que, sendo ainda de fácil acesso e navegação, permite ao usuário mapear e inter cruzar, autonomamente, a memória política da repressão e da resistência nos

contextos de violência estatal brasileiros. É por meio dessa possibilidade de entrecruzamento entre diversos pontos de um mesmo assunto e a viável expansão de conteúdo dentro da plataforma que entendemos o Centro de Referência como uma ferramenta de pesquisa que, articulando em rede fontes documentais, testemunhais, iconográficas e bibliográficas sobre as memórias da repressão e da resistência políticas no Brasil, auxilia na compreensão do exercício do controle social no estado republicano brasileiro. Constituído então como uma costura entre o acervo e um amplo leque de referências e pesquisas, o Centro de Referência do Memorial da Resistência explora a possibilidade de abordar o seu repertório temático (os conceitos de resistência, controle e repressão) de uma forma articulada, expandida e comunicada por meio de seis coleções, sendo elas:

Pessoas: Coleção dedicada à apresentação de indivíduos atuantes no contexto ditatorial, reunindo entrevistados pelo Memorial da Resistência, identificados como ex-presos e perseguidos políticos, familiares de mortos e desaparecidos e defensores dos direitos humanos. Além disso, apresenta também o perfil dos Mortos e Desaparecidos Políticos e dos Agentes da Repressão identificados a partir dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade (2014). Os agentes estão ainda classificados conforme seu envolvimento na estrutura repressiva: Autoria direta; Gestão de estrutura utilizada pela repressão; Ideólogo [para os casos de pessoas que ajudaram a fundamentar bases do governo militar]; Político-institucional [aplicado aos casos de pessoas que contribuíram no exercício da burocracia militar]. Atualmente a coleção conta com 1.080 entradas de informação, e todos os indivíduos estão classificados também segundo suas atuações políticas no contexto (direcionando-os à Coleção *Organizações*).

Testemunhos: Contando atualmente com 161 registros essa coleção reúne o acervo da instituição: as entrevistas em audiovisual sobre a última ditadura militar realizadas

¹ Em 2021 foi também organizado o arquivo sobre nossa memória institucional, constituindo um novo acervo para a pesquisa pública e que também configura o Centro de Referência. Essa frente arquivística, possibilita a realização de estudos sobre como a instituição veio abordando os temas relacionados à resistência e à repressão políticas em suas ações culturais, educativas e expositivas ao longo dos anos.



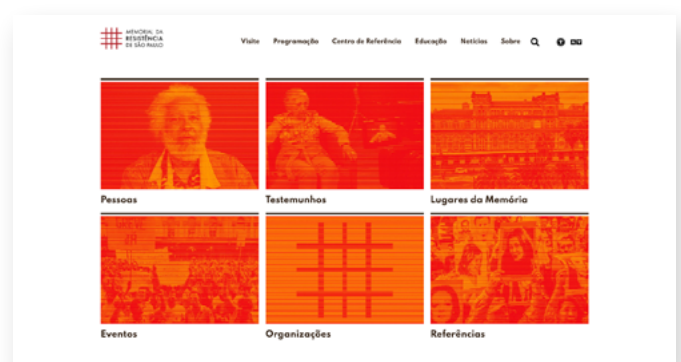
com ex-presos e perseguidos políticos, familiares de mortos e desaparecidos e militantes de movimentos sociais, políticos e culturais com distintas pautas e frentes de atuação. Para esta coleção está sendo desenvolvida a primeira etapa de um vocabulário controlado para classificar e cruzar, tematicamente, os assuntos abordados por cada entrevistado. Esse vocabulário controlado é o instrumento de busca que, como resultado de sua implantação em todas as coleções, costurará todo o Centro de Referência.

Lugares da Memória: É a coleção dedicada à apresentação do inventário de lugares da memória, com espaços públicos e privados vinculados a eventos de resistência e de repressão políticas no país, mas com especial destaque ao estado de São Paulo. Suas informações são condensadas a partir das informações produzidas pela Coleção *Testemunhos* e pela Coleção *Pessoas* e conta, atualmente, com 433 registros. Aqui estão reunidas referências documentais e iconográficas sobre o universo temático dos lugares de memória, que estão ainda classificadas conforme seus usos e atribuições, complexificando-os: Apoio à ditadura; Apoio a perseguidos políticos; Artes de contestação; Assassinato por agentes da repressão; Atentado; Censura; Concentração de prisioneiros de guerra; Controle de estrangeiros; Delação; Denúncias de violações de Direitos Humanos; Detenção de militantes políticos; Encontros políticos; Expurgos; Homenagem à vítima da repressão; Inteligência da repressão; Intervenção estatal; Invasão por Forças de Segurança; Julgamento de presos políticos; Manifestação pública contra o regime; Massacre; Memorial/Museu/Centro de Memória; Movimento de trabalhadores; Movimento estudantil; Movimento LGBT; Movimento negro; Movimento popular; Ocultação de cadáver; Ocultação de documentos públicos; Resistência acadêmica; Resistência de presos políticos; Resistência feminina; Tortura; Trabalho forçado; Treinamento de agentes da repressão; Treinamento de guerrilha.

Eventos: Relação de eventos históricos, nacionais ou internacionais, que costumam a memória política brasileira ao contexto do século XX. Contamos hoje com 393 eventos identificados por meio do tratamento técnico das demais coleções.

Organizações: Lista nominal com 193 organizações políticas, culturais e sociais (legais ou ilegais) atuantes no contexto político brasileiro, classificadas conforme sua atuação geral no período: Entidades patronais; Instituições estatais; Movimento estudantil; Movimentos sociais e populares; Movimentos da causa camponesa; Movimentos da causa indígena; Movimentos da causa operária; Organizações clandestinas da repressão; Organizações de esquerda; Órgãos de informação; Partidos políticos.

Referências: Reúne, no momento, o acervo bibliográfico (livros e periódicos) do Memorial da Resistência. Encontra-se também disponível para consulta física e seus exemplares abordam, em temas gerais, assuntos sobre Memória, Museologia, Lugares da Memória, ficções e biografias relativos à história da ditadura brasileira, destaques sobre História Geral e História do Brasil Contemporâneo, principalmente na temática da Educação em Direitos Humanos. Além disso disponibiliza catálogos de exposições e *folders* de memoriais e instituições congêneres no mundo.



Fuente: <http://memorialdaresistencia.org.br/centro-de-referencia/>



Uma teia da memória política

Para apontar a potencialidade do Centro de Referência do Memorial da Resistência é importante destacar que ele foi concebido como uma ferramenta para a articulação entre diferentes universos de um mesmo contexto. Ou seja: considerando a temporalidade das últimas ditaduras brasileiras está sendo possível desenvolver uma teia da memória política brasileira ao articularmos o nosso acervo, que reúne múltiplas experiências narradas por meio das memórias individuais (*Testemunhos*), aos seus diversos inter cruzamentos: às redes de apoio e de perseguição produzidas entre os atores sociais (*Pessoas*), às marcas territoriais da repressão e da resistência (*Lugares da Memória*), aos eventos e organizações (de direita ou esquerda) que marcaram a história política brasileira, considerando também sua interseção no contexto internacional. Tudo isso é ainda costurado por referências produzidas por comissões de verdade, pesquisas acadêmicas, projetos audiovisuais e iconografias que atestam, por meio de metodologias consistentes, a verdade histórica e os impactos sociais por trás da violência política.

A construção dessa teia da memória política brasileira no último século (1889 à atualidade, mas com destaque às experiências autoritárias) ajuda a revelar e evidenciar o processo pelo qual se deu a estruturação da violência estatal assim como a organização de projetos políticos alternativos aos planos hegemônicos. E, mais do que isso, os confronta dentro dos seus próprios *espaços de experiência e horizontes de expectativas*.² Assim, em um primeiro movimento, essa compreensão pode ser construída a partir do cruzamento dos testemunhos orais

² Categorias temporais desenvolvidas por Reinhart Koselleck (2006) que, tensionadas e complementares, ajudam a compreender as múltiplas temporalidades de uma dada conjuntura histórica, ou seja, permite abordar como cada época determina um modo específico entre o que foi experimentado como passado (experiência), e as possibilidades vislumbradas em direção ao futuro (expectativas).

(acervo) com as referências documentais, iconográficas e bibliográficas organizadas nessas seis coleções. Mas, o mais potente, é a possibilidade que se abre de interconexão do nosso repositório com outros arquivos, outras pesquisas e outras instituições congêneres, que também atuam dentro do mesmo escopo do Memorial da Resistência. Esse diálogo inter-pesquisas (e inter-acervos) configura, assim, essa teia que é a própria memória política brasileira. Teia potencializada, ainda, pela possível produção conjunta de um vocabulário controlado abrangente sobre os temas da resistência, do controle e da repressão no Brasil, subsidiando a indexação assertiva dos conteúdos e diálogos existentes entre os acervos digitais conectados e produzindo, por fim, uma “verbalização” dos universos abarcados pelos conceitos de resistência, controle e repressão políticos.

Diante desse quadro é importante também destacar que a vocação educativa e formativa do Memorial da Resistência, no papel de seu Centro de Referências, busca ressaltar o respeito às diferentes manifestações de resistência política e sociocultural dos contextos marcados pela violência autoritária, sendo um dos principais motivos pelos quais a instituição é continuamente procurada por outros grupos, instituições e associações ligadas à temática central do Memorial. Por atuar dentro de uma rede de atores sociais, a consolidação do Centro de Referência para o Memorial da Resistência amplia ainda mais a possibilidade institucional de desenvolver ações educativo-culturais voltadas à mobilização perceptiva, emotiva e cognitiva para os diferentes públicos, estimulando a reflexão crítica em relação aos direitos humanos, às diferentes manifestações de resistência e às práticas de violência.

Essa atuação do Centro de Referência, e sua abertura ao diálogo com outras plataformas e instituições, é fundamental em um país que vem reacendendo, nos últimos anos, discursos e práticas antidemocráticas, colocando o capital simbólico ao qual o Memorial da



Resistência se dedica – a história e memórias das ditaduras no período republicano brasileiro, em especial da última ditadura – numa permanente disputa e desconfiança. Esse contexto lançou a instituição numa nova posição no cenário cultural brasileiro, marcado pela ausência de uma política de memória estável e pela crescente banalização da violência, somadas ainda a uma polarização política que desumaniza o sujeito. Esses são, hoje, os novos pontos geradores da instituição, que vem se dedicando a investigar e discutir, junto a seus parceiros e públicos, as muitas razões que levam o brasileiro a relativizar os danos que uma ditadura impõe ao país.³ A resposta da instituição, nesse sentido, tem sido a ampliação do escopo temático dos Programas de Pesquisa e sua comunicação no Centro de Referência, que busca articular, de uma maneira ampla, os diferentes processos de repressão e resistência vividos nos governos autoritários e os reflexos e impactos que a violência estatal produzem no tecido social e político do país.

Assim, ao abordar o desenvolvimento do Centro de Referência como uma ferramenta tecnológica de pesquisa e comunicação do acervo, essa apresentação visa também comunicar sobre a permanência do debate sobre as memórias da resistência e da repressão em suas dimensões educativas, políticas e socioculturais e identificar, na contemporaneidade, a persistência de seus legados, considerando que nossa missão institucional é contribuir para a educação permanente dos cidadãos a partir dos valores da democracia, da cidadania e dos direitos humanos.

3 Esses argumentos e sua relação com o trabalho do Memorial da Resistência são desenvolvidos por mim num artigo recente (Gumieri, 2021).



Referências

Gumieri, J. C. (2021). Análises de livros de visita do Memorial da Resistência de São Paulo e os confrontos entre memórias da ditadura. In H. J. Fraga, C. S. C. Cardoso, É. R. Quevedo e V. L.M. Barroso (orgs.), *Experimentações do patrimônio: diversidades e resistências*, pp. 158-187. Porto Alegre: Editora Fi.

Koselleck, R. (2006). *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.

NFT num museu de belas artes.

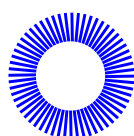
Branco, cinzas e pretos

Alejandra Panozzo Zenere

Pesquisadora Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas
y Técnicas (CONICET)

Professora Universidad Nacional
de Rosario (UNR)

Argentina



A título de introdução. Três conceitos básicos

Para iniciar essa jornada, consideramos necessário nos determos em três conceitos básicos que nos ajudam a desvendar, possivelmente, certas ações que estão ocorrendo em alguns museus de arte. Esse tipo de instituição cultural está começando a se reconfigurar não apenas em termos de tecnologia, mas também em relação às transformações socioculturais que também são mediados, o que implica um encontro contínuo entre processos e estruturas socioeconômicas, formas e conteúdos em diferentes escalas que vêm operando, há alguns anos, no espaço físico e virtual.

Para esclarecer que, embora as possibilidades que se abriam com a tecnologia nos museus tenham sido muito diversas, a proposta que trabalharemos aqui envolve pensá-la de forma articulada com a economia. Nessa linha, torna-se fundamental, em primeiro lugar, fazer referência à noção de NFT (sigla em inglês para *token* não fungível). Para isso, recorremos a uma expressão comum que o define como um certificado digital único e irrepitível, no qual o direito de propriedade pode ser transferido total ou parcialmente para quem o comprou. Essa propriedade pode adquirir diferentes expressões, como fotografias, vídeos, documentos, etc., dando origem a uma comparação com uma *escritura digital*. Em outras palavras, esses certificados se tornam um ativo digital que entra em um canal de transação que torna necessário emití-lo ou compartilhá-lo por meio do *blockchain*. Mas o que é o *blockchain*? Esse é o nosso segundo conceito de análise, que se refere a um sistema (nascido em 2008) que ficou conhecido como blocos validados por uma

rede de nodos que se tornam parte de uma cadeia que tem *memória* e armazena todas as operações realizadas, ao mesmo tempo em que certifica que um ativo digital passa de uma pessoa para outra. Trata-se, portanto, de um tipo de tecnologia cuja principal característica é estar associada a um modelo descentralizado de certificação ou transação, já que a forma como ela é produzida é por meio de diferentes computadores conectados em todo o mundo, que são os que legitimam a transação. Em outras palavras, não existe um proprietário da transação, como geralmente ocorre no meio físico ou digital, mas é a comunidade – por meio de computadores – que certifica que cada NFT passa de um titular para um destinatário. Por fim, o terceiro significado que queremos recuperar é o de *marketplace*, ou seja, os locais onde esses NFTs são negociados, ou seja, plataformas ou *sites* no metaverso que são puramente criados no espaço virtual (Serale *et al.*, 2019; Luzardo e Funes, 2019).

Feitos esses esclarecimentos, sustentamos que estamos diante de uma articulação entre a tecnologia e a economia que, inicialmente, teve uma penetração significativa no setor financeiro, mas que, nos últimos anos, vem ganhando notoriedade em outros setores, inclusive no setor artístico. Especificamente, neste percurso, vamos nos concentrar nas expressões visuais que encontramos nas NFTs e na tecnologia *blockchain* a possibilidade de se tornarem um ativo digital, assim como um canal – por meio de *marketplaces* – para realizar transações descentralizadas e globais em termos de comercialização. O crescimento dessa tendência e o interesse por ela vêm aumentando, como demonstram casos como *Everydays*:



The First 5000 Days e *Human One*, de Mike Winkelmann – conhecido como Beeple –; *101 Bored Ape Yacht Club*, da Yuga Labs, que foram vendidos por milhões de dólares (Jiménez, 2022).

No entanto, propomos que esse fenômeno não deve ser lido apenas no terreno transacional entre criadores artísticos que contornam o circuito de galerias, marchands e casas de leilão para vender suas obras, ou espaços físicos que se *aggiornam* ao promover e comercializar esse tipo de peças. Em vez disso, destacamos a maneira como essas produções minam os estatutos do artístico, pois são peças que rompem com a ideia do infinito e do mutável e colocam em xeque a concepção de aurático de Walter Benjamin (2003), ao suprimir a concepção de que nem tudo é reproduzível e está disponível para todos. Dessa forma, são produzidas outras formas e materialidades expositivas que agora estão localizadas, por exemplo, em servidores ou telas. Estamos, então, diante de um conjunto de modificações que alteram não apenas a materialidade e as linguagens das obras, mas também os rituais que o sistema de arte mantém, aos quais os museus (especialmente os de arte) não são alheios. É por essa razão que o que acontece nessa dimensão tecnológico-econômica não pode ser pensado isoladamente; ao contrário, começa a penetrar na dinâmica dos museus que guardam, exibem, ensinam, pesquisam e comunicam a arte. Essa posição pode ser ilustrada pela proposta apresentada pelo Museu Hermitage (São Petersburgo, Rússia), que lançou versões NFT de obras clássicas de Leonardo da Vinci ou Van Gogh – em que o comprador não ficava com a tela, mas com um *token* que, nesse caso, trazia a assinatura do diretor do museu – para arrecadar fundos e entender essa nova relação entre o homem e as artes, ou o que foi realizado pela Galeria degli Uffizi (Florença, Itália) vendeu um NFT de uma de suas pinturas mais famosas para aliviar as perdas causadas pela pandemia do coronavírus (Venegas, 2021).

Os casos mencionados acima são apresentados apenas como um ponto de partida que, sem ignorar as particularidades que são trazidas à tona pelo tipo de entidade patrimonial e pelos contextos em que estão abrigadas, nos aventuram numa miríade de ações que se abrem diante desse cruzamento tecnológico-econômico. No entanto, queremos ir um pouco mais longe e nos deter, concretamente, no que aconteceu em um museu municipal de uma cidade do território argentino, que oferece outra possibilidade que, como mencionamos, mina – ou retoma os debates sobre – os estatutos do artístico, mas também do próprio espaço museal.

Vibrant, exposição de NFT no Museo Castagnino

O evento *Vibrant* foi realizado nos dias 24 e 25 de junho de 2022, das 18h às 22h, no salão central do Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, localizado na cidade de Rosario, Argentina. Essa foi a primeira proposta que foi promovida como o evento inaugural numa série de eventos que ocorrerão em diferentes países das Américas e da Europa. Vale ressaltar que esse espaço museal se posiciona como um dos espaços tradicionais e históricos da rede de instituições culturais e do sistema artístico do interior da Argentina, entre outros aspectos, por contar com uma coleção de mais de 4.500 peças; dois recintos: um voltado para a exibição de peças tradicionais e outro para a arte contemporânea; pela fisionomia de seus edifícios; por sua imagem de marca (Panozzo Zenere, 2018).

O evento foi gerado pela DFINITY Foundation e oferecido à instituição estatal de patrimônio da cidade de Rosario sob a premissa de, em termos gerais, promover propostas contemporâneas por meio de NFTs artísticos de vinte criadores internacionais, nacionais e locais, estes últimos por meio de uma chamada aberta. Mas, adicionalmente, foi realizada uma série de palestras não apenas sobre arte digital, mas também sobre *crypto*, *blockchain* e metaverso,





Vibrant, no Museo Castagnino.
Fotos: Alejandra Panozzo Zenere.



com o objetivo de transmitir o potencial econômico, jurídico e artístico dos NFTs.

Foi assim que o salão principal do Museo Castagnino abriu suas portas, durante a noite, para que pudesse ser apreciado um *mapping* especialmente projetado para a ocasião, que acompanhava vinte trabalhos digitais em telas adaptadas para o evento, e uma tela que exibia obras com curadoria da Capa Foundation, uma organização que trabalha com artistas digitais e os acompanha nos processos de levar seus trabalhos ao NFT. Da mesma forma, para criar uma atmosfera completa, a música ao vivo foi oferecida por renomados *DJs* locais, e a presença de alguns dos expositores que circularam e conversaram com o público sobre a variedade de linguagens e recursos das obras expostas. Enquanto isso, nas salas próximas ao salão principal, foi montada uma exposição de peças da coleção gerada pelo estabelecimento. Finalmente, no primeiro andar, uma das alas foi fechada e a outra foi destinada às palestras, deixando um espaço no centro na forma de uma pequena sala de estar com poltronas, café, *banners*, telas, etc.

A partir dessa breve descrição, podemos distinguir vários aspectos que são trazidos à tona; a seguir, vamos nos concentrar em alguns deles. Em primeiro lugar, recuperamos a materialidade desse tipo de propostas artísticas que, como já foi mencionado, foram desacreditadas ao longo da história da arte, alegando-se que o que elas oferecem não é digno ou não tem valor, mas nesse contexto elas são ressignificadas e legitimadas tanto pelo espaço museal que as abriga quanto por certos paralelos com peças da coleção que também exploram essas linguagens. O que é significativo é que esses tipos de expressões, no entanto, costumam ser mostrados no espaço contemporâneo, mas, nesse caso, devido às condições espaciais, isso não pôde ocorrer (Vibrant..., 2022). Essa condição nos leva a recuperar outro aspecto, o caráter que o espaço físico adquire: por um lado, revalorizando-se como um lugar de legitimação emblemática da cidade que se atualiza e, por outro, reconfigura-se como uma extensão do espaço virtual, ao exibir propostas artísticas digitais em telas sob uma atmosfera imersiva que articulava som, imagem e vídeo,





Vibrant, no Museo Castagnino.
Fotos: Alejandra Panozzo Zenere.

ao mesmo tempo em que propiciava um deslocamento por meio de códigos QR na plataforma da Fundação. Nesse momento, talvez de forma polêmica, observamos que essa dinâmica não só permitia recuperar dados descritivos sobre os artistas e suas obras, mas também comprar naquele mesmo momento as peças expostas. Tudo isso nos permite questionar até que ponto esse estabelecimento não se torna um espaço de venda e comercialização de obras. Embora suas autoridades tenham negado categoricamente essa ação, há fortes indícios de que a dinâmica do que acontece nesse tipo de instituição patrimonial continua influenciando o mercado artístico. Em outras palavras, a correspondência entre museus, artistas e mercado, e a indefinição de tempo e espaço, é percebida com mais clareza.

Esse último aspecto nos leva a destacar outro fato que está ligado à circulação dos visitantes entre os diferentes espaços do museu, a maioria dos quais oferecia obras do acervo com técnicas tradicionais de artistas locais. Colocamos essa questão no centro de nossa análise, pois a proposta gerou a chegada de outros públicos

– cerca de quatro mil pessoas participaram, quase o número do total de visitantes anuais – com um perfil marcadamente jovem, que registrou seu passeio em fotos e vídeos que encheram as redes sociais. Mais uma vez, há uma extensão entre o físico e o virtual, mas o singular é que essa sinergia é impulsionada não apenas pelos organizadores, mas também pelos próprios visitantes, que estimulam essa condição. Por um lado, é revelado um novo registro de corporeidade que não está presente apenas na proposta imersiva do evento, mas também na proposta de outro tipo de experiência que borra certos rituais que disciplinavam e condicionavam a circulação nos salões desses estabelecimentos (Bennett, 1996) e que, de uma forma ou de outra, condicionavam a maneira de perceber as peças artísticas (Guasch, 2008). Por outro lado, a presença desses visitantes é reconhecida como a chegada de potenciais públicos para o estabelecimento, mas também para a empresa como possíveis consumidores, uma vez que, para participar do evento, era necessário se registrar antecipadamente em sua plataforma, tomando



posse de informações que pudessem ser usadas no futuro para oferecer seus serviços. Isso se traduz numa modalidade de *marketing* global que ajuda a expansão de um negócio não convencional, com claros contratempos legais e repercussões ecológicas, que está tentando se espalhar na Argentina, mas também no continente latino-americano.

Por fim, e em consonância com o acima exposto, destacamos outro aspecto que assume uma nova dimensão, que tem a ver com os limites das alianças entre os setores privado e estatal; enfatizamos que a maioria dos museus na Argentina é de natureza governamental. Os museus, como outros órgãos, não estão isentos de receber doações, comprar, firmar acordos, etc., para sustentar suas estruturas ou ampliar seu patrimônio e, em outras ocasiões, associam-se a particulares que solicitam, por exemplo, um espaço para oferecer seus produtos. Esse foi o caso desse evento, que se ofereceu para pagar pela publicidade, melhorar o sistema de iluminação, cuidar da segurança, etc. Aqui, claramente, o museu não foi vendido a uma entidade privada, mas, como mencionado, gerou-se certo desequilíbrio econômico em favor da empresa, já que ela também oferecia outros serviços como, por exemplo, a compra e venda de moeda na sala de estar do primeiro andar, o que embaça, talvez, o que se espera desse tipo de instituição cultural. A intenção do estado municipal e de suas instituições culturais de fazer parte dos debates e desafios contemporâneos em relação à digitalização das práticas artísticas e às transformações na produção, circulação e consumo de arte no cenário atual gerou, durante o evento, outras situações com as quais não estamos acostumados. Dessa forma, consideramos que se levantam questões que giram em torno dos limites oferecidos por essas inter-relações e da forma como nos é dada uma *mise-en-scène* ressignificada.

Palavras finais

Quanto à nossa problematização, ainda há muitas questões em aberto; possivelmente, estamos apenas arranhando a superfície e seu impacto é ainda maior. O cruzamento entre tecnologia e economia, em clara consonância com a *virada midiaticizada* e a *economia criativa*, não apenas condiciona o campo artístico, mas também demonstra uma nova atualização desse tipo de instituição cultural que não está isenta do que acontece fora de seus limites físicos.

Áreas claras, cinzas e pretas se cruzam, nas quais a dinâmica dos museus, nesse caso os museus de arte, entra numa sinergia particular entre visitantes regulares e potenciais; setores público e privado; práticas artísticas tradicionais e digitais; espaços físicos e virtuais. No entanto, resta analisar se o que foi proposto ao longo de nosso trabalho corresponde apenas a esse tipo específico de estabelecimento ou, ao contrário, pode funcionar em outras tipologias. Talvez essa última hipótese seja possível, dependendo de análises e explorações que contemplem o particular e a própria práxis. Por essa razão, advogamos trabalhos que recapitem as leituras feitas ao longo desse percurso, ou que as atualizem.



Referências

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D. F.: Editorial Itaca.

Bennett, T. (1996). The exhibitionary complex. Em R. Greenberg, B. Ferguson e S. Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, pp. 58-80. London: Routledge.

Guasch, A. M. (2008). Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global. *Revista CALLE*, 14 (2): 11-20.

Jiménez, R. (2022, 25 de fevereiro). Las cinco obras de arte NFT más caras de la historia. *ABC*. https://www.abc.es/summum/living/negocios/abci-cinco-obras-arte-mas-caras-historia-202202250023_noticia.html

Luzardo, A. e Funes, G. (2019). *Emprendimientos tecnocreativos. Creatividad y tecnología, ¿aliados o enemigos?* New York: BID.

Panozzo Zenere, A. (2018). *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR Editora.

Serale, F., Redl, C. e Muent-Kunigami, A. (2019). *Blockchain en la administración pública: ¿Mucho ruido y pocos bloques?* New York: BID.

Venegas, E. (2021, 27 de julho). El museo Hermitage y Binance crearán NFT de obras de Da Vinci y Van Gogh. *BeInCrypto*. <https://es.beincrypto.com/elmuseo-hermitage-binance-crearan-nft-obras-da-vinci-van-gogh/>

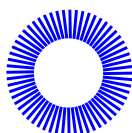
Vibrant sentó precedente en la exhibición de arte NFT en Museo Castagnino. (2022, 29 de junho). *DOQUIER*. <https://www.doquier.com.ar/index.php/vibrant-sento-precedente-en-la-exhibicion-de-arte-nft-en-museo-castagnino/>

Educalabado: experiências educacionais digitais e museais em um contexto latino-americano

Saralhue Acevedo
e Estefanía Carrera

Museo de Arte Precolombino
Casa del Alabado

Equador



O Museo de Arte Precolombino (Museu de Arte Pré-Colombiana) Casa del Alabado é um centro de divulgação, educação, conservação e pesquisa dedicado à valorização do legado cultural e artístico do Equador pré-colombiano. O museu possui uma coleção de mais de cinco mil peças arqueológicas feitas por 21 culturas que habitaram o território que hoje chamamos de equatoriano. Em nossa exposição permanente, cerca de setecentas peças estão em exibição.

As comunidades que nos visitam incluem diversos públicos nacionais e internacionais e profissionais com perfis de diferentes disciplinas, o que permite que a coleção do museu seja abordada a partir de múltiplas perspectivas. Colaboramos com universidades nacionais e internacionais e com organismos de pesquisa e conservação do patrimônio nacional, como o Instituto Nacional de Patrimônio Cultural.

Como parte de nossa oferta de exposições, temos um programa de mostras temporárias, com curadorias internas e externas que dão visibilidade a partes da coleção permanentemente mantidas na reserva. Nosso programa de exposição e pesquisa *Zarigüeya/Alabado Contemporáneo* convida artistas nacionais e internacionais a criar trabalhos que dialoguem com a coleção pré-colombiana abrigada no museu, criando uma ponte entre a arte do presente e do passado.

Nossa missão educacional é aproximar o público de todas as idades da extraordinária criação cultural do mundo pré-colombiano, a fim de contribuir para a construção de comunidades conscientes e conectadas ao seu passado.

O Educalabado é o programa educacional do museu que desenvolve constantemente experiências inovadoras no campo da educação.

Recebemos cerca de vinte e cinco mil visitantes por ano e alcançamos mais de quarenta e cinco mil seguidores com os quais compartilhamos nosso conteúdo nas redes sociais.

Hoje vamos nos concentrar na seção Educalabado: Alabado Coles.

O Alabado Coles nasceu em março de 2020 – enquanto as portas físicas do museu estavam fechadas devido à pandemia – sob a direção de Lucía Durán, coordenado por Elisa Ullauri e realizado por Saralhue Acevedo e Miguel Barreiros, com o apoio financeiro da Fundación Tolita.

O programa foi implementado em um contexto de crise conjuntural e tem como base a ideia de que “hoje, mais do que nunca, o país precisa de aliados comprometidos com a educação”. O programa teve um alto impacto na seção educacional em nível nacional em 2021, com diferentes modalidades para abordar suas comunidades de acordo com suas necessidades:

- Alabado presencial, para as escolas e colégios que puderam frequentar as instalações do museu, após a reabertura de suas portas em novembro de 2020.
- Alabado virtual, para os momentos de confinamento e para as instituições que não puderam nos visitar em nossos espaços físicos e, finalmente,



- Alabado à sala de aula, em que a equipe educativa do museu se desloca até as salas de aula para oferecer experiências nos espaços de uso diário de professores e estudantes.

As experiências de todas as modalidades do Alabado Coles foram projetadas e implementadas para um público-alvo: crianças e adolescentes das diferentes seções escolares do Equador.

A construção das experiências é baseada numa crítica e análise do currículo educacional nacional oficial do Equador. Levando em conta os programas desse currículo, detectou-se que as matérias mais adequadas para relacionar com os conteúdos do museu eram Estudos Sociais, História, Artes e Música. Dessa forma, surgiram cruzamentos curriculares entre o currículo oficial do Ministério da Educação do Equador e os conteúdos educacionais do museu que respondem aos interesses e às necessidades do público escolar e docente local.

A partir da análise realizada, observou-se que, no currículo escolar equatoriano, o período pré-colombiano é estudado apenas na seção EGB Media (9 a 11 anos de idade). Essa foi uma das motivações para a criação do Educabado, que propõe aprender e explorar diferentes conceitos desse currículo escolar formal por meio da arte pré-colombiana e de outros discursos não oficiais, não apenas como disciplina, mas também como ferramenta de aprendizagem aplicável nas diferentes seções escolares. Em outras palavras, abordamos a arte pré-colombiana como um meio de aprendizagem; o objetivo, portanto, não é simplesmente conhecer o passado como um tópico de estudo, mas explorar o conhecimento relacionado ao presente, às necessidades educacionais do país e aos interesses dos professores por meio da arte pré-colombiana.

Para entender melhor o exercício inicial de cruzamento de conteúdo, aqui está uma lista dos conceitos gerais que o currículo do Ministério da Educação estabelece para a seção Preparatória, para crianças de 5 anos:

- Autorretratos.
- Construções coletivas.
- Manifestações culturais e artísticas.
- Comunicação oral.
- Práticas corporais expressivas.

O currículo da educação escolar propõe o autorretrato como um processo de reconhecimento pessoal aos 5 anos de idade, para que se possa representar a si mesmo como sujeito e como um dos primeiros exercícios formais relacionados à construção da própria identidade.

Como contribuição a esse requisito, o Educabado desenvolveu a atividade *¡Venus soy yo!* (Vênus sou eu!), uma forma de autorretrato em formato de escultura feita com argila, um material emblemático na criação artística de culturas ancestrais, e partindo da base estética da estatueta Valdivia. O objetivo era que meninas e meninos pudessem se reconhecer em um dos ícones da arte pré-colombiana do que hoje é o Equador.

No conteúdo da atividade, todas as experiências abordam a diversidade cultural e enfatizam o papel dos nossos patrimônios na construção do futuro. São abordados conceitos de identidade, alteridade, seres vivos e seu ambiente, história, língua, cultura, comunicação oral e gênero. Esses conceitos são compartilhados por meio de um diálogo criativo com a sonoridade pré-colombiana, os ciclos agrícolas, os mitos e a memória, entre outros temas.

O que isso tem a ver com os modos de fazer e as tecnologias para a sustentabilidade?

O uso da tecnologia digital já foi amplamente discutido e, assim como é fundamental incluí-la em nossas agendas, devemos continuar a vê-la não apenas como um canal de aproximação, mas também como o que é, para muitos, uma brecha.



As estatísticas do Ministério de Telecomunicações do Equador mostram que em 2020, justamente quando o Educalabado foi criado, havia três milhões de alunos em escolas e faculdades públicas, dos quais apenas dois milhões conseguiram receber aulas virtuais (Ayón-Parrales e Cevallos-Cedeño, 2020: 867).

Cientes desse problema e atuando como uma instituição educacional não formal, decidimos criar a Sala de Aula virtual, não com a fantasia de reduzir a brecha, mas com o objetivo de participar ativamente do trabalho de educação escolar nacional por meio de pequenas ações.

Além das experiências educacionais, um dos principais resultados do Alabado Coles é a primeira plataforma digital educativo-museal do país. A Sala de Aula virtual, também criada em 2020, contém vídeos educativos, tutoriais, linhas do tempo, mitos, mapas geocronológicos, curiosidades, sonoridades e outros recursos, todos desenvolvidos de forma inédita junto às experiências educativas.

Essa plataforma é utilizada em cada experiência, seja presencialmente no museu, virtualmente ou em sala de aula, demonstrando que o digital transcende o virtual e pode ser inserido em diversos espaços de aprendizagem.

Um dos recursos recorrentes para lidar com a pandemia foi a criação de visitas virtuais aos espaços físicos dos museus. Nesse caso, as experiências da Sala de Aula virtual e do Alabado Coles foram concebidas em diferentes formatos, não para substituir a visita presencial, mas para enriquecê-la.

Os estudantes e professores que não deixam de visitar o museu pessoalmente podem fazer uso da sala de aula virtual por até um mês após a visita, o que lhes permite revisar os conteúdos explorados no espaço físico.

A tecnologia foi, de fato, uma ferramenta para nos aproximar de novos públicos, um canal para multiplicar os espaços onde podemos nos questionar sobre nós

mesmos no presente, pelo prisma do passado, sem esquecer a responsabilidade de buscar outros canais de acesso para atender às comunidades que são excluídas por essa mesma tecnologia.

Por que nos importamos com isso?

A mediação é uma prática viva que tem o potencial de ser exercida numa multiplicidade de espaços, mesmo nos contextos mais adversos. E, neste caso, a mediação entre públicos, peças originárias dos territórios de Abya-Yala e os museus que as abrigam atualmente, é uma prática de hoje que olha para o ontem todos os dias.

O Educalabado foi criado para que as perguntas: “quem habitava os territórios originais antes da colonização?” e, “como o legado deixado por eles faz parte da construção de nossa identidade coletiva?” sejam feitas por professores e estudantes a si mesmos em suas próprias salas de aula e espaços, e não para que essas perguntas sejam respondidas por uma única voz durante um único módulo de estudo na quinta série do ensino fundamental, e nunca mais serem questionadas. Esperamos que essas perguntas sejam o fio condutor de uma série de reflexões em todos os níveis de ensino, dentro e fora dos museus.

Como disse Silvia Alderoqui (2011: 9), as pessoas que gostam de visitar museus perambulam pelas salas e cantos à procura de algo ou alguém que já foi delas. O passado pré-colombiano é politicamente nosso.



Bibliografía

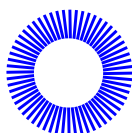
Alderoqui S. e Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós.

Ayón-Parrales, E. B. e Oevallos-Cedeño, A. M. (2020). La virtualidad en los procesos de formación educativa. Retos y oportunidades del sistema educativo ecuatoriano. *Polo del Conocimiento*, 5 (8): 860-886. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7554388>

Guia de recomendações para a criação e avaliação de conteúdo digital em museus. Aprendizados de uma mudança de modelo

Olga Ovejero Larsson

Chefe da área de Difusão e Desenvolvimento
Subdirección General de Museos Estatales
Ministerio de Cultura y Deporte
Espanha



O projeto que apresentamos desde a Mesa Técnica do Observatório Ibero-Americano de Museus (OIM) nasce de uma necessidade inadiável, de uma demanda urgente, assim como o lema deste Encontro: um museu urgente que impulsiona o compromisso e a ação; um museu que melhora a vida das pessoas, que lute contra a deterioração ambiental e que incorpore a diversidade como eixo fundamental de sua organização interna e de seus discursos.

Após o fechamento de museus em 2020 causado pelo confinamento, os profissionais de museus de todo o mundo passaram a manter conexões com o público por meio da mídia digital. O objetivo não era apenas que os museus permanecessem presentes no espaço público, mas também que oferecessem pílulas de recreação, escape e aprendizado no difícil contexto do confinamento. Esse desejo levou os museus a colocar em ação seus recursos técnicos e criativos e, em pouco tempo, gerar um grande número de propostas digitais de tipos muito diferentes: desde visitas guiadas ou atividades transmitidas ao vivo até jogos para a participação autônoma da família.

Essa reação dos museus, essa hiperatividade digital, demonstrou a resiliência das instituições, mas ao mesmo tempo levantou uma série de questões entre os profissionais. A percepção geral era de que, como em tantas outras ocasiões, a ação estava precedendo a reflexão. Entre as perguntas que nós, profissionais, nos fizemos na época (e ainda nos fazemos), estavam aquelas relacionadas à relevância, e até mesmo à qualidade,

das iniciativas que estavam sendo desenvolvidas: Quais critérios devem orientar a criação de uma atividade digital? Onde está seu valor? O que precisamos aprender como profissionais?... Também nos perguntamos sobre os públicos digitais, sobre sua identidade e comportamento, que são muito menos estudados do que os públicos presenciais: sabemos quem são nossos usuários digitais? O que eles esperam de nós? Como podemos engajá-los à distância, em um contexto de superabundância de estímulos? De que meios dispomos, além das métricas digitais, para avaliar o alcance público de nossas ações?

Além de nos fazermos essas perguntas, em meio ao turbilhão criativo daqueles dias, nós, profissionais, também estávamos cientes da falta de um marco conceitual comum para a atividade digital em museus: Existe um consenso sobre os termos que usamos para nos referirmos às nossas ações digitais? Que protocolos existem para fornecer aos museus diretrizes básicas para a ação no ambiente digital?

Essas questões, juntamente com a evidência de que muitos museus de pequeno e médio porte carecem tanto de recursos técnicos quanto de profissionais capacitados para desenvolver sua estratégia digital, levaram os membros da Mesa Técnica do Observatório Ibero-Americano de Museus a decidir criar um manual com recomendações para a elaboração e avaliação de conteúdos digitais em museus. Desde o início do projeto, foi proposto que ele fosse desenvolvido seguindo as metodologias participativas de cooperação, pois não poderia ser de outra forma no âmbito do IberoMuseus.



Assim, o princípio metodológico básico para a produção do manual, que ainda está em andamento, é a escuta, a participação dos profissionais e a valorização de suas experiências, como base para a construção do conhecimento compartilhado. Trata-se, portanto, de tirar conclusões a partir dos saberes adquiridos, das reflexões e das dificuldades vivenciadas pelos próprios profissionais.

O primeiro passo foi a formação de um grupo de trabalho dentro do Observatório Ibero-Americano de Museus. O grupo, formado por representantes do Chile, Uruguai, Argentina, México e Espanha, contou com a inestimável colaboração da Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ENCRyM do México, cuja professora e especialista em públicos de museus, Leticia Pérez Castellanos, desempenha um papel fundamental na assessoria científica do grupo. A fase preliminar do trabalho consistiu numa leitura cuidadosa dos documentos disponíveis sobre o assunto, como o relatório *Museos en cuarentena. Prácticas de conexión con los públicos* (Museus em quarentena. Práticas de conexão com os públicos), produzido pela área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos do Chile, na época formada por María Paz Undurraga e Candela Arellano, que fazem parte do núcleo fundador do grupo de trabalho.

Logo em seguida, passamos a estabelecer os procedimentos para a coleta de informações por meio de grupos focais, reuniões e entrevistas pessoais, bem como para identificar os profissionais de museus que poderiam ser entrevistados. Um critério importante foi a participação de técnicos de museus responsáveis por projetos educativos digitais vencedores do Prêmio IberoMuseus de Educação, como os do Complejo Histórico Cultural Manzana de las Luces, na Argentina, ou do Museo Larco, no Peru. Junto com eles, buscamos profissionais que, em meio à pandemia e com poucos recursos, conseguiram gerar experiências bem-sucedidas de conexão digital com os públicos. Esse foi o caso, por exemplo, do Museo de Artes Decorativas ou o do Museo

de Historia Natural de Concepción, ambos no Chile, ou do Museo de Bellas Artes de Sevilla, na Espanha. Com todos eles, juntamente com os diretores do Museu da Pessoa, no Brasil, e do departamento de Difusión del Museo del Traje, na Espanha, foi realizado um primeiro grupo de discussão, centrado na concepção de atividades digitais em museus. Entre outras questões, foi discutida a seleção de conteúdo, os tipos de atividade digital considerados desejáveis de serem implementados, os requisitos técnicos a serem atendidos pelos recursos digitais, as diferenças entre o conteúdo digital e as atividades presenciais, as dificuldades encontradas no processo de planejamento, etc.

Desde as primeiras deliberações, ficou muito claro que qualquer atividade educativa, seja ela presencial ou digital, deve necessariamente ser precedida de uma fase de planejamento e acompanhada de uma avaliação. As técnicas para conhecer o público de um museu ou para avaliar os resultados de uma atividade presencial são bem estabelecidas e frequentemente colocadas em prática. Na esfera digital, e apesar do fato de que a análise de métricas digitais está cada vez mais presente nos museus, ainda há um longo caminho a percorrer para conhecer nossos seguidores digitais em profundidade e tomar decisões estratégicas ou de programação com base nesse conhecimento. Por esse motivo, o grupo de trabalho considerou importante programar entrevistas individuais com profissionais especialistas na área de avaliação digital. A riqueza de dados quantitativos das métricas digitais fornece uma grande quantidade de informações que precisam ser selecionadas, processadas, interpretadas e combinadas com informações de caráter qualitativo. Esperamos que a experiência desses colaboradores, no campo específico da medição digital, ajude a fornecer diretrizes ou recomendações para que os museus desenvolvam ferramentas de avaliação alinhadas aos objetivos de suas ações.



As reuniões e entrevistas com diferentes profissionais ainda estão em andamento. À medida que elas ocorrem, os integrantes da mesa técnica do Observatório Ibero-Americano de Museus estão realizando uma tarefa de relato, esvaziamento e rotulagem dos comentários, observações e recomendações feitas por cada uma das pessoas entrevistadas. Embora, como já salientei, o trabalho ainda esteja em andamento e ainda existam profissionais a serem ouvidos e muito material a ser processado, já estamos em condições de compartilhar algumas conclusões e lições aprendidas. A seguir, apresentamos alguns dos avanços que fizemos.

Muitos dos comentários enfatizaram a importância das narrativas que geramos no ambiente digital. Nesse sentido, um dos conselhos mais repetidos é a necessidade de escapar de um museu voltado para si mesmo, limitado ao seu próprio conteúdo. O museu da era digital requer uma conexão com o mundo exterior: é essencial estar atento ao que está acontecendo fora de suas paredes e, com base na evolução social, propor histórias que se caracterizem por sua relevância. Ao mesmo tempo, e sem que isso seja incompatível com o que foi dito acima, o mundo digital também é o terreno da inteligência, da emoção e do humor.

A necessidade de criar conteúdo relevante e atraente torna a curadoria, a geração de narrativas, numa tarefa de importância capital que deve ser cuidada tanto ou mais do que a curadoria de atividades presenciais. Esses conteúdos, visuais ou textuais, devem oferecer acesso ao que não é possível no mundo presencial: a mídia digital pode ser uma janela para o invisível, para as peças que estão guardadas, para o reverso dos objetos, para as camadas ocultas de tinta que o artista decidiu ocultar... Alcançar onde o olho não consegue ver numa visita presencial é uma das grandes potencialidades do conteúdo digital.

A participação social é outro ponto importante com o qual muitos de nossos profissionais concordam. O impacto e o envolvimento dos participantes são, por si só, indicadores da relevância e da adequação de uma iniciativa digital. Na atividade digital, e com um público que navega entre infinitas opções que demandam sua atenção, é fundamental criar expectativa e gerar hábito no relacionamento com o museu. Esse relacionamento nunca deve ser unidirecional, mas conversacional. O ambiente digital é um espaço de interação, uma interação que não se limita ao momento específico em que um recurso é visualizado ou se participa de um evento, mas pode ser muito mais significativa, pois o meio digital permite e favorece a participação antes, durante e depois do desenvolvimento da atividade. Os comentários dos usuários podem ser, de fato, uma importante fonte de informações durante o processo de preparação de uma atividade e são essenciais para avaliá-la. E além disso, os profissionais também destacam a necessidade de criar conteúdo de forma colaborativa, ou seja, para que os usuários sejam também geradores de histórias que se somem àquelas propostas pelo próprio museu.

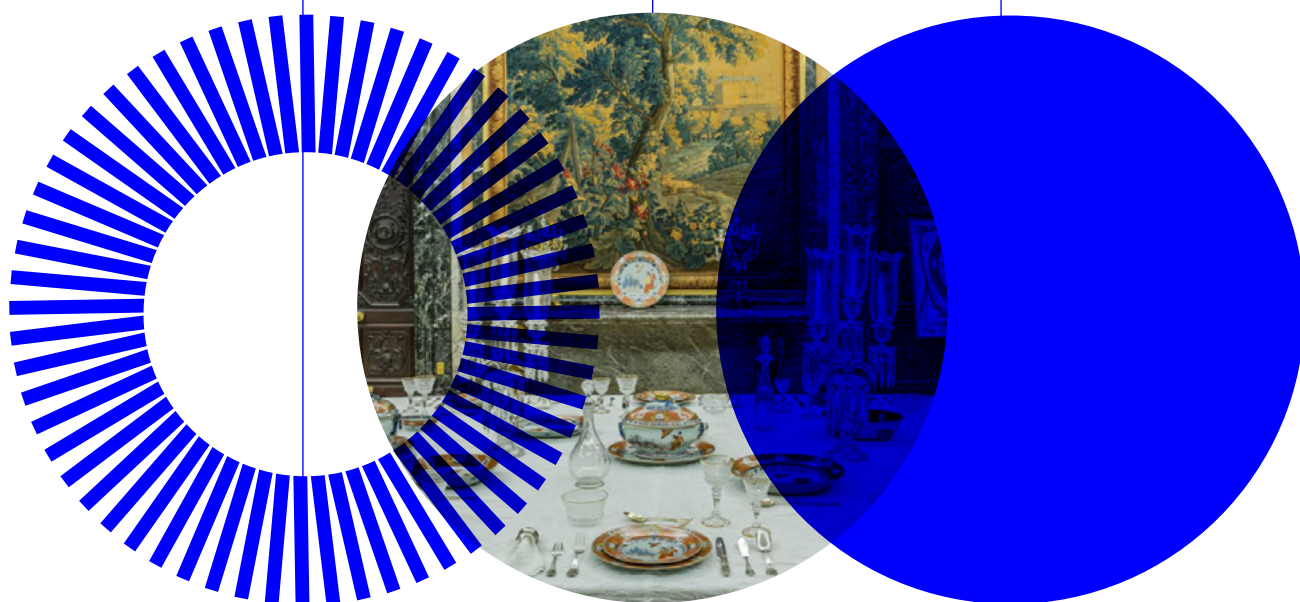
Além da criação de conteúdo e da participação social, um grande número de pessoas entrevistadas concordou com a importância da sustentabilidade das ações digitais. Os recursos digitais requerem manutenção técnica e atualização de conteúdo que, se não forem fornecidos, têm um impacto muito negativo sobre a imagem da instituição. Os museus devem, portanto, tentar desenvolver os recursos que podem manter e remover aqueles que se tornaram obsoletos ou têm baixos níveis de usabilidade. Uma ação digital adequada baseia-se no equilíbrio entre o investimento econômico e de tempo, o impacto obtido e a validade do conteúdo e dos recursos disponibilizados ao público. Essa necessidade de medir os pontos fortes e avaliar os impactos nos leva de volta à questão da avaliação. Nesse ponto, os profissionais entrevistados insistem que os indicadores e as métricas



devem ser selecionados de acordo com cada museu e cada ação, e que as ferramentas de avaliação qualitativa devem ser usadas para obter dados sobre as opiniões e a satisfação dos usuários.

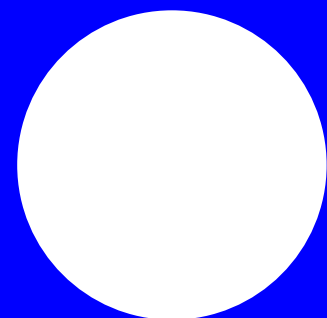
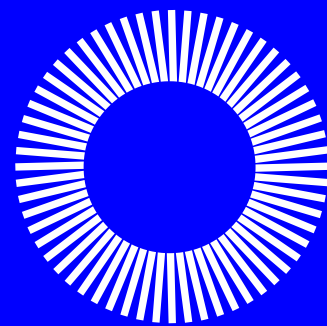
A contribuição das pessoas que estão participando desse projeto se cristalizará em um conjunto de recomendações que, esperamos, seja útil para o planejamento, a criação e a avaliação de conteúdo e atividades digitais em museus. Além dessas diretrizes, o manual conterá um glossário, com o objetivo de esclarecer e chegar a um consenso sobre os nomes das ações digitais mais frequentes nos museus. No entanto, o aspecto mais valioso da publicação é, sem dúvida, o fato de ter dado voz a profissionais que, de uma ampla gama de instituições e órgãos, compartilharam seus conhecimentos e preocupações em um momento crucial da transformação radical dos museus.





Conferência

Sobre a utilidade e os inconvenientes dos museus para a vida

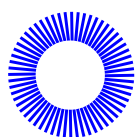


Sobre a utilidade e os inconvenientes dos museus para a vida

Paulo Pires do Vale

Comissário do Plano
Nacional das Artes

Portugal



1. A história, o esquecimento e a vida

Em 1872, na *Segunda Consideração Intempestiva*, o filósofo Friedrich Nietzsche acusava o seu tempo de *excesso de história*. Se o conhecimento histórico é uma virtude, como pretendo mostrar, o excesso é uma doença. Essa cultura historicista que Nietzsche (1990: 93) criticava, apaga a vida, e ele lutava contra “a instrução que não estimula a vida, o saber que paralisa a actividade, os conhecimentos históricos que não são senão um luxo dispendioso e supérfluo”.

Roubei, a esse texto, com um pequeno desvio, o subtítulo desta apresentação. Nietzsche intitulou a sua *Segunda Consideração Intempestiva* assim: *Sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida*. Nietzsche não recusava o conhecimento e a importância do passado, obviamente (e a sua obra demonstra-o), mas não esquecia que pode ser um “obscuro e invisível fardo”, (p. 96) se se ficar preso a ele, à sua representação, ao repetir fórmulas gastas sem efeitos positivos sobre a vida presente. A capacidade do homem para utilizar o conhecimento do passado em benefício da vida é essencial, pois “demasiada história mata o homem” (p. 99). Demasiada história faz “degenerar a vida, e essa degeneração acaba por colocar em perigo a própria história” (p. 103). Ficamos a olhar para trás, como se já tudo estivesse feito, como se o grandioso estivesse já-realizado e bastasse contemplar os feitos anteriores dos nossos grandes antepassados. Sem esquecimento, sem a não-historicidade, o humano não é capaz de “ousar começar a ser” (p. 99).



A História devia ser a grande Mestra da humanidade: devíamos aprender com ela para não repetir os erros, para corrigi-los, para melhorar; o conhecimento do passado, o património, a memória coletiva e pessoal, são fundamentais para compreendermos a identidade de um povo ou de uma pessoa; percebemos, também, que é necessário pesquisar a tradição para podermos resgatar o que ficou esquecido e que, por tão antigo, é, hoje, novo – na história há muitas promessas por cumprir; sabemos como o ponto de vista histórico permite relativizar o presente, habitualmente exagerado, para o bem ou o para o mal, e também pôr em causa falsas idades de ouro ou paraísos prometidos. No entanto, é preciso cuidado para não tornar o sentido da história uma “virtude hipertrofiada”. É preciso dominar o tempo e aprender a *esquecer* para experimentar a alegria do presente, para estar presente no instante, como uma criança que brinca e para quem nada mais tem importância: toda a ação exige o esquecimento.

Se a história aponta para o já existente, para o cânone seguro; se diz que a grandeza já existiu e é só preciso vê-la no passado; os criadores, os fundadores, os inquietos, aqueles que na verdade fazem a história, são os que não olham apenas para trás, mas agem e cuidam daquilo que está a nascer. Se viram os seus olhos para o passado é para que esse solo os sustente no salto para o que não conhecem ainda, o por vir. É preciso, lembrando o ensinamento evangélico, deixar que “os mortos enterrem os seus mortos” (Lc 9, 60), porque aquele que pega no arado não pode ficar a olhar para trás. Não basta repetir o já feito, acomodar-se ao já conhecido e à herança recebida: é preciso tornar o passado em terreno fecundo de novidade. A história é preciosa, conhecê-la é fundamental, mas tem de estar ao serviço da vida, do presente. Aqui e agora é sempre o instante decisivo.

O esquecimento é, no contexto desta reflexão, uma bênção. Um homem que vivesse só da história seria comparável, segundo Nietzsche, a um animal sempre a ruminar os mesmos alimentos. Esse fardo pode destruir – quer se trate de um indivíduo ou de uma comunidade, ou de um museu. Achar que tudo está já realizado e cumprido é assumir como divisa: “Deixem que os mortos enterrem os vivos!” (Nietzsche, 1990: 108).



2. Dos inconvenientes dos museus para a vida

Hoje, neste contexto, retomo a provocação de Nietzsche para pensar o que pretendemos com os museus. Os museus, para além de ser guardiões da história, têm também uma história: depois de a conhecer, tendo conhecimento profundo sobre ela, é preciso esquecer para ousar uma resposta nova a um tempo novo. Isso não significa deitar fogo aos museus, como propuseram os futuristas (retomados pelos movimentos anti-museu dos anos 60/70),¹ mas perguntar como podem os museus servir a vida, serem úteis e não uma desvantagem ou inconveniente. E isto porque há a possibilidade de se transformarem, de não permanecerem no mesmo: a pretensão da mesmidade é um perigo para as pessoas e as instituições – aqui, para os museus.

Mas que inconvenientes pode ter um museu?

De uma forma muito abrupta, direi: se não ajuda a emancipar, prejudica. Se for sinal e instrumento de poder de uma classe/grupo sobre outra. Se for lugar de exclusão (e não basta estar de portas abertas para ser inclusivo). Se for lugar de culto e de sacralização da arte – o lugar do separado, do intocável, do inquestionável. Se for o reduto de uma elite de sacerdotes desse templo. Se cristaliza uma noção de identidade ou de história. Se não se apresenta como um ponto de vista, mas um pretenso olhar absoluto. Se olhar para o público (e não os públicos, na sua pluralidade) como conjunto de meros consumidores. Se tratar os cidadãos como desiguais, olhando-os de cima. Se perpetuar preconceitos, espoliações e injustiças. Se julgar, irrefletidamente, que nada disto acontece no “meu museu”... Se pensar, como Eric Maclagan, diretor do Victoria & Albert Museum, nos anos 30, que dizia a outros profissionais que o público podia resumir-se a uma palavra de três letras (em inglês) que começa com um A e termina com um S. O público era, afirmava ele, um mal necessário: “mas temos visões de alívio quando vão embora e nos deixam trabalhar!” (Prodger, 2021: 78).

Há também um mito perigoso que é preciso desfazer, para que o museu não seja um inconveniente para a vida: julgar que o museu é um espaço neutro. Que trabalha com objetos, não com ideias ou perspectivas políticas, valores ou ideologias. É falso: nunca o museu foi, nem poderá ser, neutro – nenhuma instituição pode ser neutra. Pela sua missão, ao intervir no espaço público, no modo de se relacionar com a comunidade, nas decisões que toma:

¹ Cfr. Copeland e Lovay (2016).



- a. *O que se conserva/estuda e como se conserva/estuda* (e essa escolha implica a recusa, o não conservar uns objetos em detrimento de outros – e um objeto é sempre parte de um discurso que o ultrapassa e enquadra, consciente ou não).
- b. *O que se apresenta* (ou se escolhe não mostrar, quais os critérios, quem define o que é a qualidade ou a excelência).
- c. *Como se mostra* (com que enquadramento, mediação e olhar crítico).
- d. *A quem se mostra* (quem são os públicos, são uma projeção ilusória das direções e curadores ou há estudos sobre eles? Como se chega aos não-públicos? Qual a estratégia e as metas? Dirigimo-nos aos turistas de uma visita ou a uma relação continuada com os vizinhos? Como tratamos os cidadãos, como consumidores ou coprodutores? A partir do ponto de vista de uma desigualdade a ultrapassar, um *deficit* [o paradigma da Democratização, com boas intenções, mas sem os resultados desejados] ou de uma igualdade a confirmar [o paradigma da Democracia cultural, valorizando a diversidade e o contributo de cada um para a cultura de todos])?

A igualdade como ponto de partida, exige não apenas direitos e deveres, mas meios e recursos para ser concretizada: a cidadania cultural é o exercício desses direitos e deveres culturais.

O ponto de partida da Democracia cultural é a verificação da igualdade entre os detentores do poder institucional (os museus) e os cidadãos. Pressupor, à partida, que essa igualdade só estará no fim do processo, é manter sempre a pretensa desigualdade original. É fundamental tomar consciência do poder que se exerce quando se criam instituições, se faz programação, se distribui financiamento, se organizam exposições e o acesso a elas.²

Estas escolhas são políticas e nunca neutras, ainda que possam ser irrefletidas – e perigosas por isso, pelo “foi sempre assim” (haverá um inconsciente museológico que vem à superfície nos nossos atos?). Temos de tornar essas escolhas conscientes. Elas constroem identidades, incluem ou excluem, mantêm ou reformam, libertam ou oprimem. Os objetos dos museus são objetos sociais: são formas de mediação – de si e de

² Cfr. *Carta do Porto Santo*. Documento publicado no âmbito da Conferência do Porto Santo, 27 e 28 de abril de 2021: www.portosantocharter.eu



relação com outros; devem levantar perguntas e debates – e esse é um contributo imenso para a democracia. E uma pergunta é essencial: são os museus relevantes?

3. A incerteza do aberto

Diante da pergunta sobre o futuro dos museus, o *Museu Urgente*, é preciso, antes de mais, não responder e permanecer no lugar difícil e inquietante da abertura, do vazio: esvaziar as certezas, as respostas já-pensadas, o “foi sempre assim”, o saber antecipado (projetado e ilusório) sobre o que os outros querem ou necessitam. É preciso escutar, não só os do sector, os especialistas – e criar situações de verdadeira escuta, valorizando-a, é mais complexo do que simplesmente dizer que se escuta. É necessário criar vazios que permitam que a alteridade, o outro, o diferente, venha. Não se deve esconder o mal-estar, os problemas, as falhas. Precisamos de deixar em aberto esse *espaço espaçoso* do possível. É preciso apelar, então, à imaginação: é preciso imaginar, primeiro, a falta, a falha. A imaginação pode/ deve propor outro estado de coisas, outro “horizonte de possibilidades” (outro Mundo) – mas acima de tudo, temos de enfrentar a falta, ser capaz de imaginar a falha antes de propor o que falta, em vez de o tapar (por medo do vazio, do nada) com as respostas habituais.

A falta, aquilo que nos falta, remete para o necessário desequilíbrio introduzido num sistema: um desacerto que perturba e subverte a ordem. Depois de experimentar esse desequilíbrio não podemos já regressar sossegados à antiga ordem. Mas só se pode acolher um outro (e tornar-se um outro – no sentido plástico de que irei falar) se houver lugar para isso. Se não se estiver preenchido, rígido, cheio (de si, de certezas e seguranças). É preciso não cair na tentação de preencher rapidamente o vazio, de o substituir por outra realidade mais fácil de lidar.

O homem relaciona-se mal com o vazio: as instituições procuram preenchê-lo, escondê-lo, responder com segurança à dúvida e à incerteza. Como escreveu Michel de Certeau (1987: 146): “a vida social exige uma crença que se articula sobre os supostos saberes garantidos pelas instituições. Repousa sobre essas sociedades de segurança que protegem contra o outro, contra a loucura do nada”. As instituições querem a segurança das crenças certas. Fogem da instabilidade. Os museus também. No entanto, devemos deixar o vazio à mostra. Como uma ferida. Ponto de partida, não uma conclusão.



É precisa essa abertura para poder escutar: dar atenção aos públicos, antes de lhes querer responder. Aprender a escutar as pessoas que trabalham no próprio museu, todas, na sua diversidade e diferença. Ficar na abertura, acolher a presença dos outros, é difícil, mas é esse o desafio. E ainda numa outra dimensão do estar-no-aberto: na atenção ao presente, aqui e agora, para não sucumbir ao peso do passado. Como podem os museus ajudar-nos a situarmo-nos no limiar do instante, nesse lugar onde se decide o presente (e através dele, o passado e o futuro)? Como podem os museus servirem a vida?

4. Plasticidade

Retomando o pensamento intempestivo de Nietzsche, é preciso transformar o passado no seu próprio sangue e, para não sucumbir ao peso da história, é essencial o estado de esquecimento – de não historicidade: “nenhum artista realiza a sua obra, nenhum general alcançará a vitória, nenhum povo conquistará a sua liberdade, se não as desejaram e perseguiram num tal estado de não-historicidade” (Nietzsche, 1990: 99). É a vida que comanda a sua atividade, a vida como força não-histórica. Todos os grandes acontecimentos históricos dão-se nessa “atmosfera não-histórica”. É preciso respirá-la, para apoiar o que está a nascer. O esquecimento do passado permite a ação, o nascimento: fazer como ninguém antes, sem querer apenas ser um repetidor. Na verdade, o passado é sempre relido e interpretado à luz dos atos dos arquitetos do futuro.

Para não ser subterrado e paralisado pela história, é preciso “força plástica”, escreveu Nietzsche nessa *Segunda Consideração Intempestiva* que aqui nos tem guiado: “a força que permite a alguém, uma instituição ou uma comunidade, desenvolver-se de maneira original e independente, de transformar e de assimilar as coisas passadas, de curar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstituir sobre o seu próprio fundo-base as formas quebradas” (Nietzsche, 1990: 97). A plasticidade é uma força de metamorfose.

A plasticidade é o carácter do que é plástico, daquilo que é suscetível de receber e de dar forma. Faculdade de adaptação, não só passiva, mas também ativa, capacidade de regeneração. É um conceito que implica a temporalidade: exige a passagem do tempo, indica a incorporação do



tempo na vida orgânica e na subjetividade. A plasticidade é sinal de vida, o oposto da rigidez, sinal da morte.³

Onde parece não haver saída (de si), a plasticidade é a saída. “A plasticidade – afirmou Catherine Malabou – designa o movimento de constituição de uma saída no lugar em que nenhuma saída é possível. A plasticidade torna possível a aparição ou a formação da alteridade onde o outro falta absolutamente” (Malabou, 2018: 8). Deste modo, a metamorfose (outro nome para a plasticidade) não é uma realidade mitológica, mas ontológica e política. É assim que devemos lidar com a identidade pessoal e com a identidade das instituições (como o museu): como plasticidade. A capacidade de se manter, tornando-se outra, acolhendo o outro. Ou seja, de assumir o outro como parte de si.

A plasticidade da identidade ajuda a compreender porque alguns autores aproximam a subjetivação ou a construção de si de uma atitude estética: formar-se é um esculpir-se a si mesmo. Foucault apontava para uma “arte de si”, afirmando que a ética é o dar um estilo à existência – nesse sentido, a ética é uma forma de estética. Somos tarefa criativa. É essa plasticidade do si que as obras de arte e os museus como laboratórios podem ajudar a exercitar, porque, como escreveu e. e. cummings (2004: 99), “nunca nascemos o suficiente”.

Provavelmente, a primeira vez na história da filosofia em que o conceito de plasticidade não se refere a algo exterior ao sujeito, ou é usado como vocabulário do meio artístico, foi com Hegel (Malabou, 1996): passa a ser uma referência para compreender a sua proposta filosófica, o sistema dialético, mas também a subjetividade, a construção do sujeito, a manifestação da verdade, o desenvolvimento do espírito. A subjetividade é plástica, o sujeito é plasticidade, a identidade é receptiva e dadora de forma. E o mesmo podemos aplicar às identidades institucionais. É este carácter plástico dos museus que quero sublinhar: na sua capacidade de alteração/adaptação/transformação; na forma como nos mostram, nas suas coleções e exposições, a plasticidade do mundo; na potência de nos darem outra forma (no sentido formativo, no impacto pessoal e social que têm).

3 Pensamos, normalmente, na plasticidade como característica benéfica e positiva, mas também há uma plasticidade destrutiva – e a relação entre materiais explosivos e a designação “plásticos” é conhecida. Algumas doenças ou acidentes cerebrais revelam essa plasticidade negativa, de corte com uma continuidade ou a possibilidade de uma permanência que assume a alteridade, que integra a diferença (Malabou, 2009).



Tudo o que hoje é institucionalizado, hábito, mesmidade, começou como inovação. A própria constituição do museu aberto ao público, foi um gesto revolucionário, carregado de significado político. Tantas vezes, no entanto, anestesiámos as instituições. Esses modos habituais sedimentados, parecem sem início, surgem como imutáveis, perenes e intemporais. No entanto, é sempre uma construção histórica e *ser-outro* é uma hipótese em aberto.

A identidade não é apenas mesmidade (permanência do mesmo), mas promessa e transformação. Na verdade, como ensinou Paul Ricoeur, o outro, a alteridade, está já a trabalhar no coração da ipseidade, do si:⁴

- a. *Somos outros*. O outro está já no interior do sujeito, o outro em si, como demonstram as “figuras da alteridade” internas, do que em nós não dominamos: como o corpo e o involuntário ou a consciência e o inconsciente.
- b. *Somos consequência de outros*. Da influência de outros com quem nos relacionamos/dialogamos ao longo da vida, consciente ou inconscientemente: a família, os professores, os amigos, as leituras, a cultura, a religião, a publicidade... a comunidade.
- c. *Somos outros por vir*. Podemos vir a ser outros. A identidade não é rigidez, forma fixa e terminada, mas plasticidade.

Proponho adaptarmos aos museus este esquema de “saída de si”, ou de compreensão de “si-mesmo-como-outro” – retomando o título de Ricoeur –, para assumir a importância da alteridade (no seu sentido triplo) na identidade das instituições:

- a. Tem outros em si, já dentro (outros museus dentro do museu: nas possibilidades desconhecidas da própria coleção que podem ser aprofundadas, na história do museu onde há muitos museus distintos, no que se revela de inconsciente na sua ação com preconceitos irrefletidos, na diferença entre intencionalidade desejada e a realidade, no modo como o museu é visto pelos diferentes públicos e pelos seus trabalhadores...).
- b. Deve abrir-se a outros, fora de si (interrogando, por isso, qual o seu modo de relação? abertura ou fechamento; confiança ou desconfiança noutros

4 Cfr. Paul Ricoeur (1990: 367). *Soi-même comme un autre*, o título deste livro, é todo um programa e resumo do seu pensamento, que aqui retomamos.



pontos de vista, na diversidade, na crítica... Estão os museus a escutar? E quem? Deixam-se influenciar e transformar?).

- c. Pode ser outro, transformar-se (ser plasticidade, contra o fechamento e a solidificação do “foi sempre assim”).

O museu é um dispositivo relacional e tem de assumir uma forma dialógica, sem medo de se colocar no limiar do instante e responder de forma nova, como outro. Sem receio de recomeçar.

5. Das vantagens dos museus, ou como servem a vida

Aponto nove lições que podemos aprender com os museus, e que eles próprios podem aprender consigo mesmo, e que são exemplo da sua utilidade para a vida – em particular para a formação/educação, pessoal e comunitária – e para a sua própria metamorfose:

1. *A valorização do múltiplo – contra a arrogância do único.* Nos museus deparamos com a multiplicidade, quer na diversidade de museus existentes, quer naquilo que guardam e expõem no seu interior: múltiplos objetos (raros ou banais), meios diferenciados (escultura, instalação, pintura, filme, fotografia...), diferentes estilos e abordagens (figuração, abstração, narrativa, intimidade, política...), proveniências geográficas e temporais distintas. Um museu revela que a multiplicidade é um bem, contrariando o pensamento que a desvaloriza para promover a unicidade – qualquer que ela seja.
2. *A valorização do cuidado – contra o abandono.* Conservar e estudar as coleções é uma missão prioritária dos museus: essa atitude em relação aos vestígios do passado ajuda a compreender que somos herdeiros, mas não somos seus donos, foram-nos confiados como depositários, para os transmitirmos às gerações seguintes. Mas um museu não conserva apenas, mas apresenta: dá a ver – e deve pensar com atenção nesse modo de apresentação, nesse “eis” que aponta e faz ver. Também em educação é fundamental esse duplo cuidado: com o passado, com o que desejamos conservar e que permanece vivo para nos ajudar a compreender o presente, mas sem descurar a forma de o expor e comunicar. Sem esquecer que forma e conteúdo se cruzam e alimentam.
3. *A valorização do processo e da mudança, da plasticidade – contra a ilusão da perfeição e a mesmidade.* Num museu, reconhecemos as



alterações sucessivas e mutações ao longo do tempo de um país ou região, da sociedade ou de uma atividade ou objeto. Num museu de artes plásticas, podemos perceber como um artista pode experimentar, ao longo do seu percurso, diferentes meios, estilos, abordagens, fases – e até valorizar mais o processo do que o objeto final. O processo educativo deve também ajudar a compreender que não precisamos de ficar resignados com o estado atual das coisas, pessoal ou comunitariamente, nem de ser meros repetidores de fórmulas já encontradas no passado. A mudança, a diferença, a alteridade, fazem parte da identidade – quer nacional, quer pessoal (quer dos próprios museus). Não se pode confundir a noção de “identidade” com “mesmidade”. Do ponto de vista pessoal, é determinante sublinhar a consciência de si mesmo como um a fazer-se, um processo, e não um resultado já terminado, “perfeito”. Não devemos transmitir a ideia de irreversibilidade, mas a de que estamos em construção permanente.

4. *A valorização do conflito – contra a falsa concórdia.* São muitos os museus que nos lembram de que a história natural ou existência humana coletiva é o resultado de antagonismos, de acontecimentos violentos, de desentendimentos, de perspectivas políticas diferentes, de oposições armadas, de luta por direitos humanos, de contraposição de ideais – ou mesmo materiais... Do mesmo modo, os grandes artistas são influenciados por outros que os antecederam, mas para poderem encontrar a sua própria identidade tiveram de se desviar e procurar o seu próprio caminho, sem medo do conflito. Há também obras de arte que não escondem o conflitual – pelo contrário, muitos artistas procuram exibi-lo: quer nas tensões internas à obra, quer provocando reações afetivas ou debates intelectuais mais violentos. Parecem indicar-nos a necessidade de aceitar o conflito e o confronto como parte da vida – e do desenvolvimento pessoal e comunitário. Como educamos para gerir a tensão (interna ou externa)? Como oferecemos instrumentos que ajudem a resolver os confrontos de opinião, de diferenças culturais ou religiosas, sem medo de ser ou pensar de forma diferente – e sem que isso conduza à violência? É da saúde da democracia que se trata.
5. *A valorização de todas as faculdades humanas – contra o império da razão.* Os museus revelam como a humanidade tem lidado, ao longo dos séculos, com as diferentes potencialidades do humano: a racionalidade, as sensações, as emoções. Ao olhar para os vestígios que os nossos antepassados criaram para as diferentes atividades e âmbitos da vida –



religioso, político, lúdico, laboral, natural, financeiro, familiar, íntimo... – ou para as obras de arte que privilegiam abordagens, temas e linguagens distintas, encontramos a totalidade do humano. Também os projetos educativos deviam valorizar as diferentes faculdades e linguagens: desenvolver os sentidos e as capacidades expressivas do corpo, atender aos sentimentos e afetos, potenciar o pensamento crítico e o discurso argumentativo. Fixar o projeto educativo apenas numa das faculdades é tão imprudente como exercitar apenas um dos músculos do corpo, atrofiando todos os outros.

6. *A valorização da complexidade – contra a simplificação.* Nos museus, como na *Divina Comédia* de Dante, encontramos a existência humana na sua totalidade: da descida aos infernos até à subida ao paraíso. A amplitude da vida, na sua ambiguidade e contradição, ganha corpo à nossa frente. Também o educador deve dar a ver esse horizonte complexo do humano: não apresentar apenas a parte, mas o todo.
7. *A valorização do incerto – contra a falsa segurança da certeza.* Nos museus encontramos, muitas vezes, objetos de que desconhecemos a função ou uso, ou sobre os quais há teorias, mas não certezas evidentes. Encontramos aí, também, obras de arte que nos mostram a nossa ignorância – por exemplo, sobre os personagens, as cenas míticas ou históricas aí representadas – ou que nos fazem enfrentar a estranheza e deixam-nos sem palavras ou sem orientação. Diante de algumas obras, sentimos uma espécie de impotência: não compreendemos e não dominamos o seu sentido. E isso é o melhor motor da aprendizagem: a consciência da ignorância põe-nos em movimento, a imaginar respostas e possibilidades. Que melhor impulsionador para o desenvolvimento criativo e o pensamento crítico que um objeto que nos obriga a investigar, a experimentar, a olhá-lo de todos os ângulos, a procurar a solução – em vez de nos ser dada a resposta já-conhecida como certa, com a exigência de a reproduzirmos? Como sabia Aristófanes, educar não é encher um copo, mas acender uma chama.
8. *A valorização da gratuidade e do prazer – contra o utilitarismo calculista e produtivo.* Um museu dá-nos a oportunidade de experimentarmos um tempo distinto do habitual: os objetos que aí estão foram retirados à voragem destruidora do tempo utilitário e consumista. Por um lado, foi suspensa a sua função habitual ou nunca tiveram utilidade. Por outro, não podem ser comprados nem consumidos. Não são, nem podem



ser, meus. Não estão disponíveis para essas formas de manipulação e destruição: a utilidade imediata e o desejo de posse. Ensinam-nos, assim, uma enorme e inestimável lição: a gratuidade. A da presença livre das coisas. A do prazer, do lúdico, do jogo. A do tempo sem porquê nem para quê. Numa época marcada pelo desejo de eficiência e de produtividade rentável, esta subversão é determinante e uma lição para a comunidade educativa. Qual a ideia de humano/adulto/cidadão para a qual estamos a educar e que orienta os nossos currículos e métodos pedagógicos?

9. A valorização da participação – contra a passividade e a demissão.

O carácter inclusivo (ou não!) dos museus tem sido um debate importante nos últimos anos: no acesso ou exclusão de determinadas comunidades, da representação da diversidade, da participação informada em decisões... Em muitos museus – como em obras de arte contemporâneas – a participação ativa dos visitantes é mesmo solicitada: quer para o conhecimento de determinado objeto, quer para a realização dessa própria obra – que não existirá sem o visitante ativo. Ganhar competências e capacidades, para poder participar com a sua voz única e autónoma na vida coletiva. Recebe-se a tradição como um campo para a inovação. A cultura se não se renova, morre: é uma tarefa infinita. Esse sentido de pertença a uma comunidade que nos antecede e ultrapassará, que os museus promovem, é uma lição de enraizamento, de participação pessoal e de reconhecimento do papel insubstituível de cada um na vida cultural coletiva.

Declusão – o oposto de uma conclusão

Os museus são preciosos depósitos de humanidade e nada de humano lhes é estranho. Permitem que cada um possa descobrir aí, fora de si, possibilidades de si antes desconhecidas. *Desconfinam* o mundo limitado em que vivemos, o nosso horizonte de possibilidades. Também no modo como podem promover, ou não, a saúde da democracia:⁵ é fundamental que a democracia não seja vista como uma dimensão especializada do sector político, tem de ser uma preocupação transversal aos vários sectores sociais, e um modo dos museus serem relevantes. Podemos viver num estado democrático e, no entanto, as diferentes dimensões e

⁵ Retomo o tema e o título da *Carta do Porto Santo*, "A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia".



instituições da vida comunitária permanecerem autoritárias. Neste sentido, é necessário que os museus trabalhem para promover uma concepção de cidadania cultural baseada no pluralismo: no reconhecimento da multiplicidade de vozes e na valorização das diferenças. Interpretações redutoras e unívocas da identidade cultural são perigosas, uma negação da visão democrática, inclusiva e aberta das culturas.

Como consolidar a democracia na esfera cultural? Que relações de poder se estabelecem nas Instituições, entre estas e os públicos, e nas práticas culturais e educativas? Como pode a participação cultural ajudar a emancipar os cidadãos?

Os museus, os seus processos e modos de organização, o que valorizam e propõem, se tratam os cidadãos como consumidores ou como colaboradores, tem consequências na saúde democrática de uma sociedade. O princípio terá de ser o do esvaziamento e da escuta. Dar a voz a outros e integrá-los em si, na sua diferença. Estão os museus a prestar atenção? Estão realmente abertos a escutar e seguir os que estão nas margens, nas periferias, e que podem trazer propostas radicais de mudança, permitindo que os museus sejam hoje relevantes? São, os museus, capazes de acolher a alteridade, nos múltiplos sentidos que aqui foram tratados, lugares abertos e em saída de si? Como propõe a *Carta do Porto Santo*, é urgente transformar as *ins-tituições* culturais (neste caso, os museus) em *ex-tituições*!



Referências

Certeau, M. de (1987). *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard.

Copeland, M. e Lovay, B. (eds.) (2016). *The Anti-Museum*. London: Fri Art & Koenig Books.

cummings, e. e. (2004). *Eu: seis inconferências*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Malabou, C. (2018). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia.

Malabou, C. (2009). *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*. Paris: Éditions Léo Scheer.

Malabou, C. (1996). *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. Paris: Vrin.

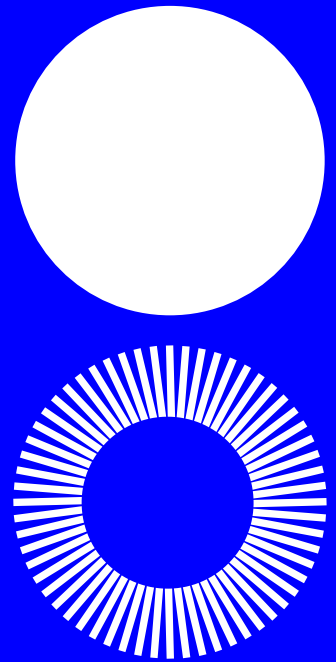
Nietzsche, F. (1990). De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. Em G. Colli e M. Montinari (orgs.), *Oeuvres Philosophiques complétés II. Considérations inactuelles I e II*. Paris: Gallimard.

Prodger, M. (2021). The notional gallery? How art museums turned into public palaces. *Apollo. The International Art Magazine*, April: 78.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

Decolonização
e patrimônio museológico:
novas incidências diante
dos desafios históricos

Painel e intercâmbio de experiências

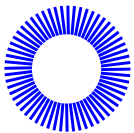


A ideia de dar voz ou dar a palavra poderia caracterizar o dia que girou em torno da decolonização e do patrimônio museológico. De um ponto de vista crítico e autocrítico, as várias intervenções e experiências mostraram iniciativas que visam a museus que ouvem, se envolvem e incluem.

Decolonizar o museu a partir das múltiplas presenças

Silvana M. Lovay

Coordenadora de
educação do Museo
Nacional Estancia Jesuítica
de Alta Gracia
Argentina



O museu, como instituição permanente, política e social, deve buscar, gerar e fortalecer vínculos ao longo do tempo com suas comunidades, com o objetivo de construir coletivamente, por meio do ato educativo, conhecimentos significativos e afetivos, que lhes permitam dialogar e consolidar identidades individuais e coletivas.

Nisso podemos nos situar dentro da museologia social, pois alude à construção alinhada com o caminho da justiça social, da inclusão plena, da pluralidade de vozes. O museu deve entender que há muito tempo não detém mais o monopólio do conhecimento, mas que tem sentido se for construído em conjunto com cada um dos sujeitos sociais: as comunidades.

Da mesma forma, não podemos negar que ainda existem velhas representações expositivas que carecem de qualquer legitimidade social, científica e política, não só no plano discursivo, mas também na sua materialização, como vimos longamente. Com isso, entendemos que a desconstrução e a renovação se impõem hoje para dar lugar à decolonização dos museus.

Esta decolonização propõe o desafio de renovar os discursos antigos e afastar-se de uma proposta colonial questionada.

Se olharmos, então, na nova e recente definição de “museu”, alguns dos termos citados, como *acessível, inclusivos, diversidade, comunidades, educação, reflexão*, seria oportuno perguntarmo-nos, igualmente, “quem tem a palavra nos museus?”, como alude o Movimento de

Justiça Museal da Argentina.¹ Como expressa Boaventura de Sousa Santos (2010), “vivemos tempos de perguntas fortes e respostas fracas”.

O museu, como espaço de convivência com suas diversas comunidades, é conferido ou solicitado a assumir responsabilidades diante dos diferentes problemas sociais que nos afetam. A referida museologia social nos oferece esse arbítrio para construir a inclusão, pois nos fala de uma perspectiva social de atenção à diversidade dos sujeitos, apoiada em teorias socioconstrutivistas; a inclusão busca sempre transformar determinados valores em ação, tanto na educação quanto na sociedade.

Da mesma forma, também sabemos que muitos museus continuam mantendo e produzindo cultura e conhecimento que direcionam discursos, cânones e representações hegemônicas, conforme mencionado por Van Geert e colaboradores (2016).

De qualquer forma, neste ir e vir sobre o que entendemos como o papel social do museu, permito-me dizer, a partir da práxis, que os profissionais dessas instituições forjaram, em diferentes momentos, e continuam fazendo até hoje, grande esforços em busca de uma multiplicidade de conteúdos e táticas renovadas, com o objetivo claro e até tácito de popularizá-lo. Ou seja, gerar uma esfera de reivindicação de setores sistematicamente marginalizados e de lutas historicamente invisíveis, onde ocorreu e ocorre a supracitada justiça social transcendental, onde a primazia está voltada para a força do inclusivo e

¹ Liderado por Johanna Palmeyro Morelli, formada em Museologia, arte-educadora e artista.



representativo, atendendo às diversidades em completo. De uma perspectiva anticolonial e antirracista, esta é uma abordagem fundamental para romper as narrativas coloniais que ainda sobrevivem em vários museus.

Num material de leitura interessante como *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales* (Rumores. Epistemologías racializadas e saberes anticoloniais), Villegas e Sissokho (2021) revelam um texto e uma frase que me permitiram refletir ainda mais sobre o que às vezes observamos como boas tentativas sem os resultados esperados: “decolonizar o museu não é uma *performance* ou uma metáfora”.

Nesse sentido, gostaria de abordar o trabalho realizado pelo grupo de interesse especial sobre Educação em museus e decolonialidade² do Comitê de Educação e Ação Cultural para América Latina e Caribe (CECA LAC), no qual profissionais de museus e universidades constroem de forma colaborativa, desde 2020, com o propósito de “estudar iniciativas educativas que abordem criticamente a colonialidade nos museus”.³

A partir disso, é interessante estabelecer que o conceito de colonialidade, trabalhado por Aníbal Quijano (1992), se refere aos imaginários coloniais que persistem até hoje em torno do poder, conhecimento, gênero e raça. Podemos dizer que, nesse sentido, os museus têm atuado tradicionalmente como dispositivos educativos civilizadores, promovendo um certo tipo de conhecimento, um certo tipo de saber e também o exercício de certas práticas.

Em nosso grupo de estudos, sabemos que muitas instituições museológicas em países que foram

colonizados passaram a olhar para seus discursos e acervos com um olhar mais crítico, mais acentuado em relação a esses imaginários. No caso da América Latina e o Caribe, trata-se de uma questão contingente, pois a região enfrenta uma série de movimentos sociais que buscam transformar estruturas de poder que, em sua maioria, têm uma raiz e até fortes raízes coloniais.

Quando realizamos atividades com/para o público, costumamos utilizar estratégias de divulgação que visam que “a comunidade venha ao museu” ou que “o museu vá até a comunidade”, uma vez que tudo está pensado e preparado para executar. Mas o que aconteceria se deixássemos a comunidade projetar a exposição, a oficina, a conferência, as narrativas, os serviços de higiene, as línguas e dialetos, os textos, o cardápio do refeitório, entre outros. Construir outras representações implica trabalhar em conjunto com outras pessoas. Também entendemos que o museu não é mais a instituição – moderna/colonial – que sustentava com seu discurso e suas formas um modo único de ser cidadão. Isso significa que ela não tem mais o poder da verdadeira história, do conhecimento unificado que deve ser colocado à disposição das pessoas para que aprendam de forma homogênea e onde seu lugar diante do conhecimento, da cultura, da sociedade, da economia seja claro. E isso acontece porque o poder que detém deve ser confrontado, discutido e todas as possibilidades devem ser compartilhadas para incluir todos e todas.

No sistema do museu poderíamos deixar de fazer discursos e, em vez disso, abrir o campo de resposta na exposição, para a qual poderíamos perguntar: quantas curadorias permitem que outros e outras respondam a esse discurso? Quantas curadorias permitem múltiplas interpretações e não apenas dão o ponto de vista de um/a curador/a?

Se entendermos que o museu é um espaço onde se constroem representações da realidade, devemos deixar

² Coordenado por Silvana M. Lovay (coordenadora do CECA LAC); Paola Araiza (correspondente do CECA México, que entrou a partir de 2021) e Fernanda Venegas (como correspondente do CECA Chile, coordena até 2021).

³ Em <https://ceca.mini.icom.museum/es/grupo-de-interes-especial-educacion-en-museos-y-decolonialidad/>



de pensar que todos e todas temos as mesmas realidades. E continuar nos perguntando: quantas curadorias e/ou ações educativas são realizadas a partir da cosmovisão andina ancestral ou contemporânea, ou da memória de gênero, ou com as vozes dos migrantes ou com a comunidade LGBTQI+? Quantas curadorias e/ou ações educativas questionam e desafiam o próprio museu e seu sistema? Reitero: quem tem a palavra no museu?

Parece que o primeiro passo a ser dado pelo museu é questionar e delimitar suas próprias narrativas para reconhecer os limites de sua própria episteme e, assim, começar a ouvir outras vozes.

Para decolonizar o museu, vinculado à estética decolonial, é preciso se comprometer com a tarefa da escuta, atravessando a diferença colonial.

Estamos entrando num momento em que devemos deixar de nos concentrar em sustentar a prerrogativa da enunciação e reivindicar o radicalmente novo; devemos começar a ouvir o que foi silenciado pela colonialidade, por nosso arquivo cultural, por nossas narrativas e por nosso privilégio. Devemos nos questionar de que forma podemos escutar o que foi silenciado, tornado invisível, considerado irrelevante por nossas próprias narrativas.

Uma possibilidade educativa para partilhar

Durante a recente 26ª Conferência do ICOM em Praga sob o lema “O poder dos museus”, desde o CECA LAC desenvolvemos a oficina “Migração, uma questão do presente”,⁴ tanto em espanhol quanto em inglês, onde propusemos nosso trabalho a partir do seguinte ponto de vista:

⁴ Oficina elaborada em conjunto com o grupo “Educação em museus e decolonialidade” do CECA LAC. Ministrado por Silvana M. Lovay (coordenadora do CECA LAC), Irene Pomar (membro do CECA Espanha), María Mónica Fuentes Leal (correspondente do CECA Colômbia) e Adriana Palafox Argáiz (integrante do CECA México).

Os grupos humanos geraram limites, fronteiras e códigos para se diferenciar dos outros, talvez para “sobreviver”, ou gerar dinâmicas de dominação política ou exploração dos recursos naturais. Esses limites construíram nossa linguagem, memórias e sistemas culturais.

Hoje vivemos num mundo interconectado que nos permite questionar e observar através de vídeos e imagens a dura realidade daqueles que, fugindo de um conflito, de um desastre natural ou de duras condições econômicas ou políticas, buscam romper as fronteiras e deixar suas comunidades atrás em busca de oportunidades e novos modos de vida. Essas imagens e depoimentos não são mediados pela mídia, mas por suas próprias vozes.

Os migrantes, os “estrangeiros”, que vêm para “invadir”, para quebrar as regras da vida cotidiana das nossas sociedades herméticas, são milhares de pessoas que atravessam fronteiras apenas com as suas memórias, anseios e lembranças, sem bagagem e sem documentos. Onde estão as memórias daqueles que atravessam fronteiras? Os museus não são espaços seguros de memória e não são estes os lugares de representação?

É por isso que nesta oficina convidamos você a criar estratégias educativas para dialogar com as comunidades migrantes que habitam os ambientes de seus museus e a reconhecer nossos discursos sobre a alteridade a partir de uma posição decolonial e participativa.

Palavras para continuar pensando

Como explica Mário de Souza Chagas (2007), não basta lutar para que os movimentos sociais tenham acesso aos museus. Isso é bom, mas ainda não é o suficiente. O desafio é democratizar a ferramenta museológica e colocá-la a serviço dos movimentos sociais; colocá-la a favor, por exemplo, da construção de um outro mundo, de



uma outra globalização, com mais justiça, humanidade, solidariedade e dignidade social.

Acreditamos que os desafios da chamada “reinvenção” dos museus nos aproximam de algumas questões: como apresentar os “outros”?, o que fazer com as velhas coleções forjadas durante o colonialismo?, como apresentar e questionar o próprio colonialismo?, é possível que os museus nascidos do colonialismo possam ser reconvertidos ou transformados em instituições ao serviço da reivindicação da diversidade cultural?

Isso nos leva a outra questão transcendental: os museus, do tipo que mencionamos, foram “decolonizados”?

Superar o passado colonial e reinventar os museus não é fácil. A situação não é a mesma em todos os países. Em alguns casos, por exemplo, os museus se tornaram instrumentos de reconciliação com as comunidades originárias do país.

Acredito, sim, que podemos pensar em estratégias de renovação, sabendo que as soluções adotadas para responder aos desafios são muito diversas. O primeiro grande passo é discutirmos, questionar-nos como equipes e depois avançar no compromisso de escuta, com o objetivo de identificar, como nos diz Walter Mignolo (2010), a nossa “ferida colonial”, e depois propor-nos atravessar a diferença colonial que nos oprime diariamente.

Um dos desafios dessas estratégias que acredito estamos enfrentando consiste em finalmente conseguir, com verdade, que os museus se tornem instrumentos de diálogo. Clifford e Marcus (1991) falam-nos da necessidade de criar “zonas de contato” nos museus, concebendo-os como lugares onde povos geograficamente e historicamente separados podem entrar em contato para estabelecer relações que normalmente as condições coercivas, a desigualdade radical e os conflitos não permitem. No entanto, deve-se levar em conta as críticas à ideia de “zonas de contato” formulada por Pratt (2010),

que, ao utilizar esse termo para discutir a mediação intercultural no contexto educacional, insiste na desigualdade de poder nesse diálogo.

De qualquer forma, dialogar, criar, projetar e desenvolver com outros pode ampliar nosso olhar para novas formas de gerir a educação patrimonial e criar conhecimento sobre práticas museológicas sustentáveis.

Desmantelar discursos, narrativas e práticas coloniais nos museus é um ato que consiste em poder dar voz e realizar ações, que devem ser realizadas em conjunto e ao mesmo tempo, porque é junto com esses outros que estamos deixando para fora onde está o tão falado poder decolonizador.

É o ato educativo-pedagógico que pode legitimamente exercer a decolonização do ser, do saber – entendido como um processo pelo qual se construiu e consolidou uma forma hegemônica de pensamento que se universalizou nas sociedades coloniais –, e também do poder em nossas instituições. *Em relação a isso, podemos dizer que atuamos como replicadores desse modelo porque fomos educados sob essa hegemonia.*

A educação, espinha dorsal do museu, e o próprio ato educativo referido, são verdadeiros instrumentos de ruptura colonial e grandes promotores de transformação social e mudança de realidades complexas.

Decolonizar o museu é migrar dos processos hegemônicos colonialistas dos quais somos reféns. Acredito também que estamos presenciando uma verdadeira revolução dessas instituições, que ao lidar com as questões candentes de nossa sociedade podem nos permitir construir novos discursos, não a partir de ausências, mas de múltiplas presenças.



Bibliografía

Clifford, J. e Marcus, G. (eds.) (1991). *Retóricas de la Antropología*. Gijón: Ediciones Júcar.

Chagas, M. de S. (2007). Museos, memorias y movimientos sociales. Em *Museos en Obra, IX Seminario sobre Patrimonio Cultural*, pp. 13-22. Santiago: Dibam.

Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14*, 4 (4): 10-25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>

Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

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

Santos, B. de S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Van Geert, F., Arrieta Urtizberea, I. e Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales. *OP SIS*, 16 (2): 342-360.

Villegas, F. e Sissokho, C. (2021). Descolonizar el museo no es una performance ni una metáfora. Em *Rumores. Epistemologías racializadas y saberes anticoloniales*, pp. 210-220. Santo Domingo: Contranarrativas.

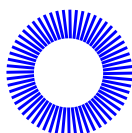
Museu compartilhado.

Rumo a uma museologia intercultural, afetiva e comunitária

**Darío
Aguilera Manzano**

Diretor Museo La Ligua

Chile



Museo La Ligua. Construindo comunidade

O Museo La Ligua é uma instituição cultural e educativa municipal localizada na província de Petorca, região de Valparaíso, Chile. Abriga coleções arqueológicas, históricas, etnográficas e de arte, de grande relevância para a região, que contam a história profunda do território para o qual dirige seu olhar. Desde suas origens (1985), tem desenvolvido um trabalho museológico com um forte conteúdo social, afetivo e comunitário, uma visão que é parte substantiva de seu plano museológico, cuja visão é transformar o museu em um “lugar” de encontro para celebrar a vida; que acolhe; que é diverso e inclusivo; que promove o diálogo e a reflexão crítica a partir de uma perspectiva intercultural e baseada em direitos, e onde a comunidade como um todo, sem distinção de qualquer tipo, é chamada a ser a “protagonista”.



Esse plano, denominado “Museo La Ligua. Construindo comunidade”, reúne uma experiência acumulada de mais de uma década de trabalho sustentado junto às forças vivas de nossa comunidade – gestores culturais, artistas, líderes sociais, professores, estudantes, artistas locais e organizações sociais de base –, expressando seus desejos e demandas para participar ativamente da atividade cultural do território do qual fazemos parte.

Assim, essa forma de “fazer museu” se fundamenta em um paradigma profundamente humano, baseado no afeto, no trabalho colaborativo e na reciprocidade, eixos que contribuem para promover um museu com as pessoas, estabelecendo fortes vínculos com as comunidades. Nos últimos anos, esse trabalho museológico tem permeado todas as áreas da instituição, mesmo aquelas tradicionalmente resistentes a essas novas abordagens, como coleções, exposições e pesquisa.

Para desenvolver essa nova proposta de museu, tanto histórica quanto institucionalmente, contamos com dois grandes aliados: a arte e a educação, que são o eixo transversal de nossas ações. A primeira, proporcionando toda uma estética à nossa epopeia, que se nutre de nossa geografia acidentada de colinas, ravinas e vales, e do legado de nossos povos nativos e latino-americanos. Ela também é responsável por abrir novos horizontes, ainda não definidos. E, em segundo lugar, como um meio de alcançar nossa visão institucional, que é contribuir para o

Fachada do Museo La Ligua 2022.



desenvolvimento humano de indivíduos e comunidades, oferecendo espaços para a convivência e o diálogo, para a reflexão, o pensamento crítico e para celebrar a vida em comunidade.

É por isso que, como museu, decidimos promover fortemente uma museologia em um tom local, bem enraizada em nossa história profunda, que promova as transformações necessárias para avançar em direção a uma instituição educacional, sustentável, inclusiva e intercultural, que respeite o meio ambiente e a diversidade cultural, trabalhando com as comunidades, em busca do “bem viver” de nosso território.

Museus locais, museus sociais

Desde sua gênese, o Museo La Ligua, como instituição, passou por diversas concepções museológicas, entendidas como a busca pela definição do pensamento teórico-prático no qual um museu baseia suas ações; um processo que não foi isento de tensões, devido à sua própria natureza reflexiva. Certamente, a marca da museologia tradicional, também conhecida como museologia histórica, ainda vigente em nosso país, desencadeou uma abordagem genuína dessa busca, especialmente como referência, para propor um novo caminho e colocar os dispositivos de poder dessa corrente museológica a serviço das pessoas, das comunidades e do meio ambiente.

Dessa forma, a história institucional do museu, que nasceu administrativamente como um museu público, sob os auspícios de uma municipalidade, avançou gradualmente para um museu local, com um selo social e uma forte orientação comunitária em seu trabalho.

No entanto, a conceptualização dessa tipologia de museus, presente nos manuais, que anda de mãos dadas com o ICOM (Comitê Internacional de Museus), muitas vezes não responde à realidade ou aos contextos socioculturais em que essas instituições operam, como

no nosso caso. Por esse motivo, é difícil oferecer uma definição concreta que leve em conta todas as dimensões tangíveis e intangíveis desse tipo de instituição. Acredito que é aí que reside seu grande potencial: na flexibilidade, na promoção de um modelo de gestão em escala humana, centrado nas relações afetivas, na abertura para abrigar e salvaguardar a alma e as identidades de suas comunidades, e que é alimentado diariamente pelo trabalho colaborativo e em rede.

É por essas razões que os museus locais ultrapassam as paredes de seus edifícios e orientam sua ação para o território, o meio ambiente e as comunidades que nele vivem. Assim, eles se tornam museus sociais que, além de seus prédios, constroem relações não neutras e trabalham com as pessoas para o bem comum, promovendo sonhos, acesso, participação, emoção, contenção, solidariedade e resistência.

Museu compartilhado: como fazer de um espaço um “lugar” para celebrar a vida em comunidade?

A implementação, há mais de uma década, do plano museológico “Construindo comunidade” nos permitiu encontrar uma base sólida para implantar nosso trabalho museológico nas mais diversas áreas que compõem nossa instituição, proporcionando um desenvolvimento sustentável à nossa ideia de museu e gerando fortes vínculos com as comunidades para as quais direcionamos nosso olhar.

Nos últimos anos, motivados por consolidar o plano, ampliar seu escopo e promover novas conexões, como museu, acrescentamos uma nova estratégia de ação, que chamamos de “Museu compartilhado”. O objetivo dessa linha de trabalho é promover a democratização da gestão dos museus, abrindo espaços para a participação ativa e vinculante da comunidade na vida do museu, modalidade que nos permitiu dar maior dinamismo ao nosso trabalho social e educativo e estreitar ainda mais os vínculos com



as comunidades, fortalecendo assim nossa vocação comunitária (Aguilera *et al.*, 2020).

Essa estratégia é teoricamente sustentada pelos postulados da museologia social, que aprofunda e aborda criticamente a tríade território, patrimônio e comunidade introduzida pela nova museologia, que apela para o estabelecimento de conexões mais diretas, duradouras, horizontais e empáticas, e para assumir um papel mais ativo e político. Ela propõe que os museus sejam lugares de vida (cultural e natural), com um forte interesse em promover e defender valores como dignidade social, direitos humanos, coesão social e respeito às diferenças. Concentra seu trabalho nas necessidades, problemas e desejos da comunidade e se esforça para ser um agente ativo de mudança para a transformação social de territórios que contribuam para o bem-estar das pessoas. Da mesma forma, também possibilita a promoção de ações decoloniais, especialmente nas áreas que têm uma grande dimensão pública nos museus, como suas exposições, desconstruindo e/ou tensionando as narrativas hegemônicas, amplamente naturalizadas pelo poder e pela elite intelectual em nossos países.

Em termos processuais, este modelo de gestão centra-se em três abordagens mutuamente complementares, nomeadamente: inclusiva, intercultural e baseada em direitos.

- Abordagem inclusiva: a ideia central é avançar para derrubar barreiras físicas e mentais, para que todos e todas, sem exclusão, participem ativamente das atividades culturais da *comuna*¹ e do museu, enriquecendo essas práticas com suas próprias leituras, conexões e experiências de vida, construindo assim novos conhecimentos, relacionamentos e saberes para o crescimento pessoal e/ou coletivo.

¹ N. da T.: Divisão administrativa e territorial do Chile que é gerenciada por um/a administrador/a (prefeito/a) eleito/a por voto popular.

- Abordagem intercultural: o objetivo será tornar visível – dando voz – e colocar em diálogo, de forma horizontal e mutuamente respeitosa, os conhecimentos, tanto os provenientes de cultores e pessoas locais quanto os provenientes da academia, para a construção de uma sociedade mais democrática, diversa e tolerante.
- Foco nos direitos: buscamos promover a cultura como um direito humano fundamental, em que devemos não apenas garantir o acesso a ela, mas também fornecer tudo o que for necessário para que as pessoas sejam protagonistas em sua criação, manutenção e valorização. Será dada atenção especial a grupos sociais que historicamente têm sido invisíveis na prática cultural contemporânea, como pessoas com deficiência, povos indígenas, mulheres, crianças e migrantes.

Em termos práticos, essa abordagem “compartilhada” requer não apenas a incorporação da comunidade nas dimensões mais públicas que os museus desenvolvem, como seu trabalho educacional, mas também a criação de condições e cenários favoráveis para abrir espaços para a participação social nas funções mais tradicionais dos museus, como conservação, exposição e pesquisa, a fim de projetar políticas de museus que contribuam para o desenvolvimento sustentável das comunidades e do meio ambiente. E é nesse ponto que estamos atualmente, desenvolvendo iniciativas conjuntas, cocriadas com as comunidades, em áreas como museografia, educação museal e vínculos com a comunidade local.

Realizando sonhos museais

A seguir apresentamos a descrição de uma série de experiências nas quais colocamos em prática a ideia de um “Museu compartilhado”.

O mais relevante por sua projeção e impacto na comunidade está relacionado ao projeto museográfico “Museo La Ligua inclusivo”, que nos permitiu renovar



completamente a exposição permanente, projetada sob os critérios de acessibilidade universal, e cuja narrativa, tratada a partir de uma perspectiva intercultural e decolonial, valorizou memórias invisibilizadas de nossa região, dando voz na exposição a grupos historicamente excluídos dos museus, como crianças, mulheres, a classe trabalhadora e povos indígenas, dando-lhes dignidade e um lugar na história local. As metodologias participativas foram utilizadas tanto nas etapas de concepção do roteiro museográfico quanto em sua implementação no espaço de exposição, enriquecendo a proposta final com as contribuições e os insumos coletados nos encontros de cidadãos. Destacou-se também a participação de artistas e coletivos artísticos locais, que se colocaram à disposição do projeto para criar uma estética que dialogasse com os patrimônios colocados em valor no roteiro museográfico, levando em conta seus aspectos materiais, simbólicos, valorativos e emocionais, de modo a ativar diferentes conexões no visitante.

De tal modo, a nova narrativa concentra sua atenção no patrimônio vivo de nosso território, juntamente com a revitalização de nossa profunda história e diversidade cultural, não a partir da materialidade ou do fetiche do “objeto”, como costumam fazer os museus, mas a partir de uma narrativa que articula memória, patrimônio e povos,

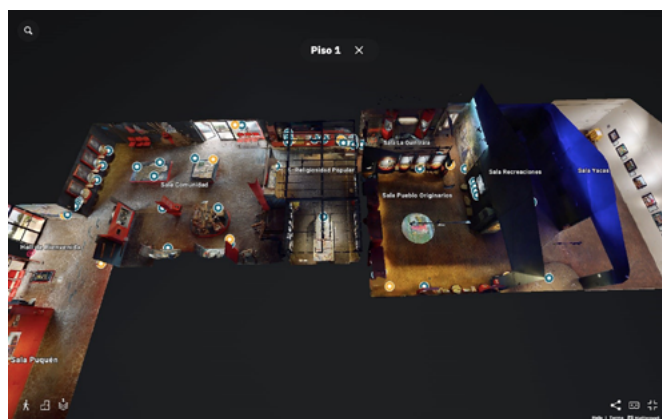
como parte de um passado-presente vivo e próximo, o que tensiona a visão academicista que a ciência nos oferece sobre nossa história, que se configura entre tradição e modernidade e que constitui um pilar fundamental de nossa identidade cultural como comunidade.

Há também uma alusão direta aos problemas socioambientais que afetam a área, especialmente em relação à crise hídrica causada por uma longa seca, o uso irracional e o roubo de água por empresas agrícolas inescrupulosas. Isso fez com que as comunidades, especialmente nas áreas rurais, tivessem acesso muito restrito à água potável.

A ideia subjacente é fazer do museu e de sua exposição um lugar vivo, dialogante, de encontro, provocativo, estimulante, acessível e inclusivo, com a ideia de que todas as pessoas possam fazer conexões com ela, de forma autônoma e livre, com base em suas próprias histórias de vida; uma espécie de curadoria íntima e pessoal, que contribua para enriquecer a experiência museu, para repeti-la novamente ou para compartilhá-la (Aguilera *et al.*, 2021).

Na educação museológica, destacamos o desenvolvimento do programa intercultural “Al encuentro con nuestros antepasados” (Encontrando nossos

Vista aérea da exposição permanente
Museo La Ligua, 2022.



Celebração do Ano Novo Indígena com creches de La Ligua, região de Valparaíso, Chile, 2018.



antepassados), cuja missão é conectar as crianças dos jardins de infância de nossa *comuna* com os patrimônios e a história locais, para a coexistência e o desenvolvimento socioemocional, a partir de uma perspectiva situada, uma iniciativa que recebeu o prêmio OMEP² em 2020. Entre seus objetivos específicos, visa promover nas crianças a valorização e o respeito à diversidade cultural e à não discriminação, além de valorizar os povos originários como um modo de vida sustentável e ecológico.

Isso foi alcançado graças a uma série de oficinas e didáticas específicas, que reúnem a experiência acumulada da área educacional do museu sobre esses temas, conseguindo promover um senso de pertencimento e enraizamento nas crianças, fortalecendo assim as identidades locais, que é dever do museu disseminar. Nessa linha, destacam-se as seguintes oficinas: “Manos al barro” (Mãos no barro), sobre cerâmica pré-hispânica; “Modos de vida” e “Arqueología junto a niñas/os” (Arqueologia com crianças); “Instrumentos prehispánicos” (Instrumentos pré-hispânicos), sobre sonoridades ancestrais, nas quais se dá atenção aos processos de cada atividade, como recurso educacional.

“Arpilleras del Museo La Ligua” (Bordadeiras do Museu La Ligua) é outra experiência que, desde seu início (2016), tem contribuído para impulsionar e postular um museu mais social e comunitário. É um coletivo só de mulheres que realizou um trabalho genuíno, junto com o museu, de trabalho artístico-cultural para o bem comum. Por meio da força expressiva das *arpilleras*³ – arte têxtil, popular, feminina e contestadora, feita com tecidos, fios, lã e bordados – elas começaram a tecer e costurar memórias locais, esquecidas e silenciadas, especialmente histórias de vida de mulheres, como testemunhos de revolta contra a ordem neoliberal e patriarcal da sociedade atual. Isso também permitiu que elas promovessem espaços de contenção e coexistência, relações afetivas que contribuem para o fato de que elas continuem muito atuais nos dias de hoje.

Sua produção artística inclui as exposições *Oficios patrimoniales de mi tierra* (*Ofícios patrimoniais da minha terra*) e *Canto a Violeta Parra* (*Canto para Violeta Parra*) [2017], esta última em homenagem ao centenário de Violeta Parra. Em 2018, elas fizeram um livro em *arpilleras* sobre os *bailes chinos* de Valle Hermoso, uma

² Organização Mundial para a Educação Pré-escolar. www.omepworld.org

³ N. da T.: Arpillera é o nome dado ao tecido rústico e áspero feito de vários tipos de estopa (cânhamo ou juta), que é frequentemente usado como elemento usado para dar cobertura e na fabricação de sacos e embalagens.



expressão de religiosidade popular no Chile que, em 2014, foi declarada Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco. *Arpilleras en pandemia (Bordadeiras na pandemia)* [2020] reúne testemunhos de dor e luto, mas também de solidariedade e esperança, nos momentos mais difíceis da pandemia do covid, vividos em seus ambientes familiares. Mas, sem dúvida, sua grande contribuição para nossa comunidade é sua obra *El clamor del agua (O clamor das águas)*, um mural feito em *arpillera* (4,7 x 2,2 m) que é uma denúncia direta da grave crise hídrica que afeta nossa província, e que está exposta no salão principal do museu.

Por fim, destacamos os esforços contínuos que fizemos no último ano, pós-pandemia, para articular novas redes e ampliar a base de ação do “Museu compartilhado”. Mais uma vez, a arte é o facilitador para ativar encontros e diálogos coletivos, e diferentes grupos se juntaram a essa rede afetiva, especialmente de mulheres criativas, como as ceramistas da localidade de Valle Hermoso, bem como coletivos artísticos de gravura e pintura, educadores de jardins de infância, tanto públicos quanto privados, que estão unidos pelo desejo de estabelecer novas conexões de cura com o território, estabelecendo o museu como seu centro de operações e criação.

Conclusões

Na prática, como instituição, o plano “Museu compartilhado” nos permitiu dinamizar e aprofundar o trabalho social e educativo que realizamos cotidianamente em nosso território, permitindo-nos estabelecer fortes vínculos afetivos com pessoas, coletivos e grupos sociais e culturais, que de forma livre e voluntária participam ativamente da vida do museu.

Para manter essa rede afetiva, é fundamental construir diariamente laços de confiança e relações de reciprocidade, promovendo permanentemente espaços de diálogo, num nível horizontal de respeito mútuo, em que todos são chamados a ser protagonistas, além de contar com canais de comunicação transparentes e eficazes.

É uma ótima ferramenta para impulsionar processos decoloniais, oferecendo leituras críticas dos sistemas hegemônicos de valores e crenças historicamente mantidos em espaços de poder, como os museus. Ela dá voz e tratamento digno a grupos historicamente excluídos das narrativas das sociedades contemporâneas, como crianças, mulheres, povos indígenas, a classe trabalhadora, pessoas com deficiência, migrantes, etc.



Arpillera do museu fazendo o mural “El clamor del agua”, novembro de 2018.

Para sua projeção de longo prazo, essa forma de “fazer um museu” precisa permear todas as áreas da instituição, especialmente aquelas que tradicionalmente não participam regularmente da colaboração horizontal, como as áreas de exposição, acervo e pesquisa.

Isso requer uma equipe humana com grande vocação de serviço, com o desenvolvimento de habilidades sociais, como a empatia, e altamente treinada para enfrentar os desafios futuros, pois a relação museu/comunidade não está livre de tensões e dificuldades, pelo contrário, essa é a tendência. É preciso estar disposto a ceder, a negociar, mas sem nunca perder o caminho, que é trabalhar pelo bem comum e pelo meio ambiente, com uma abordagem sustentável.

Por fim, o “Museu compartilhado” é um roteiro, aberto, flexível, alimentado por pessoas e comunidades, que aderem às premissas da museologia social latino-americana, situado em nível local.



Referências

Aguilera, D., Muñoz, C. e Zamora, V. (2020). Museo compartido. Arpilleras de La Ligua. Em Y. Girault e I. Orellana, (coords.), *Actas. Coloquio Internacional de Museología Participativa, Social y Crítica*, pp. 259-269. Santiago: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral. <https://www.museodelaeducacion.gob.cl/publicaciones/actas-del-coloquio-internacional-de-museologia-social-participativa-y-critica>

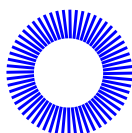
Aguilera, D., Tobar, P., Salinas, J., Fernández, J., Molina, E., Quezada, D., Valdivia, M., Cisternas, B. e Asociación Crea. (2021). Museo La Ligua. Creando entornos inclusivos e interculturales para su exposición permanente. Em *Anais do 6.º Congresso Internacional de Educação e Acessibilidade em Museus e Patrimônio*, São Paulo, pp. 433-449. São Paulo: IEB-USP; Instituto Itaú Cultural; MAM SP. <https://www.ieb.usp.br/6cieamp-es/>

Ativação da escuta profunda: experiências para práticas descoloniais da Rede de Museus INBAL

Lucía Sanromán

Diretora Laboratorio Arte Alameda, INBAL

México



Introdução

O Laboratorio Arte Alameda (LAA) é um museu experimental dedicado à interseção disciplinar entre arte, ciência, tecnologia, antropologia, sociologia e muito mais. Faz parte da Rede de Museus do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) que, por sua vez, faz parte da Secretaria de Cultura do Governo do México, engrenagem vital para entender os dois estudos de caso em que esta apresentação é baseada. A primeira é a exposição *Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés* {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez} (*Escuta profunda: práticas para o mundo virado do avesso* {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo e Fernando Palma Rodríguez}), no qual fui responsável pela curadoria e organização para o LAA. O segundo caso está relacionado com a exposição *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas* (*Arte dos Povos do México. Disrupções Indígenas*), organizado pelo Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA), e do qual participei como cocuradora junto com outros dois curadores principais. Meu trabalho era integrar artistas contemporâneos à mostra.

Um projeto do qual não participei, mas que acho relevante mencionar é *Hasta que los cantos broten: Pabellón de México en la 59.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia* (“*Até que brotem as canções: Pavilhão do México na 59.ª Mostra Internacional de Arte da Bienal de Veneza*”). Este também representa um projeto gerado a partir da busca de inclusão e diversidade de epistemologias descoloniais, e foi organizado pela Coordenação Nacional de Artes Visuais do INBAL,

que são interlocutores constantes nos processos do Laboratorio de Arte Alameda, e pautam o trabalho da Rede de Museus.

Em direção a uma prática institucional “situada”

A título de contextualização, há algumas coisas a destacar sobre o trabalho da Rede de Museus INBAL no que diz respeito à ativação de processos de descolonização museológica que nos aproximam. O Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura tem por missão “divulgar e disseminar as artes, a literatura e o patrimônio artístico nacional; educação e pesquisa artística, diversidade e direitos culturais em igualdade”. Desde 2019, e estabelecidos em relação às diretrizes do Plano Setorial da Cultura 2020-2024 da Secretaria da Cultura, os 18 museus que compõem a Rede enquadram nosso trabalho em relação aos eixos transversais de inclusão, diversidade e igualdade a fim de estabelecer os direitos culturais como uma dimensão operacional para repensar os museus como entidades vivas, capazes de redefinir e fortalecer sua própria identidade e ao mesmo tempo trabalhar de forma colaborativa. Sob a direção geral da Dra. Lucina Jiménez no INBAL, é especialmente importante conceber os museus como espaços com abordagens interculturais e abertas que promovam a compreensão cultural e novos discursos estéticos.

Quando falamos de “inclusão, diversidade e igualdade” nos museus mexicanos, devemos levar em conta que eles não estão separados de nosso ambiente político e social, que é – histórica e atualmente – marcado pelo triunvirato fatal do racismo, classicismo e misoginia (como é em



inúmeros países). Portanto, um projeto fundamentado no direito cultural (ou seja, na possibilidade de restauração jurídica para que todas, todos e todes sejam acolhidos e representados no projeto cultural nacional), implica um trabalho de fazer e desfazer ao mesmo tempo. Ele não é concebido a partir de nem por operações lineares que são fáceis ou óbvias de desenhar e muito menos de executar, e que, uma vez realizadas, são muito difíceis de medir em termos de eficácia, independentemente do número de pessoas “diversas”, o que fazemos de forma ampla e por categorias comuns (incluindo gênero, diversidade cultural, idade, etc.). Uma mudança operacional em que os museus se repensam como “entidades vivas”, inclusivas, diversas e, ainda mais, descoloniais, implica inverter as formas de fazer cultura, começando pelo *como* (como fazemos), mas também questionando o *quê* (o que apresentamos/apoiamos) e, sobretudo, para *quem* (trabalhamos, envolvemos, interpelamos).

No caso da LAA, tem sido imperativo abordar o nosso trabalho a partir de uma prática “situada” no contexto real que habitamos. O imediato é o da Alameda Central, no coração da Cidade do México. Em termos gerais, é claro para nós que trabalhamos para vários indivíduos e comunidades que concebemos como visitantes, participantes, cocriadores, usuários e trabalhadores internos e externos, pensando que cada tipo requer diferentes formas de abordagem e inclusão. Também nos consideramos um “pequeno” museu experimental, o que nos dá uma liberdade sem precedentes para experimentar diferentes abordagens. O mais importante é abordarmos o nosso trabalho a partir da vulnerabilidade, tentando, na medida do possível (psicologicamente), habitar a incerteza dos nossos tempos (pandemia, mobilização do fascismo no mundo, etc.) como um valor positivo, sem romantizar as complexidades do nosso cotidiano que ocorrem em estruturas de trabalho muito complicadas, já que fazemos parte do governo federal, incluindo as barocas burocracias orçamentárias e

trabalhistas, e a consciência constante de que nosso trabalho muito possivelmente tem duração de seis anos, que representa o período presidencial. Pensar nestas circunstâncias como valores positivos permite-nos, como já escrevi antes, estarmos expostos, flexíveis, capazes de nos deixarmos levar. Resistir ao impulso de falar e permanecer quietos e ouvir. Fazer e dar espaço.

E tem incluído, entre outras estratégias, a configuração intuitiva de processos colaborativos de trabalho de pensamento coletivo que mudam a dinâmica da gestão do museu e seus hábitos operacionais. As exposições aqui referidas são respostas “museais”, por assim dizer, às orientações transversais da INBAL acima expostas. Isso tem implicado um diálogo rico, crítico, por vezes tenso e quase sempre contraditório entre os diferentes agentes, curadores, gestores, diretores, etc., da Rede de Museus. Também significou estabelecer processos de diálogo, mas, acima de tudo, de escuta ativa (ou profunda) a agentes e coletividades cujas práticas e vozes não têm tido um espaço institucional sustentado no contexto mexicano, especialmente aquelas que se identificam como “indígenas” ou de povos originários. Pressionados pela necessidade de gerar estruturas a partir de modelos explicitamente diversos, e, em particular, que façam e deem espaço aos modos de vida e às epistemologias dos “povos originários” do nosso país, os projetos LAA e MPBA geraram plataformas de diálogo como parte essencial.

É importante notar que ambos os projetos foram formulados, em grande parte, durante a “panela de pressão” da *zoomificação* do trabalho desde casa durante a pandemia, sob um ambiente público de crítica e desconfiança diante de cortes orçamentários reais ao portfólio cultural nacional, e entre o ruído de múltiplos e por vezes ostensivos gestos simbólicos de reparação aos povos originários, que têm sido difíceis de dissociar de tantos outros momentos em que “o indígena” tem sido



utilizado como parte de instâncias de ressignificação política nacional, sem que isto repercuta em termos de políticas públicas de apoio à autonomia social, política e econômica dos povos.

Primeiro estudo de caso

Escucha profunda: prácticas hacia el mundo al revés {Yutsil, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez} foi organizado pelo LAA e esteve em exibição entre 16 de outubro de 2021 e 13 de fevereiro de 2022. Quatro projetos monográficos foram reunidos nesta exposição, conectados pela exploração de modos de pensar e viver a partir das epistemologias dos povos originários, questionando ou criticando um ordenamento sistematicamente europeizado do mundo, do corpo e dos afetos.

De modo geral, as e o artista da exposição propuseram práticas artísticas descoloniais em que a terra surge como elo vivo para formas de autonomia, tanto linguísticas como territoriais.

O corpo e sua enunciação também unem esses projetos, que abordam a contradição e a complexidade das múltiplas identidades pós-mestiças que constituem o atual contexto sociopolítico do México, sugerindo uma posição incorporada naqueles que se autodenominam indígenas, feministas ou *queer* e que, sobretudo, implicam processos emancipatórios e descolonizadores perante as hierarquias raciais, de classe e de gênero que vivenciamos diariamente no nosso país e que são, com efeito, a continuação de processos que têm a sua origem violenta na Colônia.

As obras apresentadas propõem não um, mas múltiplos universos de significado ancorados em passados e genealogias divergentes e variadas, em que o tempo histórico e o presente se confundem, evocando assim um mundo virado do avesso.

Críticas institucionais à desigualdade das plataformas habituais da arte também estão envolvidas aqui. *Escucha profunda* baseia-se, portanto, num termo emprestado de Candice Hopkins, curadora, escritora e pesquisadora independente do Carcross/Tagish First Nation, povo originário autônomo que divide território com o Canadá, que convida a “nos sintonizar para captar frequências mais profundas, sentir o que reverbera e ouvir o que soa à margem”, como forma de começar a estabelecer novas metodologias institucionais para gerar e compartilhar saberes e questionamentos, e assim repensar o museu como um lugar de mutualidade (Hopkins, 2019).

A pandemia obrigou-nos a apresentar este projeto num único momento expositivo, concentrando-nos na duração da exposição e usando o espaço das redes sociais da LAA e da Rede de Museus (canal YouTube e nosso canal Spotify) como extensões vitais por ser o espaço para a apresentação de um ciclo de 14 palestras apresentadas todas as quartas-feiras durante e após as datas da mostra, em coorganização com a Coordenação de Artes Visuais. *Escucha profunda: poéticas hacia el mundo al revés* foi uma série de diálogos públicos virtuais, com curadoria de Sara Garzón, curadora e escritora colombiana especializada em arte latino-americana. Ela propôs explorar metodologias de cuidado por meio de um trabalho artístico. Foi um convite coletivo conseguido virtualmente para indigenizar o museu. Teve três eixos temáticos: o corpo: reconquistando um território de mutualidade; arte, tecnologia e tempo ancestral, um paradigma não ocidental, e indigenizar ou desindigenizar o museu?

Segundo estudo de caso

Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas, organizada pelo Museo del Palacio de Bellas Artes, que esteve em exibição de 27 de janeiro a 27 de maio de 2022, foi um exercício expositivo desconstrutivo que traçou as rupturas ideológicas em torno da arte popular



e indígena nos séculos XX e XXI. Começou com o estabelecimento da categoria “arte popular” na era pós-revolução mexicana, marcando sua evolução durante as décadas de 1990 e 2000 e o surgimento de “mestres de arte popular” e contranarrativas políticas em torno da coletividade e do autogoverno, incluindo a crescente identificação e circulação de criadores autodenominados indígenas no campo da arte contemporânea hoje. Visto de forma mais ampla, o projeto buscou corrigir um erro histórico ao honrar o poder estético da “arte dos povos” e, assim, estabelecer uma posição crítica em relação aos modelos ocidentais e europeus de produção de conhecimento, visando a valores mais inclusivos.

“Arte dos povos” e o museu como um aparato canônico

Nesta exposição foram apresentados mais de quinhentos objetos do que é comumente chamado de “arte popular”, que na exposição é classificada como “arte dos povos”, onde o termo arte no singular expressa uma diferença com as artes populares que, em sua pluralidade, apontam sua proximidade com o artesanato como parte das “artes menores”. As obras expostas incluem ainda 19 “artistas contemporâneos” e 15 mestres tradicionais atuais, como parte de um argumento que não pretende fazer uma revisão universal de todas as práticas associadas aos povos ou à arte indígena histórica ou contemporânea, mas sim revalorizar os modos de ver, interpretar e apresentar essas práticas. Trata-se de argumentar, tanto a partir do roteiro curatorial quanto através da museografia e montagem, em prol de uma mudança na forma de entender a arte dos povos, não como meras expressões culturais associadas à etnografia ou à antropologia, mas como objetos carregados de autonomia estética, ou seja, que têm sua própria ontologia formal, permitindo-nos obter experiências sensíveis semelhantes às que atribuímos aos objetos de arte ocidentais que deram origem à noção de beleza, como as esculturas gregas e a pintura clássica europeia.

Esta estratégia de revalorização não é isenta de contradições, pois o principal mecanismo para concretizar esta mudança de rumo é, em última análise, utilizar o museu como um aparato canônico. No caso de *Disrupciones indígenas*, o MPBA atua como um dispositivo fundamental para promover essa mudança, pois tem a função social de estabelecer o que é e o que não é “arte” em nosso país, muitas vezes por meio de exposições de pintura e escultura rigorosamente pesquisadas, principalmente modernas e pelos grandes mestres mexicanos e europeus. O MPBA tem sido um lugar hegemônico na ecologia cultural do nosso país desde as suas origens até o presente, e se posiciona como um museu canônico do Estado dedicado às “belas artes” ou “artes maiores”: um museu que faz história da arte. Assim, é com plena consciência que tal exposição neste local não esconde a sua potência enquanto instituição capaz de reposicionar a “arte do povo”.

Disrupções, contradições e réplicas

A conscientização da equipe curatorial sobre essa contradição criou outras oportunidades de participação e replicação para abordar as inconsistências inerentes aos modelos usuais de museus com estruturas de gestão racializadas num país no qual, ao longo de um século, políticas públicas homogeneizadoras foram adotadas e onde a arte e a cultura têm sido tratadas por agentes que se identificam a partir da aparente “neutralidade” decorrente de serem crioulos ou mestiços e de classe média ou alta. Como um primeiro passo para romper com esses padrões, durante o andamento da exposição, surgiram momentos e processos disruptivos no diálogo curatorial e institucional, dando origem a uma contranarrativa incluída na própria exposição. Em constante comunicação com artistas contemporâneos e por meio de duas mesas de diálogo com criadores, gestores, acadêmicos e escritores autenticados como



indígenas ou com essa ancestralidade,¹ foram priorizados temas diversos e inadiáveis, tendo como ponto de partida a exigência de não ser identificados com um rótulo identitário de “indígena”.

Nesses diálogos também foram levantadas dúvidas fundamentais sobre a instituição museológica e sobre a estética ocidental como modelo adequado para a vivência e compreensão da arte dos povos, como explicou a historiadora da arte Ariadna Solís, filha de migrantes be'ne urash: “Em nossas comunidades, a sensibilidade estética vai além de apenas ver e está relacionada ao corpo, ao movimento e à forma como o espaço é pensado. A estética está inserida em estruturas éticas, políticas, sociais, econômicas e com fronteiras muito tênues”. Estão localizadas em experiências situadas e corporificadas, algo que o museu contemplativo não pode oferecer. É por isso que Nadia López, poetisa e educadora ñuu savi, observou: “Há coisas como o canto ritual que só funciona conosco. Há um conhecimento que não pertence realmente a todos, mas ao meu povo”. O artista Noé Martínez falou da vontade dos objetos. Fernando Palma Rodríguez fez o mesmo quando se autodenominou um “facilitador para que os objetos possam se expressar e contar suas histórias”.²

O que significa pensar em objetos como capazes de conter, exercitar ou executar sua própria agência, não inertes ou vazios de desejo e de vontade? Para começar, quando os objetos têm uma vontade, eles estabelecem uma relação de igualdade com os humanos, cujas interações são agora baseadas não no uso unilateral, mas na reciprocidade dentro de um quadro de troca ética. Quando estes artistas criadores, ativistas e pensadores dão vontade às coisas, às plantas, aos animais e à paisagem, interrompem profundamente o regime de exploração sistemática que, de alguma forma, é um dos pilares do Ocidente e da colonialidade. Mas também fazem um movimento lateral em relação aos fundamentos da estética ocidental que pode ser propriamente descrito como uma “disrupção” com os cânones de beleza em que a autoria *per se*, ou melhor, o olhar do observador, é o que dá valor. O objeto autônomo ancorado em epistemologias originárias pretende libertar-se deste juízo estético ocidental baseado no olhar e procura estabelecer outros paradigmas de beleza, longe dos valores atribuídos na história da arte às formas, marcando uma mudança radical onde os próprios objetos são carregados com seus próprios significados no tempo a partir da interação recíproca.

Um começo e não um fim

Considerando um campo político extremamente complexo, onde múltiplos criadores e intelectuais autoidentificados como indígenas têm resistido ao ímpeto de instrumentalização de suas identidades, é importante observar que a recepção da exposição entre o público em geral e a mídia, e especialmente entre as comunidades indígenas, tem sido positiva e tem comentado especificamente sobre a releitura e a revalorização da arte dos povos e seu repensar como objetos estéticos. No entanto, deve-se notar que este exercício não consagra uma instituição descolonial; em vez disso, oferece modelos de diálogo em que outros conhecimentos

¹ As mesas de diálogo foram realizadas nos dias 1 e 22 de outubro de 2022, com a participação de: Hilan Cruz Cruz (tecelão nahua), Yutsil Cruz (artista visual), Jan Cristhian Ferrer (bordador jñatjo), Mario Agustín Gaspar (artesão p'urhépecha), Cecilia Gómez (tecelã e artista visual bats'i vinik-antsetik), Arturo Gómez Martínez (curador e pesquisadora nahua), Teresa Haros Farlow (médica tradicional e artesã ko'lew), Nadia López García (poeta e educadora ñuu savi), Isaac Montijo (músico e compositor yoreme), Teófila Palafox (tecelã e cineasta ikoots), Fernando Palma (artista visual nahua), Celerina Patricia Sánchez (poeta e promotora cultural ñuu savi), Maruch Sántiz (fotógrafa e artista têxtil bats'i vinik- antsetik), Ariadna Solís (historiadora de arte, filha de migrantes be'ne urash) e Miguel Ángel Sosme (antropólogo e promotor cultural).

² Os depoimentos citados foram extraídos das duas mesas de diálogo citadas acima. A citação de Noé Martínez foi extraída de uma conversa entre a autora e o artista durante o processo de diálogo sobre sua inclusão na exposição.



são identificados e colocados em ação. É por isso que *Disrupciones indígenas* é um começo, não um fim, de processos museológicos que abrem caminhos e nos quais, sem dúvida, as vozes mais disruptivas são as dos criadores, intelectuais e gestores contemporâneos, que mostram as linhas de fuga e oferecem alternativas e novos modelos estéticos que questionam as hierarquias, ávidos por descentralizar as narrativas ocidentais e os modos de ver a arte e suas múltiplas formas de enunciação, apontando para outras possíveis instituições ainda por vir.

Referência

Hopkins, C. (2019, 9 de dezembro). Towards a Practice of Decolonial Listening: Sounding the Margins, apresentação realizada no President's Dream's Colloquium on Creative Ecologies, na Simon Fraser University (SFU) próxima a Vancouver, BC. [Vídeo] SFU Graduate & Postdoctoral Studies. <https://www.youtube.com/watch?v=vt1SBjDCJco>

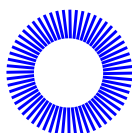
Um museu afro para a Colômbia

Carlos
Diazgranados

Programa Fortalecimento
de Museus

Museo Nacional
de Colombia

Colômbia



Introdução

O projeto do Museo Afro¹ dá início ao caminho para a criação de uma instituição nacional de base comunitária espalhada por diferentes territórios do país e construída por meio da participação e da cocriação com diversas populações. A cidade de Cali será a sede dessa instituição cultural baseada num conceito amplo de território e comunidades, que estabelece uma rede por meio dos processos comunitários realizados até o momento em 22 municípios de diferentes áreas geográficas da Colômbia.

Uma das principais referências conceituais e jurídicas para esse projeto de museu é a promulgação da Lei 70 de 1993 ou Lei das Comunidades Negras,² legislação colombiana que reconhece a propriedade coletiva da terra das várias comunidades afro-colombianas que historicamente habitaram os territórios em toda a extensão do país. O espírito dessa lei baseia-se num princípio fundamental da cultura negra, o da propriedade coletiva da terra. Essa disposição promove o reconhecimento de uma realidade cultural, uma autonomia sobre as tradições e um empoderamento da história das populações

afrodescendentes, além de incentivar a organização social e a tomada de decisões relevantes sobre seu território e suas comunidades.

Além disso, essa iniciativa do projeto do museu é o resultado do diálogo entre o Estado colombiano e as diferentes comunidades no contexto de projetos como a Década Internacional dos Afrodescendentes (2015-2024), proclamada pela Assembleia Geral da ONU, com o objetivo de unir vontades e esforços institucionais nos diferentes países membros e adotar medidas para o reconhecimento e o gozo efetivo dos direitos das pessoas afrodescendentes. No âmbito dessa década, foram adotadas medidas de reconhecimento, como a designação do dia 21 de maio como o Dia Nacional do Afro-Colombianismo e maio como o Mês da Herança Africana na Colômbia, entre outras disposições.

Desde 2021, esse projeto cultural vem se consolidando em prol do desenvolvimento e da promoção de espaços de memória e reflexão sobre as histórias, as lutas e a vida atual das comunidades negras, afro, *raizales* e *palenqueras* na Colômbia. O Ministério da Cultura desenvolveu a gestão e as contribuições para o planejamento e a implementação do projeto do museu por meio do trabalho de uma equipe interdisciplinar formada por funcionários do Museo Nacional de Colombia e do “Programa Fortalecimiento de Museos”, que também conta com o apoio da Secretaria de Cultura de Cali, órgão gestor da política cultural da cidade, que deverá garantir a posterior operação e manutenção do museu.

¹ <https://museoafro.gov.co/>

² Artigo 1: “O objetivo desta lei é reconhecer o direito à propriedade coletiva para as comunidades negras que vêm ocupando terras não cultivadas nas áreas rurais que margeiam os rios da Bacia do Pacífico, de acordo com suas práticas tradicionais de produção, em conformidade com as disposições dos artigos seguintes. Também visa estabelecer mecanismos para a proteção da identidade cultural e dos direitos das comunidades negras da Colômbia como um grupo étnico e a promoção de seu desenvolvimento econômico e social, a fim de garantir que essas comunidades obtenham condições reais de igualdade de oportunidades com o restante da sociedade colombiana”.



Um dos objetivos fundamentais do Museo Afro de Colombia é estimular uma reflexão necessária sobre o passado, provocar uma mudança no presente – aqui e agora – e ajudar a construir um futuro diferente em que o racismo e a exclusão sejam minimizados a ponto de desaparecerem. Para um país profundamente racista e excludente, esse é um espaço “urgente”, conforme solicitado pelas pessoas nos vários espaços participativos que o projeto gerenciou na Colômbia.

Contexto geral e referentes dos museus

O empreendimento colonial europeu construiu toda uma infraestrutura para escravizar populações inteiras de vários grupos étnicos no continente africano. Assim, os escravizados construíram cidades e fortalezas e extraíram ouro dos rios, um metal precioso que favoreceu o desenvolvimento da Europa. Entretanto, o comércio transatlântico de pessoas escravizadas da África para a América foi um empreendimento que hoje é reconhecido como um crime contra a humanidade. Os africanos nas colônias eram considerados propriedade e não pessoas com direitos, algo que até hoje tem um impacto sobre as populações afrodescendentes que se reflete culturalmente na invisibilização, no racismo e na exclusão. Historicamente, têm sido excluídos do discurso da identidade nacional, assim como suas contribuições culturais, políticas e econômicas para as sociedades. Em nosso país, as lutas das comunidades afro-colombianas pela dignidade humana continuam a ser subestimadas.

Durante anos, na Colômbia, houve lutas políticas por liberdade, reconhecimento, diversidade étnica e cultural, valorização do legado afro-colombiano, reparação simbólica e construção de suas próprias histórias a partir da enunciação das diversas comunidades afro-colombianas. Este projeto de museu ocorre dentro da estrutura dessas iniciativas e demandas históricas.

Na Colômbia, foram empreendidas ações para alcançar esse reconhecimento e abertura para o estudo das questões afro-colombianas em programas governamentais, projetos de literatura, programas de bibliotecas temáticas, resgate de arquivos étnicos, promoção de grupos de pesquisa, desenvolvimento de museus, exposições e a revisão de projetos existentes, e a criação ou consolidação de organizações da sociedade civil que promovem processos de resgate e reconhecimento por meio do ativismo em processos étnicos, entre outras iniciativas.

Um Museo Afro para Colombia é a oportunidade de construir e narrar além da maneira como a história oficial tem sido tradicionalmente contada pelas «elites coloniais espanholas ou pelas elites colombianas espanholas», como as chama o pensador Juan de Dios Mosquera (2019). As elites colombianas são herdeiras dessa continuidade na administração não apenas do poder político e econômico, mas também do poder simbólico. Essas elites originaram a escravidão e deram tratamento desumano àqueles que não eram considerados sujeitos sociais, de modo que não podiam fazer parte da história, nem participar, nem ter direitos, entre outras privações. Elas herdaram recursos dos processos de escravidão que alguns ainda usam hoje em seu próprio benefício.

Portanto, esse museu é um projeto formulado com o objetivo de reconstruir e tornar visíveis as histórias, as resistências e as realidades sistematicamente silenciadas das comunidades afro-colombianas, bem como as lutas por direitos, como ter uma vida digna, trabalho e igualdade perante a lei e o Estado, e especialmente um reconhecimento e uma valorização efetiva de suas contribuições para a construção do país e de suas diversas identidades.

Na Colômbia, há precedentes de museus com temas afro em diferentes geografias e, em grande parte, liderados por comunidades, em espaços culturais como a Casa



museo “Simankongo” em San Basilio de Palenque, Bolívar; a Casa de la Memoria del Pacífico Nariñense em Tumaco, Nariño; o Museo Mulaló em Yumbo, Valle del Cauca; o Centro de Memoria Afrodiaspórica Muntú Bantú em Quibdó, Chocó; o Museo Etnopedagógico Comunitario del Alto San Jorge “Palenque De Uré” em Córdoba, ou o Museo Afromóvil Elías Clemente López Torres em Medellín, para citar apenas alguns. Esses são projetos com metodologias às vezes participativas que incluem a cocriação e que colocaram os cidadãos afro, negros, *raizales* e *palenqueros* no centro da prática museológica com base na participação, transparência e acessibilidade como eixos que levam a um projeto não hegemônico em suas formas de fazer as coisas para dar viabilidade às ideias, desejos, sonhos e experiências de populações historicamente excluídas. Esses museus têm sido, em geral, iniciativas cidadãs, privadas e comunitárias que transcendem as narrativas e estéticas oficiais que, às vezes, apresentam o componente afro-colombiano apenas como “contribuições” e não como “pilares” da sociedade colombiana.

As experiências de museus internacionais, como o National Museum of African American History & Culture (Museu Nacional de História e Cultura Afro-americana) do Smithsonian Institute, em Washington, EUA; a exposição itinerante *The Kinsey African American Art & History Collection (Coleção Kinsey de Arte e História Afro-americana)*, EUA; o Apartheid Museum (Museu do Apartheid), em Johannesburgo, África do Sul; o Völkerkundemuseum der Universität Zürich (Museu Etnográfico da Universidade de Zurique), Suíça; o Museo Afroperuano de Zaña, Peru; o Museu Afro Brasil, em São Paulo, ou o Museo Nacional del Latino Estadounidense entre outros, também são reconhecidos e usados como referências essenciais.

A participação comunitária

O Museo Afro de Colombia foi projetado como um museu vivo e dinâmico que nunca termina de ser planejado ou

construído, tendo como centro o diálogo, as manifestações culturais e as atividades comunitárias. Sua essência é ser um espaço flexível e de longo prazo que permita que as pessoas se sintam em casa. É uma entidade cultural com um espírito profundamente colaborativo, inclusivo e participativo.

A partir do projeto e de sua abordagem participativa, entende-se que o mundo afro na Colômbia é diverso e contempla particularidades associadas às regiões geográficas do Pacífico, do vasto Caribe, das planícies orientais, das selvas, entre outras. Múltiplas presenças comporão esse museu que será, ao mesmo tempo, muitos museus e um museu para todos, e que tentará assegurar que ninguém fique de fora.

Esse projeto está firmemente enraizado em processos de cocriação, com uma abordagem participativa em suas diferentes fases e reuniões regionais com as comunidades negra, afro, *raizales* e *palenqueras* do país. Com as informações coletadas e sua posterior sistematização, o objetivo é ampliar a voz das populações que são a base para a criação dos documentos e planos de orientação do museu, bem como para a definição de sua abordagem e linhas de ação.

Algumas das estratégias que foram desenvolvidas a partir da abordagem colaborativa são grupos focais, workshops e entrevistas. Esses “encontros” são espaços de diálogo concebidos com base nas características da comunidade com a qual estamos trabalhando no momento; portanto, os temas e as metodologias de interação são dinâmicos e se adaptam a diferentes contextos.

O trabalho aqui se baseia no autorreconhecimento das histórias, no resgate de memórias e geografias, nas contribuições culturais ancestrais e atuais, nos saberes particulares, na identificação das condições socioeconômicas da comunidade, na descrição de necessidades, expectativas, desejos, reivindicações e demandas históricas, bem como nas discussões sobre a pertinência ou não de uma entidade museológica, nos



conceitos amplos de patrimônio, entre outros temas que surgem organicamente.

Os laboratórios de cocriação proporcionam um espaço de interação com perguntas e dispositivos que desencadeiam a ação do público e dos visitantes com atividades que buscam a participação efetiva como eixo fundamental, a fim de questionar e mapear os lugares de memória das comunidades; reconhecer histórias e depoimentos que compõem as identidades diversas e dinâmicas destas; desenvolver coletivamente o que pode ser um museu e investigar os objetos e depoimentos ou histórias que poderiam fazer parte das coleções e ser entendidos como dispositivos necessários para ativar conversas.

Os grupos focais e os laboratórios de cocriação fazem parte do planejamento preliminar do museu e têm sido a base para a construção, de forma participativa e coletiva, da estrutura inicial do plano museológico com base nas contribuições de algumas das comunidades afro-colombianas do país e com o objetivo de pensar a futura entidade a partir das experiências, conhecimentos e histórias dos coletivos sociais.

Até o momento, a consulta local alcançou 22 municípios em 10 departamentos de quatro regiões do país. No total, foram realizados três laboratórios de cocriação, como exposições de protótipos, com duração de um mês; 39 grupos focais com diferentes comunidades e temas; 18 entrevistas em profundidade e seis oficinas com crianças e jovens.

Após a análise das informações coletadas nas atividades de participação e consulta, há algumas linhas iniciais de pesquisa que têm sido recorrentes: conflito armado e violência política; resistência e organização social; desenvolvimento, economia e meio ambiente; expressões culturais e artísticas; perspectivas diferenciadas e inclusivas (gênero, etnoeducacional, territorial); invisibilidade, exclusão e racismo; histórias,

relatos e conhecimentos ancestrais, entre outros temas que podem surgir na sistematização posterior e na participação efetiva.

Qual é a situação do museu e o que está por vir?

O projeto está iniciando a fase de pesquisa e projeto museológico, caracterizada por processos de cocriação e pela abordagem participativa mencionada acima. Propõe-se realizar a validação inicial com as comunidades que têm apoiado o processo em torno aos avanços iniciais na criação do índice e da estrutura base de um Plano Museológico, com o objetivo de planejar as funções e os programas para o desenvolvimento e o funcionamento da entidade.

Os insumos resultantes das metodologias de participação visam alimentar as curadorias e pesquisas comunitárias, a partir da criação coletiva, conjunta e consensual com a qual se pretende desenvolver o plano museológico, o roteiro e os componentes estruturantes do projeto. Nesta fase, o objetivo é sustentar os diálogos já iniciados e divulgar o trabalho de criação colaborativa em novas regiões, departamentos e municípios do país onde o projeto ainda não chegou, territórios que manifestaram sua intenção de participar do processo e apoiá-lo a partir de comunidades afro-colombianas com características sociais e culturais diversas.

Esse museu também é projetado como o epicentro da criação da Rede de Museus Afro-colombianos, *negros, raizales e palenqueros*, um grupo que integraria instituições museológicas relacionadas à temática afro-colombiana no país para promover seu fortalecimento e profissionalização e, principalmente, mostrar sua experiência; construir iniciativas conjuntas para o reconhecimento, a ressignificação e o legado *raizal e palenquero* afro-colombiano, e expor seus componentes atuais e dinâmicos do ponto de vista cultural. Também busca promover uma escola “afromuseológica” que



entenda que esta primeira sede do Museo Afro de Colombia se projeta como uma plataforma para estabelecer vínculos para um projeto comum comunitário, participativo e amplo para transformar o país e fornecer ferramentas para o desenvolvimento do empoderamento do trabalho das comunidades com os museus.

O Museo Afro de Colombia é um projeto que identifica sua origem na transformação histórica pela qual passou o Estado colombiano desde a Constituição de 1991, que reconhece o país como diverso, pluriétnico e multicultural. É com base nisso que esta instituição está vinculada a conceitos e políticas culturais que favorecem a construção coletiva, dando a palavra, a escuta ativa e a participação efetiva, absoluta e contundente das comunidades, bem como a defesa da vida. Isso é relevante porque o desenvolvimento do Museu em suas fases de materialização ocorre num momento em que as comunidades afro-colombianas, *negras*, *raizales* e *palenqueras* estão tendo uma participação política fundamental no contexto histórico atual.



Referências

Ley 70 de 1993, de Comunidades Negras. 31 de agosto de 1993. *Diario Oficial* n.º 41.013. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4404.pdf>

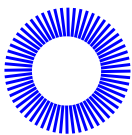
Mosquera, J. de D. (2019, junho 7). *La historia NO CONTADA de la comunidad AFRO en COLOMBIA*. [Vídeo] Señal Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=OYTS3c1Z3sE&t=22s>

Entre a prática e a norma: atravessamentos de museologias no trabalho de consultoria no Memorial das Ligas e Lutas Camponesas

Ana Paula Brito
Alane Lima
Atila Tolentino
Cosmo Galdino
Josilene Oliveira
Sandra Santana
Weverton Rodrigues

Pesquisadores

Brasil



O Memorial das Ligas e Lutas Camponesas é um sítio de memórias que prima, em sua estrutura, o trabalho com as famílias camponesas e suas contribuições para o fortalecimento da vida e da garantia de direitos e justiça social, negados pelo regime exploratório capitalista, que marginaliza as populações ribeirinhas, camponesas, quilombolas, dentre outras.

Criado em 2006, tem como missão contribuir com a afirmação da identidade do povo camponês, promovendo a preservação da memória e história das ligas e lutas camponesas brasileiras, bem como formação em educação popular, direitos humanos e agroecologia. Além do imóvel histórico, onde viveu a família de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas, assassinado na luta pela reforma agrária, o MLLC conta com um prédio construído para atividades educativas e culturais. A instituição dispõe de uma exposição de longa duração, promove exposições temporárias e desenvolve uma série de projetos educativos e culturais. Ressalta-se que é administrado por camponesas e camponeses e, desde 2019, tem contado com uma consultoria para fortalecimento museológico.

Para desenvolver suas atividades e projetos, o MLLC realiza diversas parcerias com diferentes instituições, órgãos públicos e pesquisadores. Este artigo pretende relatar e refletir, especificamente, sobre a parceria constituída entre um grupo de consultores especializados em Museologia e em educação patrimonial e a equipe do Memorial, com vistas à elaboração do seu plano museológico, ainda em curso, e a realização de uma exposição temporária.

É um trabalho coletivo feito a muitas mãos, mentes e afetos, da mesma forma como a escritura deste artigo. Compartilhando diferentes saberes, persistindo em encontros que tenham como metodologia principal a coaprendizagem, com força, sensibilidade e resiliência. Refletindo sobre os desafios institucionais, o que seria o ideal, sem perder de vista o que seria possível, considerando as variáveis e a situação real da instituição.

As museologias no Memorial das Ligas e Lutas Camponesas da Paraíba

Qual o número do seu sapato? 35, 42, 44? Seu pé pode até calçar mais de um número, mas sempre tem um número que “assenta” melhor, não é? Pois bem. No caso do MLLC, tem muitos números que assentam bem a esses pés e a essa terra fértil para a promoção da cultura, dos direitos humanos e da agroecologia.

Poderíamos nos referir à instituição como um Ecomuseu, Museu Comunitário, Centro de Interpretação Patrimonial, Memorial, Sítio da Memória. São várias as possibilidades de nomeação. Assim, um dos desafios institucionais tem sido definir que número calça bem os pés da instituição.

A consultoria apresentou diversas instituições museológicas, nomeadas de modo diferentes, seja tendo como perspectiva teórica as definições da Museologia, e, também, definições provenientes de experiências práticas de trabalhos com musealização de memórias traumáticas.

O entendimento coletivo é que o MLLC é uma instituição museológica, reconhecida como Sítio da Memória e Consciência. Está sediado em um imóvel histórico,



vinculado a um passado de violações aos direitos humanos. Mas não se limita ao trabalho com o passado, nem à violência infligida à família do líder camponês assassinado, João Pedro Teixeira. A viúva de João, Elizabeth Teixeira, seguiu a luta do seu marido. E novas gerações de camponeses e camponesas têm seguido o exemplo de Elizabeth e de muitos mártires do campo, não registrados nos livros de história.

Em seu trabalho, o MLLC estimula o direito à memória como um direito civil fundamental, fomentando que a comunidade e o público percebam a instituição como um dispositivo social e político que abarca em suas estruturas de atuação, o direito à vida, à terra, ao pão e a todos os direitos cabíveis garantidos na Constituição Federal.

Ao assumirmos que a Museologia é uma ciência que estimula a diversidade, que dialoga com saberes de diferentes disciplinas, mas que está balizada por princípios teóricos e normativos definidos, entendemos que a museologia a ser empregada no trabalho do MLLC precisa estar cotidianamente cruzando a linha entre a norma e a prática. Não nos referimos a cortes, mas a pontes.

O projeto de consultoria

O projeto de consultoria foi apoiado pela Coalizão Internacional de Sítios de Memória e Consciência, que aportou recursos financeiros utilizados para compra de equipamentos e pagamento de bolsas para jovens da comunidade. O recurso, limitado, cobriu 06 meses de financiamento de pessoal. Nenhum consultor foi remunerado, todos atuaram de modo *ad honorem*. Registramos que isso implica uma limitação, sobretudo pela ausência de disponibilidade de tempo completo para o projeto.

Várias questões da museologia normativa estavam postas no trabalho cotidiano da instituição, ainda que sem a nomeação oficial. É preciso destacar que este

trabalho de consultoria não se limitou aos produtos a serem entregues. Nosso foco esteve na aprendizagem conjunta sobre cada uma das etapas para a qualificação do desenvolvimento institucional.

Cabe registrar o desafio da desconfiança do pesquisador usurpador – isso porque Barra de Antas, zona rural do município de Sapé/PB, onde está situado o Memorial, é uma comunidade tradicional que por anos foi explorada pela academia. Historicamente, muitos trabalhos acadêmicos e produtos como livros, filmes e documentários foram produzidos sobre as Ligas Camponesas da Paraíba e a tragédia da Família Teixeira, contando com a colaboração do acervo e dos saberes dos membros do Memorial. Mas pouca ou nenhuma contrapartida era disponibilizada para a instituição. Esse histórico de exploração intelectual foi sentido nos primeiros contatos da consultoria.

Foi um longo caminho até que a relação de parceria fosse estabelecida, sendo formalizada com a elaboração de projeto para captação de recursos, visando a elaboração do Plano Museológico e de uma exposição temporária com curadoria coletiva. As máximas “campo x cidade, saber popular x saber acadêmico” foram superadas com muito diálogo e à medida que a equipe do memorial conheceu a equipe de consultoria e seus históricos de trabalhos na defesa dos direitos humanos.

Mas antes de seguirmos, vale salientar: a reiterada exploração do saber dos povos tradicionais, da cultura ancestral, em benefício do saber letrado, com SOBRENOMES e anos, despersonifica coletivos, que são a essência da elaboração desses saberes. É possível, e preciso, decolonizarmos nossa produção e compartilhamentos de conhecimentos.

Metodologia de construção do plano

O ponto de partida foi uma leitura coletiva do Diagnóstico Institucional feito pela diretoria da instituição, com



parceiros do Memorial em 2019. A partir dos desafios apontados, ressaltamos a importância do planejamento museológico e do potencial da instituição. Os primeiros meses foram para organização da equipe de trabalho fixo do Memorial, revisão das contratações, atribuições de cada membro e como seriam contemplados os jovens da comunidade, integrados no projeto, como pesquisadores bolsistas.

Foi um longo caminho de discussões, até que todos partilhássemos da mesma compreensão do que é, e para que serve um plano museológico. Não fazia sentido seguir discutindo cada um dos programas, se o todo não fosse algo concreto, palatável para todos da roda. É interessante registrar que não foi somente a equipe de consultores que explicou o que seria um plano museológico. A equipe do Memorial também foi buscar saber o que significava o termo e sua composição. Vimos modelos e a estrutura de outros planos museológicos, de instituições congêneres e de museus com temas completamente diferentes, para entendermos, juntas, juntos e juntes, a diversidade de possibilidades que consiste num plano museológico. Não tem regras, não precisa ser um modelo fechado, não se trata de um formulário, com caixas a serem completadas. Entendemos, juntes, que é corpo. Com muitos membros, veias, órgãos. Um mapa de um corpo vivo.

Tentamos estabelecer parcerias com instituições culturais e vinculadas ao patrimônio no estado e em escala federal, para ter mais apoio e estabelecer conexões entre a instituição e estes organismos governamentais. Mas não houve receptividade e vontade de construção coletiva. Decidimos, então, convidar especialistas em cada programa que iríamos discutir para compartilhar seus saberes teóricos e técnicos, a fim de unir com nosso conhecimento e escrita.

Nossa metodologia considerou uma escrita prévia de cada programa, em que ao menos dois membros do Grupo de Trabalho redigiram os principais pontos a

serem considerados na discussão coletiva. Essa seleção considerou a *expertise* e vivência de cada membro, relacionado com o conteúdo do programa. Uma vez redigida a base da discussão, esta era socializada com todos do GT. Então, na reunião de discussão, todos já dispunham de uma leitura prévia e já vinham ao encontro com ideias mais desenvolvidas para aportar na escrita coletiva, feita durante a reunião.

Em determinados casos, um segundo encontro foi feito com especialistas sobre o tema. Nesse encontro com o especialista temático, dividimos o momento em duas etapas: uma fala do especialista sobre o conteúdo, com perspectivas teóricas e mais atuais quanto a discussão do tema em questão, seguido de uma conversa com todos do GT, sobre como e o quê da discussão poderia ser somado ao desenho do mapa do corpo vivo do MLCC. Um terceiro encontro era para fechar a redação do programa, considerando as etapas anteriores. Nos encontros que não tiveram a participação de especialistas, foram executados os debates, complementações nos textos e revisão do texto final em duas reuniões.

Um dos desafios, considerando que ainda estamos finalizando a construção dos programas, tem sido seguir uma estrutura padrão de todos os programas; dispor de uma escrita uniforme, considerando a diversidade da escrita do texto base; e também manter um padrão nas discussões contributivas de cada especialista convidado. As discussões têm ocorrido com periodicidade quinzenal, em sua maioria no período noturno, mas tentando intercalar os horários, considerando que todos os participantes têm outras demandas profissionais e/ou de estudos.

A perspectiva é que após a finalização do trabalho do GT, teremos a colaboração de uma museóloga, que não participou do trabalho e que fará uma revisão do documento, visando sobretudo contribuir com a uniformização do texto. Após essa revisão, o GT terá um



encontro com a revisora, para discutir sobre a revisão feita, a fim de acolher ou ajustar as propostas de ajustes e, finalmente, concluir o documento.

Como explicar a “boniteza” do Plano Museológico para nossa gente?

Essa foi uma das principais discussões: simplificar termos como musealização e plano museológico. Esses são alguns dos destaques dessa vivência, uma vez que muitos termos técnicos da Museologia não atravessam o cotidiano da comunidade envolvida direta e diariamente com o MLLC.

Levamos alguns meses discutindo o que era um plano museológico, porque partimos da premissa de que o documento poderia ajudar a entender e ver esse corpo museológico. Compreendemos que, ao fazermos o plano, nos ajudaria a identificar os órgãos, as veias, os músculos e demais partes desse corpo vivo.

A importância desse entendimento considerou que a consultoria, em algum momento, irá acabar. E os membros do MLLC, tendo se apropriado de cada detalhe da construção desse corpo vivo, poderá cuidar melhor da saúde e da vida da instituição. Os camponeses integrantes do GT tornam-se agentes multiplicadores e cuidadores ativos desse grande corpo museológico.

Uma das ferramentas para compartilhar a “boniteza” do que é o plano, parafraseando o educador Paulo Freire e, atendendo à preocupação da presidenta do MLLC, foi criar um material didático, que utilizasse uma linguagem artística para dar conta de mostrar como entendemos o plano museológico que temos construído.

O material foi elaborado em formato de cordel, com poema produzido por Cosmo Galdino, camponês e membro do GT, que não apenas apresenta o que é o plano e cada programa, mas também convida todas as

gentes, especialistas ou comunidade, a contribuir com a sua construção.

O tempo como senhor de um destino não linear

Este trabalho de consultoria tem tido muitos tempos, todos eles se apresentaram e foram recebidos de modo não linear em cada etapa do projeto. Entre eles cabe destacar:

- Tempo de cada “produto” do projeto – exposição temporária e redação do plano museológico.
- Tempo das catástrofes (pessoais, estadual e mundial): covid no mundo, nascimentos, falecimentos, doenças, separações, entre outros problemas que afetaram membros da equipe. Não fingimos que os problemas não estavam acontecendo ou que não afetam o desenvolvimento do projeto, que é feito por pessoas. Aceitamos as pausas e manejamos as retomadas, mas também seguimos com discussões, mesmo sem a participação de alguns membros em períodos de maiores dores e desafios pessoais.
- Tempo das discussões, tensionamentos com as metodologias e prioridades do projeto, sobretudo por que a consultoria extrapolou a discussão dos programas e a elaboração de dois “produtos”. Em determinado momento da discussão, paramos tudo, para redigir ofícios e articular um movimento social para acolher a denúncia da construção de uma barragem, que impactaria toda a comunidade de Barra de Antas, resultando possivelmente numa inundação do MLLC e de mais de 700 famílias que vivem no território onde se localiza a instituição. Não fazia sentido discutir sobre uma exposição, se a denúncia que recebemos é que o lugar poderia ser inundado. Um trabalho museológico que não acolhe e promove a defesa da vida, não serve para nada. Por isso, fomos juntos, buscar informações com os órgãos responsáveis, nos posicionando sobre o tema. Entendemos que essa pausa foi um reforço



consciente à discussão da Museologia mundial: museu não é lugar para neutralidade. Quando o assunto é a vida e o respeito à dignidade da pessoa humana, não há abstenção justificável.

Esses tempos têm se prolongado por dois anos e nossa expectativa é que o plano seja concluído em fevereiro de 2023. São dois anos de discussão de um plano museológico e entendemos a importância de fechar esse ciclo de planejamento. Pois, ao estender tanto a discussão, não se ignora a caducidade de alguns pontos de discussão dos programas.

Museu como dispositivo de ativismo político

Os museus têm paulatinamente sido percebidos como dispositivo de ativismo político. E ao longo da consultoria, temos fortalecido esse trabalho de lutas da instituição. Agora, o Memorial se reconhece de fato como uma instituição museológica, que é viva e dinâmica, que atua ativamente na defesa de mais respeito e direitos para a população do campo.

Esse foi um dos motivos pelo qual se decidiu que a exposição seria sobre a comunidade tradicional. Ao valorizarmos e, musealizarmos, os saberes locais, historicamente negligenciada pelas políticas públicas, dificultamos a permanência do silêncio sobre os impactos da construção da barragem que alcançaria a comunidade.

A abertura da exposição *Barra de Antas: terra onde luto e dança*, teve a visita de mais de 2 mil pessoas. A exposição e o MLLC reconhecido como um Sítio de Memória e Consciência puseram em evidência que museu é dispositivo de luta política e afirmação da identidade.

Temos a preocupação em reduzir o academicismo desnecessário nos museus, e isso não significa reduzir a cientificidade. Na exposição, trouxemos uma escrita mais poética, contribuindo para a acessibilidade por um público maior. Não estávamos escrevendo um livro ou um

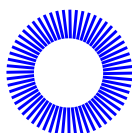
artigo acadêmico, por isso, tudo teve uma linguagem acessível aos mais variados públicos. Entendemos que as paredes do museu são janelas e pontes que interligam mundos e saberes diversos, que constroem sonhos e politizam as lutas.



Uma exposição especializada, mas não apenas para especialistas: a nova museografia do Museo Arqueológico de La Serena

Javiera
Maino González

Profissional da área de
Exposições, Subdirección
Nacional de Museos,
Ministerio de las Culturas,
las Artes y el Patrimonio
Chile



Em abril de 2021, o Museo Arqueológico de La Serena, que pertence ao Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile, concluiu a reforma integral de seus espaços e reabriu suas portas ao público com uma nova museografia. Desenvolvido no âmbito do Plano de Melhoria Integral de Museus, foi o resultado de um longo processo que começou em 2006 e graças ao qual seu edifício histórico também foi restaurado, um novo edifício foi construído para escritórios administrativos e parte das coleções foi documentada e restaurada, entre outras ações.

O museu, localizado no norte semiárido do Chile e fundado em 1943, foi o primeiro do gênero no país e pioneiro na pesquisa, conservação e exibição do patrimônio arqueológico. A nova exposição apresenta um relato, com base nos objetos e em seu contexto, das várias maneiras pelas quais os grupos humanos habitaram esse território no passado pré-hispânico.

O projeto envolveu um grande desafio. Tratava-se de um assunto específico e pouco conhecido local ou nacionalmente, limitado a um período de tempo e território específicos, baseado em pesquisas arqueológicas ainda em andamento – muitas vezes com mais perguntas do que respostas – e com objetos, ou fragmentos desses objetos, que precisavam de narrativas para revelar seus significados. Além disso, a coleção de mais de vinte mil peças não estava totalmente documentada, o que implicou um grande trabalho de seleção, comparação e catalogação.

Queríamos respeitar o rigor da disciplina e apresentar uma exposição atualizada em termos de conteúdo e forma de abordagem, mas com a intenção de nos dirigirmos a um público não especializado, a visitantes que, talvez pela primeira vez, estariam se deparando com um conteúdo desse tipo. Queríamos romper com a ideia de que a arqueologia é apenas para especialistas, ou que o passado é algo distante e estranho. Queríamos apresentar os tópicos de uma forma inovadora, próxima e atraente para todas as idades, com espaços para participação, apelando para diferentes formas de aprendizado. Uma exposição na qual pessoas especialistas e não especialistas se sentissem confortáveis e convocadas.

Foi com esse espírito que abordamos o projeto e os seguintes princípios orientaram seu desenvolvimento:

1. Evitamos a linguagem técnica... ou a explicamos quando precisamos usá-la.

O trabalho com os textos foi um dos mais lentos e dedicados. Foram anos de pesquisa, reuniões com especialistas e a elaboração de roteiros preliminares que orientaram a proposta museográfica. Contamos com a assessoria de Andrés Troncoso, arqueólogo especializado na região. Depois veio o trabalho de edição, adaptando os textos ao espaço existente e escolhendo as palavras e os conceitos precisos para apresentar cada tema. Assim, por exemplo, evitamos nos referir a *bandos de caçadores-coletores*, preferindo falar de *famílias, pessoas ou grupos*, facilitando a compreensão e também cuidando da abordagem de gênero, ou seja, garantindo que a história não fosse contada de forma masculina.





Vitrine dedicada a novas perspectivas sobre arqueologia. Apresenta o exercício de reinterpretar o significado da cerâmica e convida as e os visitantes atuais a deixarem suas impressões também.

Quando foi inevitável usar um conceito técnico, como *lito* –, *tembetá*, fuso, tortual ou resistência mecânica, eles foram acompanhados de seu significado, descrição ou um pequeno desenho.

2. Não consideramos o conhecimento prévio como garantido.

Esse aprendizado surgiu de nossa própria experiência em abordar a arqueologia. A equipe da nossa área de Exposições era formada por profissionais de fora dessa disciplina e, durante a pesquisa, nos deparamos com tópicos ou conceitos que pareciam óbvios para os especialistas, mas não para nós: o que é megafauna? O que é o Arcaico? Por que a agricultura é tão importante? Por que são chamados de Ánimas? Se nós tínhamos essas perguntas, provavelmente os futuros visitantes também tinham. Além disso, no meio do caminho, realizamos uma avaliação formativa com a equipe educacional da Subdirección Nacional de Museos e depois com o público, o que nos permitiu identificar dúvidas ou confusões que precisavam ser esclarecidas. Assim, criamos uma exposição que busca fornecer todas as informações necessárias para sua total compreensão. No início de cada tema, incorporamos um gráfico

com referências temporais, incluímos mapas, fotos ou ilustrações para apresentar o território, descrevemos como os estilos de vida mudam com a cerâmica ou a agricultura, esclarecemos o que é a megafauna ou a extinção de uma espécie, por exemplo.

3. Fragmentos da vida cotidiana.

Uma das maneiras mais eficazes de adquirir novos conhecimentos é relacioná-los com nossa própria vida, comparando e identificando semelhanças e diferenças. Com a intenção de aproximar os modos de vida do passado, enfatizamos que eram pessoas como nós, *homo sapiens sapiens*, e que ainda vivemos nos mesmos lugares que elas habitavam, com ocupações ou tradições, assim como nós. Graças a tecnologias analíticas, metodologias e novas percepções do passado, a arqueologia conhece cada vez mais detalhes sobre a vida de nossos ancestrais. Hoje podemos descobrir o que eles comiam, se fumavam ou com o que pintavam. Isso é uma oportunidade, pois nos permite apresentar tópicos especializados, mas ao mesmo tempo próximos das pessoas. Por exemplo, o povo Molle incorporou uma série de práticas que demonstram atenção ao corpo e à identidade, como o uso de *tembetás*

"Uma imagem vale mais do que mil palavras". A organização das peças por escala cromática permite mostrar as mudanças ao longo do tempo pelas quais a arte Molle passou.



e joias ou representações do corpo humano, que não estão muito distantes de algumas modas atuais.

4. "Uma imagem vale mais que mil palavras".

E ainda mais quando se trata de palavras técnicas. Conceitos como paleoambiente, mudança climática ou deserto costeiro foram representados com dioramas, ilustrações ou cores evocativas: verde para representar paisagens mais úmidas, cores da terra para representar a aridização do ambiente. Usamos ilustrações em estilo de bosquejo: são esboços de paisagens ou figuras humanas que sugerem determinadas formas, mostrando que há detalhes que não conhecemos. Para mostrar a qualidade da cerâmica Molle, incluímos um raio X de uma de suas cerâmicas, o que nos permite observar a perfeição do círculo e a finura e uniformidade de suas paredes. Representamos as práticas funerárias, descritas como montes de sepultamento demarcados com pedras no topo das colinas, com um modelo que mostra como elas poderiam ter sido.

5. Fisicamente próximo: gestos a partir da museografia.

A intenção de aproximar a arqueologia do público foi claramente expressa na museografia. As vitrines nas quais as coleções são exibidas têm um elemento externo chamado *inforriel*, onde determinados temas, objetos ou réplicas deles são fisicamente "aproximados", com textos ou interativos. É um gesto sutil, mas que foi projetado com a intenção de conectar as pessoas à arqueologia, como uma ponte entre visitantes e objetos. A iluminação também desempenha um papel importante, com ambientes luminosos que buscam mostrar o passado como um espaço marcante e animado, distanciando-nos da ideia de um período escuro ou impenetrável.

6. Mostramos "como sabemos o que sabemos".

Uma maneira muito eficaz de atrair a atenção dos e das visitantes e, ao mesmo tempo, de fazer uma exposição especializada, é apresentar os "bastidores" do conhecimento. No caso da arqueologia, isso nos permite mostrar o rigor dos métodos de escavação, a análise detalhada e comparativa das peças, a metodologia de trabalho e os fundamentos por trás de cada interpretação





As cores das vitrines do Paleoíndio (esquerda) e do Arcaico (direita) evocam um ambiente úmido no primeiro caso e um ambiente árido no segundo. Entre as duas, no centro, uma ilustração impressa num dispositivo tipo acordeão retrata a mudança climática.

ou conclusão. Na exposição, por exemplo, explicamos como é feito o estudo do pólen, que nos permite conhecer o clima do passado, como funciona a técnica de datação por carbono 14 e como são identificados os possíveis usos dos objetos.

7. Consideramos a multidisciplinaridade.

Na busca por uma melhor compreensão do passado, a arqueologia tem incorporado tecnologias, metodologias e saberes de outras disciplinas. Isso permite que o conhecimento seja mostrado de diferentes ângulos, dando aos e às visitantes mais possibilidades de “aproximação” aos objetos e suas histórias. Por exemplo: raios X de cerâmicas ou ossos para ver elementos que não são evidentes aos olhos, comentários sobre as decorações de cerâmicas sob a perspectiva da arte contemporânea, estudos comparativos entre instrumentos musicais atuais e arqueológicos. Também incorporamos audiovisuais que mostram artesãos e artesãs fazendo peças de pedra, metal, cerâmica e osso, usando técnicas tradicionais, o que nos permite apreciar o trabalho dedicado e rigoroso por trás de cada objeto.

8. Reconhecemos o que não sabemos ou que “nada está escrito em pedra”.

O estudo do passado ainda está aberto e é analisado repetidamente à luz de novas perguntas ou tecnologias. Hoje surgem perguntas que até poucos anos atrás não pareciam relevantes: existiam papéis de gênero? O que as crianças faziam? O que comiam e como comiam? Muitas dessas perguntas ainda não foram respondidas, mas o fato de relatarmos isso permite uma abordagem mais honesta do passado e também estimula a curiosidade. Também relatamos os erros que a disciplina já cometeu em sua interpretação do passado, procurando mostrar que os estudos ainda estão abertos.

9. Envolver todos: todos nós temos algo a comentar, interpretar... ou questionar.

Esse foi um dos princípios mais relevantes que acompanhou todo o projeto. Ao mesmo tempo em que apresentamos os artefatos arqueológicos como testemunhas valiosas de modos de vida que não existem mais, queríamos “dessacralizar” suas leituras. Embora a arqueologia tenha ferramentas e metodologias que apoiam suas interpretações, não são apenas os e as



Uma vitrine para as práticas relacionadas ao corpo do povo Molle, trazendo conhecimentos específicos a partir de uma perspectiva contemporânea.

especialistas que têm algo a dizer. Essa intenção foi materializada num exercício realizado em 2018, no qual convidamos as pessoas visitantes a observar uma peça e completar a frase “Isso não é (apenas) uma cerâmica, isso é...”,¹ ou a responder à pergunta “Por que está triste?” relacionada a uma cerâmica antropomórfica. As respostas foram impressas e colocadas numa vitrine ao lado das cerâmicas, validando assim as respostas das pessoas. Para dar continuidade ao exercício, foi incorporado um recurso interativo no qual os visitantes atuais também podem responder o que acham que são as cerâmicas que estão vendo, convidando à observação e à interpretação.

Um museu especializado, mas não apenas para especialistas: inspiração para um futuro sustentável

Os museus são espaços ativos, propõem temas, buscam transmitir mensagens, valores e, com eles, incentivar a discussão, a visão crítica e também inspirar e despertar a curiosidade. As exposições são sempre políticas, não são espaços neutros, são feitas com propósitos e intenções subjacentes.

Na nova exposição no Museo Arqueológico de La Serena, tínhamos objetivos de curto prazo, como mostrar os modos de vida do passado, as ferramentas usadas e criadas, convidar a observar os objetos e, por meio deles, aos nossos ancestrais. Mas com qual finalidade? Qual era o objetivo? É nesse ponto que os conceitos de decolonização e sustentabilidade entram em cena. Uma exposição como essa – especializada, mas não apenas para especialistas – é um convite para fazer parte da história, não apenas para conhecer, mas também para interpretar e questionar o passado, incorporando e validando diversas vozes na narrativa. É um museu que busca romper com a hegemonia do discurso, tornando a arqueologia e a geração de conhecimento uma tarefa não apenas para um grupo seletivo, mas um trabalho do qual todos e todas podemos e devemos participar, gerando assim vínculos com o passado e, a partir daí, nos projetar ao futuro.

¹ Esse exercício foi inspirado no projeto Tangible Things (em Thatcher *et al.*, 2015).



Bibliografia

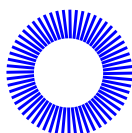
Thatcher, L., Gaskell, I., Schechner, S. e Carter, S. (2015). *Tangible Things. Making History through Objects*. Nova York: Oxford University Press.

Afrodescendentes nos museus do México: uma tarefa inacabada

María Elisa
Velázquez Gutiérrez

Instituto Nacional de
Antropología e Historia (INAH)

México



Introdução

A pesquisa histórica sobre a importância das populações africanas e afrodescendentes no passado e no presente do México começou em meados do século XX com os estudos de Gonzalo Aguirre Beltrán (1948). Desde então, muitos trabalhos mostraram a importância desses milhares de pessoas em diversas atividades econômicas, sociais e culturais. Esses estudos enfatizaram suas contribuições políticas, por exemplo, no movimento insurgente e na Revolução Mexicana. Apesar de tudo isso, sua presença nos museus mexicanos ainda é uma tarefa pendente.

A invisibilização e a subestimação da importância das populações africanas e afrodescendentes estão presentes no México pelo menos desde meados do século XVIII. As ideias de “raças” e os argumentos pseudocientíficos que ganharam força com a influência do Iluminismo e dos chamados naturalistas da época contribuíram decisivamente para a negação dos grupos africanos e afrodescendentes na formação da sociedade mexicana. O desenvolvimento da ideia de “mestiçagem” apenas entre indígenas e espanhóis – como se fossem grupos homogêneos – também foi decisivo para silenciar e apagar a participação e as contribuições das populações de origem africana na sociedade mexicana. Um exemplo disso é que a primeira *Historia antigua de México*, do jesuíta Francisco Javier Clavijero, de meados do século XVIII, não contemplava e até subestimava a chegada dos africanos na então Nova Espanha.

Posteriormente, o movimento de independência mexicana em 1810 proclamou várias vezes a abolição das diferenças de casta e, finalmente, a Constituição de 1824 e, mais tarde, a de 1917 reconheceram a igualdade de todos os mexicanos, sem diferenças de casta ou categoria. Entretanto, isso também contribuiu para a crescente negação desse grupo no passado e no presente do México.

O objetivo deste texto é mostrar resumidamente o progresso que foi feito no México no reconhecimento das populações afrodescendentes, de acordo com os marcos institucionais e legais, principalmente graças ao movimento social afro-mexicano, bem como a acadêmicos e instituições aliadas. Também é objetivo deste texto refletir sobre as iniciativas que foram tomadas para incluir os afro-mexicanos nos museus, como um espaço privilegiado para tornar visível sua participação e contribuições para a formação da sociedade mexicana em praticamente todas as regiões do país. Para tanto, é feito um relato das exposições temporárias realizadas e das características de esforços específicos de museus de sítio nas regiões da Costa Chica, em Guerrero e Oaxaca.

Por fim, são enfatizados os motivos pelos quais é essencial que a história e o presente dessas populações sejam incluídos em museus nacionais, regionais e locais, e até mesmo que seja criado um museu exclusivo para essas populações como uma iniciativa contra o racismo e a discriminação.



Estruturas e iniciativas internacionais e nacionais do movimento afro-mexicano para seu reconhecimento

Várias iniciativas internacionais foram fundamentais para tornar visível a importância da participação das populações afrodescendentes na construção de países no mundo, especialmente nas Américas. Uma delas foi a criação do projeto internacional “The Slave Route: Resistance, Freedom and Heritage” pela Unesco em 1994. Esse projeto foi iniciado pelo Haiti e por vários países africanos com o objetivo de “quebrar o silêncio” sobre os fatos que envolvem a escravidão, especialmente a escravidão transatlântica, e a participação econômica, social e cultural dos povos e comunidades afrodescendentes. Outro desenvolvimento importante foi a realização da Conferência de Durban em 2001, que exortou os estados-nação a tomar medidas concretas contra o racismo e a discriminação enfrentados por pessoas de ascendência africana em todo o mundo.

Da mesma forma, a promulgação da Década Internacional de Afrodescendentes (2015-2024) pela ONU tem sido fundamental para instar os Estados membros a tomarem medidas legais, econômicas e sociais para melhorar as condições de vida dos afrodescendentes no mundo, especialmente de suas mulheres e jovens. Com o mote “Reconhecimento, Justiça e Desenvolvimento”, o programa da Década pede o reconhecimento da problemática vivida pelas pessoas de ascendência africana e a necessidade de realizar atividades concretas para reconhecer as questões relacionadas à escravidão, bem como tornar visível a participação das populações afrodescendentes na construção dos países e reformar as estruturas legais para que as pessoas de ascendência africana não enfrentem mais a discriminação e o racismo. A promulgação da Década Internacional dos Afrodescendentes dá ênfase especial à criação de conhecimento e à disseminação das contribuições das populações afrodescendentes por meio da educação.

Nesse sentido, os museus são espaços prioritários para esse fim e, portanto, é iminente que os museus latino-americanos, particularmente no México, incorporem em seus discursos curatoriais a participação e as contribuições dessas populações, que até poucos anos atrás têm sido subvalorizadas e silenciadas na configuração das sociedades latino-americanas.

Além das iniciativas internacionais, foram realizadas ações importantes no México para tornar visíveis as contribuições e tarefas das populações afrodescendentes no passado e no presente do país. Como já foi mencionado, a pesquisa histórica e antropológica de Gonzalo Aguirre Beltrán na década de 1950 foi fundamental para chamar a atenção para a questão. Em sua obra *La población negra de México (A população negra do México)*, Aguirre Beltrán apresentou números demográficos, as origens das pessoas escravizadas, as características da exploração e da sujeição à escravidão, bem como as possibilidades que várias delas tiveram de obter liberdade e melhores condições de vida. Outros estudos, especialmente nas duas últimas décadas, mostraram a importância econômica, social e cultural das pessoas africanas e afrodescendentes na construção do México. Por exemplo, apresentaram informações sobre sua participação em mineração, fazendas de cana-de-açúcar, construção de obras, criação de gado, bem como em várias atividades comerciais, de ofícios e de serviços nos lares da Nova Espanha. Nos últimos anos, as pesquisas também enfatizaram sua participação nos movimentos insurgentes e na Revolução Mexicana.

Algumas das certezas históricas que temos agora são que cerca de 250.000 pessoas chegaram do continente africano, em sua maioria escravizadas, que foram colocadas em diferentes regiões da então Nova Espanha; que houve uma intensa convivência e intercâmbio entre as populações de origem africana e os diferentes grupos indígenas e espanhóis; que havia possibilidades de obter a liberdade e que muitos afrodescendentes nasceram livres.



Também documentamos a complexidade das relações familiares e sociais no Vice-Reino da Nova Espanha, as mudanças significativas nas relações políticas e sociais no século XVIII, a chegada de concepções racistas em meados do século XVIII e o silêncio e o desprezo que existia por essas populações ao longo do século XIX no contexto da ideia de mestiçagem e da construção de um Estado-nação homogêneo. Sabemos que as populações afrodescendentes continuaram a fazer parte da sociedade mexicana e que outros povos de origem africana chegaram ao país, como os Mascogos em meados do século XIX, bem como afrodescendentes da América Central e do Caribe.¹

É importante observar que um dos seminários acadêmicos mais proeminentes do México surgiu no Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) em 1997, ao mesmo tempo em que o Primeiro Encontro de Povos Negros foi realizado em El Ciruelo, Oaxaca, na região da Costa Chica, no Pacífico mexicano. O Encuentro de Pueblos Negros inaugurou uma importante luta das comunidades e dos povos afro-mexicanos por visibilidade e reconhecimento nas constituições federal e estaduais. Não é fortuito que esses dois espaços tenham nascido ao mesmo tempo e que tenham tido conexões e reflexões conjuntas ao longo do tempo, as quais, juntamente com outras iniciativas acadêmicas e sociais, deram forma ao que chamamos de movimento afro-mexicano. Deve-se observar que o movimento contou com a participação de instituições como o Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, a Comisión Nacional de Derechos Humanos, o Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, entre outras.

Algumas das principais demandas do movimento afro-mexicano desde o início foram o reconhecimento constitucional, uma pergunta de autodescrição para os

censos e a visibilidade da participação das populações afrodescendentes. Como já mencionado, um dos problemas mais graves enfrentados pelas populações afrodescendentes e pela sociedade mexicana em geral é a falta de conhecimento sobre a importância dessas populações no passado e no presente do México. A pergunta sobre a auto-descrição no censo intercensitário foi alcançada em 2015 e, no Censo Nacional de 2020, 2.576.213 pessoas no México se reconheceram como afro-mexicanas, negras ou afrodescendentes. Em agosto de 2019, o reconhecimento constitucional das comunidades e povos afro-mexicanos foi finalmente aceito com uma seção “C” no Artigo 2 da Constituição Mexicana. Apesar dessas importantes conquistas, a demanda por espaços museológicos que narrem e expliquem as experiências e a importância das populações de origem africana, que foi por pelo menos 20 anos uma das principais solicitações do movimento afro-mexicano, continua sendo uma tarefa em aberto.

Afrodescendentes nos museus do México

Até hoje, nenhum museu no México incluiu pessoas de origem africana em seus espaços museográficos. Nem os museus nacionais nem os regionais incorporam pessoas africanas e afrodescendentes em suas narrativas curatoriais. Parece que a história nacional e regional tem sido realizada sem a presença e a participação dessas populações. Isso ocorre apesar das diversas pesquisas históricas e contemporâneas realizadas sobre o assunto. No entanto, nos últimos 25 anos, houve algumas exposições temporárias, em sua maioria fotográficas, e dois museus locais na região de Costa Chica, em Guerrero, que são importantes de se observar.

Desde 1991, graças ao programa Nuestra Tercera Raíz (Nossa Terceira Raiz), que funcionou por vários anos no então Consejo Nacional de la Cultura, foram realizadas exposições no Museo Nacional de Culturas Populares na Cidade do México. Uma delas foi uma exposição

¹ Para obter mais informações sobre os avanços da pesquisa, consulte: Velázquez e Díaz Casas (2007) e Castañeda e Ruiz Guadalajara (2020).



fotográfica de Tony Gleaton; outra intitulada *Afroamérica*, com fotografias de vários artistas, e exposições gráficas explicando o comércio de pessoas escravizadas e a riqueza etnográfica de suas práticas e manifestações culturais. Em 1999, foi apresentada a exposição *Ébano* com fotos de Nicolás Triedo e, anos depois, em 2010, a exposição fotográfica *La santa negritud, la tercera raíz* com obras de diferentes expositores; em 2019, foi realizada uma exposição com o título *Merequetengue. El color de la Costa Chica*, que incorporou fotos, gráficos e amostras de grupos de artistas afro-mexicanos da Gráfica Cimarrón.

Em outros espaços do museu, também foram apresentadas exposições fotográficas, como em 2004 a chamada *Luces de raíz negra*, com fotos de Manuel González de la Parra em Veracruz; em 2011 uma com o título *México: el otro mestizaje*, com fotos de Franco Courtel, Manuel González de la Parra e Sandra Ryvlin, organizada pelo Instituto de Investigaciones para el Desarrollo (França) e pelo INAH. Em 2017, uma exposição de obras do Brasil e do México com fotos de Januário Garcia e José Luis Martínez Maldonado foi apresentada no Museo Nacional de las Culturas del Mundo do INAH. Também em 2018, foi organizada uma exposição temporária no Centro de la Imagen (Cidade do México) e no Museo Amparo (Puebla) intitulada *Africamericanos*, com trabalhos de fotógrafos conhecidos e jovens, bem como instalações visuais de artistas. O Programa Nacional de Pesquisa sobre Afrodescendentes e Diversidade Cultural do INAH realizou várias exposições de fotografia, como *Lo de Candela* (2012), *Tres por tres: Afromexicanos en Guerrero, Veracruz y Coahuila* (2015) e *Danza o juego de los diablos: comunidades afromexicanas de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca* (2022). Essas exposições temporárias foram apresentadas em vários locais nacionais e internacionais. Também é importante observar que os roteiros foram propostos para exposições em

diferentes locais, incluindo o Museo Histórico de Acapulco e o Museo Nacional del Virreinato, ambos do INAH.

Além dessas exposições, em sua maioria fotográficas, foram feitas tentativas de incluir nos discursos museográficos de alguns museus elementos relacionados à participação das populações africanas e afrodescendentes no México. Por exemplo, no museu municipal da cidade de Veracruz, na década de 1990, havia uma maquete na qual eram reproduzidos os espaços de trabalho e do cotidiano de pessoas de origem africana. No Museo Nacional del Virreinato, INAH, duas fichas se referem a essas populações; no Museo Nacional de Historia, INAH, algumas fichas também se referem à sua presença na Nova Espanha; no Museo Nacional de Antropología havia algumas referências no espaço dedicado aos povos indígenas do sul do México, e no Museo de Sitio de Palmillas em Yanga, Veracruz, INAH, alguns objetos dedicados ao assunto estão expostos, em particular à rebelião do líder da etnia cimarrón Yanga.

Deve-se observar que há dois museus na Costa Chica de Guerrero dedicados à população de origem africana. Um deles é o Museo de las Culturas Afromestizas Vicente Guerrero Saldaña, que foi criado por iniciativa do programa Nuestra Tercera Raíz em 1999, da Presidência Municipal de Cuajinicuilapa, Guerrero, e de um grupo de pessoas que funcionam como um conselho de curadores. Durante várias décadas, esse museu foi o único dedicado a esse tema e, ao longo dos anos, passou por várias restaurações. É um museu pequeno que aborda o assunto a partir de uma perspectiva geral sobre a história das populações de origem africana no México, dedicando mais atenção à região. Geralmente é visitado por turistas, mas também por estudantes, professores e o público local. Em 2017, um museu de sítio foi inaugurado na cidade de Huehuetán por iniciativa da Fundación Petra Morga, A.C., que também está interessada em aumentar a conscientização sobre a importância dessas populações de uma perspectiva mais local, especialmente a da



família Morga. Por fim, é importante destacar a iniciativa da comunidade negra Mascogos em El Nacimiento, Múzquiz, Coahuila, com um pequeno espaço de exposição comunitária que explica a história dos Mascogos de El Nacimiento.

Apenas recentemente e dois anos antes do fim da Década dos Afrodescendentes (2015-2024), alguns resultados estão começando a surgir. Um deles é a criação de um museu virtual sobre o tema pelo Programa Nacional de Investigación Afrodescendientes y Diversidad Cultural do INAH e Memórica. Essa exposição virtual, que pode ser consultada na Internet por meio de um telefone celular, é intitulada *Afrodescendientes en México*.

Pasado y presente e contém vários temas históricos e contemporâneos com gráficos, mapas, pinturas, esculturas, fotografias e textos que oferecem um passeio simples e divertido pela importância dessas populações no México. Além disso, recentemente, em 2022, o Museo Regional de Guerrero do INAH incorporou dados e informações sobre pessoas de ascendência africana no livreto; é especialmente importante, por exemplo, que eles indiquem pela primeira vez que o líder insurgente Vicente Guerrero, o segundo presidente do México, era de ascendência africana. Além disso, em dezembro de 2022, uma exposição temporária sobre os afrodescendentes no México foi adicionada ao Fuerte de San Juan de Ulúa, enfatizando sua importância na história de Veracruz.

Em suma, houve progresso, mas é urgente que, antes do final da Década Internacional de Afrodescendentes, o México cumpra a tarefa pendente de incorporar informações sobre a participação de pessoas de origem africana na construção do México em museus nacionais, regionais e locais, e até mesmo considerar a criação de um museu sobre o tópico. Essa é uma dívida histórica, mas também é uma ferramenta indispensável na luta contra o racismo e a discriminação.



Bibliografía

Aguirre Beltrán, G. (1948). *La población negra de México*. 2.^a edición. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.

Castañeda, R. e Ruiz Guadalajara, J. C. (coords.) (2020). *Africanos y afrodescendientes en la América hispánica septentrional*. Volumes 1 e 2. Cidade do México: El Colegio de San Luis/Red Columnaria.

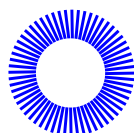
Velázquez, M. E. e Díaz Casas, M. C. (2007). Afro-Mexican studies: a historiographical and anthropological review. *Tabula Rasa*, 27: 221-248.

A descolonização dos museus e o projeto social em Cuba

**Sonia Virgen
Pérez Mojena**

Presidenta do
Consejo Nacional de
Patrimonio Cultural

Cuba



A experiência cubana na criação de museus tem um antes e um depois da Revolução no poder. Isso significa que, antes de 1959, o país tinha museus com grandes coleções, em municípios e até mesmo a nível nacional, com grande reconhecimento e transcendência social. O Museo Emilio Bacardí, em Santiago de Cuba, o Museo Oscar María de Rojas, em Cárdenas, Matanzas, e o Museo Nacional, em Havana, foram criados a partir de coleções particulares com compilações de várias partes do país e do mundo.

Pode-se afirmar que as mudanças sociais que surgiram após 1959 com o triunfo da Revolução, como a campanha de alfabetização – a primeira revolução cultural –, a Lei de Reforma Agrária, a Lei de Reforma Urbana, a nacionalização da indústria e a desprivatização da educação e da saúde, tiveram um papel fundamental na renovação dos museus e de suas narrativas, aproximando-os de propostas com um tom mais comunitário e social.

Nos primeiros anos, isso aconteceu graças à ação de Marta Arjona, especialista em patrimônio e a primeira presidenta do Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. Embora não tenhamos certeza de sua participação na Mesa Redonda de Santiago do Chile, suas ideias correspondiam às premissas e ela as colocou em prática com o consentimento do Ministério da Cultura, na pessoa do Ministro Armando Hart Dávalos.

Nesses termos, os museus municipais do país foram criados por meio da produção de coleções com a contribuição e a participação dos habitantes das comunidades, que, em muitos casos, doaram peças de

seu patrimônio familiar para serem expostas nas salas dos novos museus nas localidades onde a história local é contada por meio de seu próprio patrimônio.

Essas instituições não registraram em seu nome a palavra “comunitários”, mas, em essência, o foram e continuam sendo. Pode-se dizer, então, que elas surgiram descolonizadas, como uma instituição socializadora da cultura de seu povo, acessível a todos os segmentos da sociedade cubana.

E, também, muito em sintonia com a definição atualizada de museus, aprovada em 24 de agosto de 2022, no âmbito da 26.^a Conferência Geral do ICOM, realizada em Praga:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, preserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Envolvendo as comunidades, os museus operam e se comunicam de forma ética e profissional, oferecendo experiências variadas para educação, diversão, reflexão e troca de conhecimento.

Não se deve esquecer que, no contexto histórico em que esses museus surgiram, estava se desenvolvendo na América Latina a nova tendência museológica, que apontava para uma museologia social, deixando para trás o foco nas grandes coleções e centrada na participação social dos sujeitos. Embora a influência em Cuba tenha sido um pouco tardia, os movimentos sociais que estavam





Museo Oscar María de Rojas
de Cárdenas, Matanzas, Cuba.

ocorrendo na região colocaram, de forma crescente e rápida, os grupos e segmentos sociais historicamente mais desfavorecidos no centro do olhar historiográfico que contribuiu para o discurso museológico e museográfico nessas instituições.

Não menos interessantes são esses desenvolvimentos sob as leis relativas à proteção do patrimônio cultural: a Lei n.º 1 de Proteção do Patrimônio Cultural, de 1977, cujo objetivo é determinar os bens que, devido à sua relevância para a arqueologia, história, ciência e cultura em geral, fazem parte do patrimônio cultural da nação; a Lei n.º 2 dos Monumentos Nacionais e Locais, e a altamente avançada Lei n.º 23 dos Museus Municipais, de 1979, por meio da qual foram criados museus na maioria dos municípios do país.



Museo Emilio Bacardí
de Santiago de Cuba.

A concepção dessas instituições museais era a de um museu integral que contasse sua história local em todas as áreas, desde a história das comunidades aborígenes até as transformações sociais promovidas pela Revolução; anticolonialista em sua essência e com um perfil social elevado, portanto descolonizado como instituições da cultura popular.

A Lei n.º 106, de 2009, sobre o Sistema Nacional de Museus da República de Cuba, possibilitou a formulação de uma política mais holística para coordenar o trabalho em todas as áreas dos museus do país. Recentemente, em maio de 2022, foi aprovada a nova Lei Geral de Proteção do Patrimônio Cultural e do Patrimônio Natural, consolidando assim um modelo inclusivo e amplamente social nos museus cubanos, influenciado por outros países, mas com particularidades que nos permitem



Museo Municipal de Playa,
La Habana.



afirmar que estamos consolidando uma escola na forma de fazer museologia.

O conselho ampliado da União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba, em julho de 2022, concentrou seus debates nas ações necessárias para neutralizar ou enfrentar a carga colonizadora a que a cultura está submetida nestes tempos. Por esse motivo, o primeiro secretário do Partido Comunista de Cuba e presidente da República, Miguel Díaz-Canel, disse em seu discurso de encerramento: “[...] ninguém está em condições de afirmar que existe uma compreensão absoluta da gravidade do fenômeno por parte de todos aqueles que realizam algum tipo de trabalho ligado à cultura”.¹ Esse grupo inclui diretores de museus e especialistas.

Há outros museus no país que mantêm a ideia colonizadora em seu discurso museográfico, por isso nos perguntamos: como podemos descolonizar os museus? Conseguindo uma estratégia na narrativa da exposição? Propondo novas leituras da coleção? O Museo Nacional de Artes Decorativas mudou seu discurso museográfico e

realiza exposições transitórias para atualizar as coleções e vinculá-las aos tempos e eventos atuais; é um exemplo do que deve ser feito sem eliminar a coleção.

O Ministério da Cultura de Cuba criou um programa para enfrentar a colonização cultural, “Semear ideias, semear consciência”, com um sistema de ações próprias para a transformação, onde se estabelecem as diretrizes necessárias que irão permitir solucionar, a médio e longo prazo, aspectos presentes na sociedade relacionados com a permanência de marcas colonizadoras.

Nos museus atuais, está sendo feito um trabalho para reajustar os roteiros museológicos e os projetos museográficos, mas primeiro deve-se trabalhar para mudar a mentalidade colonizadora de diretores e museólogos, para pensar de forma diferente e apresentar múltiplos contextos para observar os bens ou objetos, de modo que a interação entre objetos e visitantes ocorra sem a mentalidade colonizadora e que o objeto ou a obra fale por si.

Essa é uma tarefa árdua, na medida em que é fortemente influenciada por uma museologia tradicional em que a conceituação é mais eurocêntrica, tanto na forma de

¹ Discurso, versões taquigráficas - Presidência da República, 8 de julho de 2022.





Fachada do Museo Nacional de Artes Decorativas, Havana.



Montagem da sala de jantar no Museo Nacional de Artes Decorativas, 2020.

expressar a narrativa museológica – os conteúdos – quanto na expressão formal ao exibí-los. Apesar da predominância do método materialista histórico no país, ainda existem ferramentas positivistas relacionadas à maneira de olhar o objeto e de, às vezes, parcializar o conhecimento em linhas cronológicas ou pontos de vista em que a universalidade pode eclipsar um pouco as expressões da particularidade local. E não se trata de negar essa grande cultura universal da qual devemos beber, mas, como disse aquele homem universal, José Martí: “Enxerte-se em nossas repúblicas o mundo; mas o tronco terá que ser o de nossas repúblicas”.

A descolonização impõe um processo de seleção e aprimoramento de nosso patrimônio, do que há de melhor nele, do que, em sua diversidade e singularidade, nos representa como povo. A descolonização impõe o fortalecimento de uma identidade cultural, extraíndo do passado o que é autêntico, o que nos uniu no processo de descolonização, o que nos permitiu marcar a diferença entre o domínio e a necessidade de autoexpressão que nos levou à luta pela independência e a nos dignificarmos como cubanos.

Descolonizar não é esquecer ou rejeitar, pois com essa atitude poderíamos criar falsas lacunas no processo lógico de transculturação ou deculturação que se desenvolve em qualquer contato entre culturas. O que é essencial é reivindicar o direito de apreciação dos valores, de empoderar tradições ou a cosmovisão que permitiu a construção coletiva de nossas nações. É formar a partir do presente a garantia de perdurar no futuro, com uma cultura autêntica e formativa. “Essa originalidade é um elemento-chave na história dos povos, é a base de nossa resistência”, disse Díaz-Canel no discurso antes mencionado.

Uma avaliação temática relacionada a programas governamentais como sustentabilidade, promoção da mulher, ação contra o racismo, recontextualização do que significou a escravidão para a história local, defesa a todo custo da memória histórica, são caminhos que nos levam à conformação de uma matriz de conteúdo e à definição de marcos e pontos de inflexão na conceituação dos museus no país.

É por isso que é importante trabalhar com intenção na educação patrimonial em museus e dedicá-la à



Material impresso do programa
"Semear ideias, semear consciência".



descolonização desses museus, para obter múltiplas reflexões e interpretações das exposições, para trabalhar com a visão da geração que deve vivenciá-las. Permitir que as perguntas sejam provocadas antes de se desgastar tentando dar respostas, fazer com que cada pessoa busque um vínculo pessoal com a história que está sendo contada, fazer com que a conclusão seja obtida pelo visitante e não induzida por codas predefinidas ou banais, é o desafio ao qual somos chamados. O resultado pode ser obtido por meio de estudos de público realizados em museus.

O país mantém um vínculo estreito entre patrimônio e educação, como fonte primária de conhecimento, como meio de ensinar e educar. É uma ferramenta que promove valores na personalidade, principalmente relacionados à defesa e proteção da identidade, o que enriquece o conhecimento das pessoas.

A política cultural do país é clara quanto à importância do papel desempenhado pelos museus nesse importante objetivo de alcançar visibilidade a partir de uma perspectiva nacional sem cair em ilusões nacionalistas. O apoio do governo à Agenda 2020-2030 permite que nós, como programa, nos concentremos em ações que tornem mais sustentável uma cultura que aspira a se expressar sem estar atrelada a formas impostas ou que lembrem modelos culturais estrangeiros.

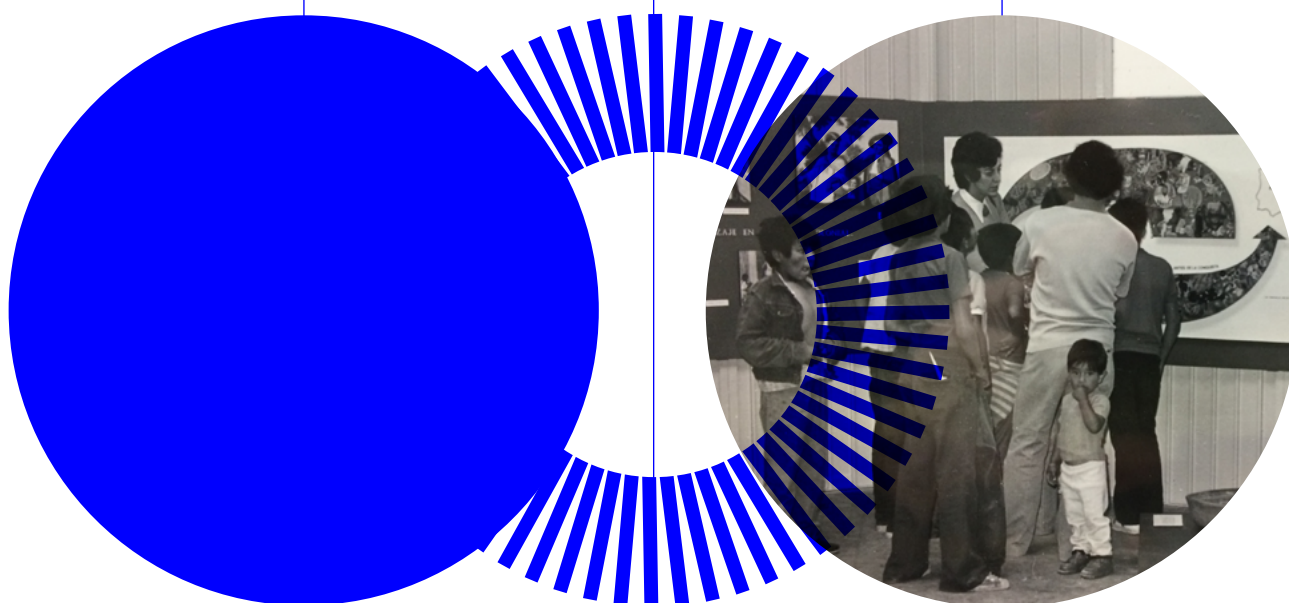
De acordo com o grande intelectual e presidente da Casa de las Américas, Abel Prieto:

Nesse esforço, devem ser evitadas improvisações, abordagens superficiais e todas as expressões que acabam sendo miméticas e colonizadas. Devemos banir de nossas ações todo paternalismo, noções autoritárias e verticais, e erradicar qualquer reprodução inconsciente de características da cultura de dominação e práticas discriminatórias.²

Essas são linhas estratégicas a serem seguidas na árdua tarefa de criar museus que olhem para dentro, com os olhos do país, a partir de uma perspectiva inclusiva e unificadora no processo de construção coletiva da nação.

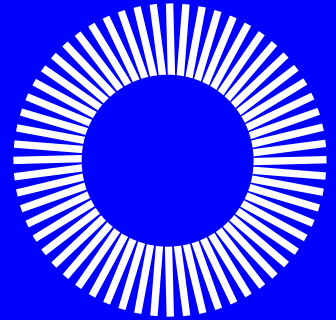
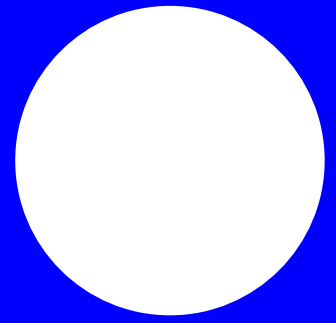
² No folheto "Semear ideias, semear consciência. Programa para enfrentar a colonização cultural", 2022.





Museus e comunidade, o papel social e educativo

Painel e intercâmbio de experiências



As apresentações e experiências desse módulo nos lembram da importância estratégica do museu como mecanismo, experiência e lugar de relações profundas com a comunidade. O museu e o papel fundamental desempenhado pelas equipes educativas e a mediação possibilitam, por exemplo, enfrentar as crises dos novos modos de vida que surgiram com a pandemia.

Como compartilhar experiências de educação museal?

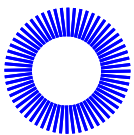
Cayo Honorato

Professor adjunto no
Departamento de Artes Visuais
Universidade de Brasília

Viviane Pinto

Idealizadora e
coordenadora pedagógica
do Programa Educativa
Museu Nacional
da República em Brasília

Brasil



O intercâmbio de experiências entre educativos de espaços museais envolve geralmente a elaboração narrativa ou teórico-discursiva de vivências, práticas e processos, cujas propriedades não se transferem imediatamente para a linguagem dos relatos orais ou escritos. O que se elabora nesses relatos não pode ser confundido com as práticas e experiências que os antecedem. Elaborar envolve um trabalho específico de representação, composição e tradução, irredutível ao transporte de um lugar para outro dos referentes em questão.

Embora produza uma extensão daquelas práticas, compartilhar envolve a produção de outra coisa, que é muitas vezes o único meio de acesso àquelas experiências. Por em palavras modifica a natureza do que está sendo compartilhado. Mesmo o agente da prática se torna um observador que, para dizê-la, inventa ou recorre a certas construções.

Mas, se nessa elaboração há, inevitavelmente, a conversão de uma “sucessão prática” em uma “sucessão representada”, ou ainda, de uma “estrutura de exigências (as coisas *por fazer*)” em um “espaço contínuo e homogêneo” e, com isso, a transformação da própria natureza da prática, não necessariamente essa operação deveria sacrificar a “lógica da prática”, isto é, o ponto de vista da ação diante das suas urgências, incertezas, ambiguidades e incoerências (Bourdieu, 2013: 133 ss.).

A teorização não deve simplesmente dissolver a prática nos seus próprios termos (inteligibilidade, previsibilidade, etc.), mas comprovar sua relação prática com a prática,

reconhecendo a resistência dos objetos e demais atores ao seu empreendimento. Especialmente no caso dos objetos, essa resistência testemunha a atuação da matéria como algo vivo e múltiplo, em vez de inerte. Para isso, é preciso seguir as práticas e então, como propõe Latour (2012: 179 ss.), escrever *relatos de risco*.

À medida em que as políticas de inclusão, representatividade e decolonização, por exemplo, vão sendo assimiladas, ao menos no campo cultural, a uma cultura dominante, transformando-se muitas vezes em “palavras mágicas” ou “encobridoras” (Rivera Cusicanqui, 2018), torna-se premente a necessidade de diferenciarmos gestos de fachada – a serem evitados – de práticas situadas, efetivamente comprometidas com as questões de equidade e justiça social – a serem fortalecidas.

Sem uma abordagem dessa problemática, mesmo as situações de intercâmbio correm o risco de ser protocolares, em vez de possibilitar aprendizagens reais. Certamente, não nos interessa desconfiar dos educativos, mas sim nos envolvermos colaborativamente com um problema pouco discutido entre nós, relativo ao modo como a linguagem se encarrega das relações entre teoria e prática.

Portanto, quais são as condições para que um relato favoreça situações de aprendizagem entre as próprias educadoras de museus? A ausência de uma reflexão sobre essa problemática pode ser notada em duas características complementares daqueles relatos, que discutiremos a seguir.



O problema que levantamos tem uma dimensão teórico-reflexiva evidente. Sua construção, porém, está baseada na leitura de uma amostra anonimizada de relatos do campo da educação museal, assim como em nossas próprias práticas enquanto educadoras e pesquisadoras desse campo.

(1)

A primeira característica diz respeito à mobilização de enunciados *denotativos* (ou *descritivos*), como se eles fossem *performativos*, isto é, *como se* seus efeitos – que tendemos a não separar dos enunciados – fossem realizados pela própria enunciação. Noutros termos, *como se* uma consequência possível – e muitas vezes projetada – sobre os referentes fosse imaginada enquanto líquida e certa pelo próprio discurso.

Cada tipo de enunciado posiciona seu remetente (quem enuncia), seu destinatário (quem recebe o enunciado) e seu referente (o que está sendo enunciado) de uma maneira específica. Por uma condição geral da linguagem, relativa à necessidade de compreensão entre as partes, os enunciados, ainda que estritamente descritivos, orientam a percepção de determinadas consequências. É nesse sentido que são inseparáveis de seus efeitos. No entanto, os enunciados denotativos diferem dos performativos, em relação a como cada um invoca certos resultados.

Segundo Lyotard (2000), no caso dos enunciados denotativos, o remetente é aquele que sabe, mas o destinatário pode aceitar ou recusar o que ele ou ela afirma. Ambos dividem uma autoridade: no caso do remetente, a de quem expõe; no caso do destinatário, a de quem observa alguém que, ao expor, se expõe. Desse modo, o enunciado denotativo está necessariamente aberto ao debate, em razão da própria diferença de posição entre o remetente e o destinatário em relação à experiência do referente. Enquanto o remetente viveu, cabe ao destinatário ver e ouvir – ao menos em princípio.

O exemplo de Lyotard é “a universidade está doente”. No momento da enunciação, o destinatário confronta o enunciado com o que ele sabe sobre a universidade.

Já os performativos prescindem de uma discussão entre as partes, entre as quais aquela diferença de posição deixa de existir. Uma vez que seu efeito coincide com a enunciação, que isso envolve imediatamente o público na experiência relatada e que, portanto, sua “consequência” é lida como constatação, os enunciados performativos dispensam a necessidade de comprovação pelo destinatário. Nesse caso, remetente e destinatário são *autorizados* pelo discurso, que em certa medida os produz como seus efeitos. Aqui o exemplo de Lyotard é “a universidade está aberta”. Ambos vivem essa abertura no momento da enunciação.

O que, no entanto, caracteriza os enunciados presentes nos relatos educativos que estamos discutindo é a pragmática do “como se”: o recurso aos enunciados descritivos *como se* fossem performativos. Suas descrições geralmente pressupõem a adesão do público aos efeitos relatados, como se tais efeitos estivessem assegurados e não precisassem ser discutidos, dispensando a necessidade de *comprovação* pelo destinatário – exceto na prestação de contas do projeto, na qual prevalece um sentido burocrático da “comprovação”.

A comprovação a que nos referimos implica *provar junto* uma “relação prática” com a prática (Bourdieu, 2013: 133 ss.), apresentada por meio de enunciados que *lhe dão prova*. Se, por um lado, podemos reconhecer uma dificuldade para se *comprovar*, seja no sentido de se *dispor de provas*, seja no de *comunicar experiências*, reforçada pela dificuldade para se estabelecer causalidades em um mundo feito de “correlações precárias” (Fenwick e Edwards, 2010: 4); por outro, devemos considerar que, onde a comprovação é dispensada, o costume nos persuade e o *habitus* se



espalha como princípio gerador e organizador das práticas e suas representações (Bourdieu, 2013: 86 ss.), propagando o déficit de reflexão que o acompanha ou uma “decisão de crer”.

Nossa hipótese é que esse *habitus* narrativo, hoje em dia, estaria sendo informado pela lógica dos projetos enquanto paradigma dominante da produção cultural – à qual se acrescenta a exigência da prestação de contas, juntamente com o imperativo de se compartilhar boas práticas ou casos de sucesso. Nosso interesse, porém, não reside simplesmente na inversão dessa lógica, por meio da exigência um tanto moralista de que os fracassos também componham os relatos, mas em compreender de que modo ela se mostra um obstáculo para que a complexidade abarcada pela “lógica da prática” possa ser devidamente compartilhada.

Embora se mostrem abertos ao debate, os enunciados educativos, em princípio denotativos, não parecem considerar o tempo para a discussão. Isso parece indicar seu compromisso com, ou sua dificuldade para se desvincular da “lógica do melhor desempenho”, que administra a heterogeneidade e a dispersão dos diferentes tipos de enunciado – o que Lyotard, citando Wittgenstein, chama de *jogos de linguagem* – sobre “matrizes de *input/output*” (Lyotard, 2000: xvi-xvii).

Diante da incredulidade histórica em relação aos metarrelatos justificatórios e do concomitante esfacelamento da função narrativa, há muito “em vias de extinção” (Benjamin, 1994: 197), a necessidade de que os enunciados sejam compreendidos concede à lógica da *comensurabilidade*. Para essa lógica, em seu compromisso com a eficácia, a comprovação se limita a verificar se “o que sai” corresponde ao “que entra”, em um percurso que, para ter credibilidade, deve possuir o máximo de estabilidade e previsibilidade possível.

Isso permite ao patrocinador controlar o projeto sem se envolver com as suas questões. No caso da

prestação de contas, a comprovação apresenta provas de que a atividade foi realizada, não de como ela foi feita. Suas etapas são discriminadas, mas o processo é ocultado. Nesse sentido, a comensurabilidade é uma forma bastante limitada de compartilhamento, especialmente no caso das experiências educativas, que dificilmente podem ser resumidas a um preceito. Em tais circunstâncias, a pragmática do “como se” expressa uma *heteronomia*: “sede operatórios, isto é, comensuráveis, ou desaparecerem” (Lyotard, 2000: xvii).

Considerem os seguintes enunciados: “o projeto se desenvolveu de forma colaborativa e horizontal”, ou ainda, “o projeto trabalha com pessoas que representam experiências socioculturais historicamente silenciadas” – nos quais o remetente costuma ser a coordenação do projeto, e o destinatário, um amálgama de público em geral, pares e patrocinadores. Trata-se de enunciados cujos efeitos passam por autoevidentes, uma vez que eles correspondem a expectativas estabelecidas sobre o *que* deve ser feito, mas não explicitam sua maneira de praticar, a materialidade e a sequencialidade (não necessariamente linear) do *como* foi feito. Subsistem como simples declarações; a rigor dispensam a tarefa da *descrição*.

Em última análise, os efeitos que pretendem relatar (decorrentes da colaboração, representação, etc.) operam como uma metanarrativa justificatória do projeto; nem sempre como elementos descritivos de uma sucessão prática. Em muitos relatos, não sabemos o que se passa na colaboração, em que medida os colaboradores se transformaram, se ela enfatiza a cooperação horizontal ou uma simples coalizão hierárquica, se em algum momento encobriu relações de exploração, com que urgências, incertezas e ambiguidades ela se deparou, quais foram as suas consequências empiricamente rastreáveis.

Do mesmo modo, registra-se que houve espaço para as sugestões dos participantes, mas não quais foram



essas sugestões nem como foram tratadas. Diz-se que algumas ações foram pensadas conjuntamente, mas não como foram compostas, nem de que modo sua dimensão coletiva se realizou, muito menos, por exemplo, como participação popular e conhecimento especializado foram equilibrados. Uma pessoa representa um grupo, os coletivos são personificados por um conceito, uma coisa simboliza outra. Há confiança em uma eficácia simbólica das ações, mas indisposição para descrever as interações reais. Os relatos de representação não dizem o que foi reduzido. Os de inclusão não contabilizam o que foi excluído.

Diante dessa problemática, é preciso reabrir os relatos para a *discussão*, não necessariamente para a disputa, em sua relação prática com a prática. É preciso tomá-los como aquilo que não se resume a uma obrigação de trabalho e, em vez disso, narrar como o projeto foi afetado pela “lógica da prática” no processo de sua realização.

A abertura ao debate que caracteriza os enunciados denotativos é análoga à “abertura ao conselho” de que fala Benjamin (1994). Ao comentar sobre o esfacelamento da narração e o desaparecimento da experiência no sentido de *Erfarung* – isto é, que se inscreve numa *temporalidade* comum a diferentes gerações, permitindo que uma tradição seja transmitida de pai para filho por meio da palavra –, Benjamin busca pensar uma “nova forma narrativa” que se contraponha à experiência individual e interiorizada (*Erlebnis*) que surge no lugar da primeira; uma que preservaria a irredutibilidade do passado, mas, ao mesmo tempo, respeitaria a imprevisibilidade do presente.

Benjamin não resolve a questão, mas, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2007), esboça algumas vias de aproximação. A primeira sugere uma abertura ao conselho, o que pressupõe contar uma história de maneira não definitiva ou exaustiva, compartilhando as hesitações, tentativas, até mesmo as angústias de uma

história “que se desenvolve agora” e que, portanto, admite vários desdobramentos, sequências e conclusões. Em resumo, a abertura ao conselho pressupõe a retomada e a transformação por muitos de uma narrativa a princípio encerrada em sua solidão. A segunda – que Benjamin relaciona a Kafka – sugere narrar a impossibilidade de narrar, ou ainda, demorar-se no “avesso do nada”, em vez de buscar a superação do nada por um “conteúdo” positivo.

(2)

A segunda característica dos relatos educativos diz respeito à reiteração de propósitos e objetivos do projeto (aquilo que se pretende, os fins futuros, os benefícios que virão) no lugar da apresentação de análises ou descrições retrospectivas de seus resultados ou experiências (aquilo que foi obtido, o que de fato se passou). Dessa forma, o momento da *avaliação* repete o da *proposição*, cujos objetivos seriam confirmados pela *execução*, mas não necessariamente pela *prática*. Quando não dispensa a comprovação, essa *partilha* reitera os argumentos de partida, em alguns casos, reformulando os objetivos diante dos resultados alcançados. Uma intenção racional prevalece sobre a materialidade, uma vontade sobre a experiência, uma estratégia sobre a indeterminação. É como se o projeto não precisasse ter sido realizado, ou sua realização pudesse ser inventada.

Assim, por exemplo, registra-se que houve avaliação, mas não o que ela mostrou de inesperado; que houve inovação, porém circunscrita a uma expectativa dominante. Aqui não importam os tempos verbais, se passado, presente ou futuro. Obviamente, não há nisso uma transposição, nem uma relativização da marcha do progresso, tampouco a adoção de uma cosmogonia de tempo circular. A propósito, segundo Bourdieu (2013: 54-55), que neste momento comenta a independência do discurso em relação à situação na qual ele funciona, a palavra *execução* condensa uma forma de objetivismo



“que, privilegiando o construto em relação à materialidade da realização prática, reduz a uma atualização de uma espécie de essência a-histórica [...] a prática individual, o fazer, a feitura, e tudo o que se determina no momento prático”.

Esse *habitus* corresponde a um sistema de *disposições*, a “estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores das práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los” (Bourdieu, 2013: 87). Nesse sentido, o mundo prático que se constitui na relação com o *habitus* é “um mundo de fins já realizados, modos de emprego ou movimentos a seguir, e objetos dotados de um ‘caráter teleológico permanente’” (Bourdieu, 2013: 88). O *habitus* tende a engendrar todas as condutas “razoáveis” que “têm todas as possibilidades de ser positivamente sancionadas porque são objetivamente ajustadas à lógica característica de um campo determinado, do qual antecipam o porvir objetivo” (Bourdieu, 2013: 92).

Essa característica dos relatos educativos compartilha com a primeira uma assimilação dos efeitos pelas causas, assim como a redução da vida prática do projeto à “maximização do rendimento do esforço gasto”. Mas lhe acrescenta uma concepção de tempo, fundamentalmente moderna, que excede as circunstâncias da enunciação. Além disso, tende a desconsiderar a ação histórica e a reduzir seus agentes a meros “suportes” das estruturas. A substituição das descrições pelos objetivos, da experiência pela vontade, da prática pelo construto, só passa despercebida se admitirmos que a realização do projeto é informada por um tempo linear, contínuo e ininterrupto, sem desvios ou bifurcações, do começo ao fim já conhecido, porque previamente resolvido, além de indiferente à recalitrância das coisas.

Ao comentar sobre a “flecha do tempo” e o quadro temporal dos modernos, Latour (1994: 66 ss.) afirma que “os modernos têm a particularidade de compreender o tempo como se ele realmente abolisse o passado antes dele”. Esse tempo cumulativo e irreversível sustenta uma sensação de capitalização e progresso, que por outro lado nos obriga a “sentir o tempo como uma revolução que deve sempre ser recomeçada”. No entanto, como essa temporalidade é imposta sobre um regime temporal diverso, que mistura épocas, gêneros e pensamentos, “os sintomas de um desentendimento se multiplicam”. Para o autor, “o passado permanece, ou mesmo retorna”, não necessariamente na forma do recalcado, muito menos do pastiche, mas sim de elementos contemporâneos reagrupados ao longo de uma espiral, em que “o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, recombinação, reinterpretado e refeito”.

O ponto é que as práticas “podem ter outros princípios além das causas mecânicas ou dos fins conscientes e obedecer a uma lógica econômica sem obedecer aos interesses estreitamente econômicos” (Bourdieu, 2013: 84). Noutros termos, as ações podem ser “razoáveis sem ser o produto de um plano razoável; habitadas por uma espécie de finalidade objetiva sem serem conscientemente organizadas em relação a um fim explicitamente constituído; inteligíveis e coerentes sem serem originárias de uma intenção de coerência e de uma decisão deliberada; ajustadas ao futuro sem ser o produto de um projeto ou de um plano” (Bourdieu, 2013: 85). As práticas são o “lugar da dialética do *opus operatum* e do *modus operandi*, dos produtos objetivados e dos produtos incorporados da prática histórica, das estruturas e dos *habitus*” (Bourdieu, 2013: 87).

Ainda segundo Bourdieu (2013: 133 ss.), a prática está ligada ao tempo, “não somente porque se realiza no tempo, mas também porque ela joga estrategicamente



com o tempo e particularmente com o andamento”. A urgência, outra de suas propriedades essenciais, resulta da participação no jogo e da presença diante do futuro que ele implica: “basta se colocar fora do jogo, fora dos desafios, como faz o observador, para fazer desaparecer as urgências, os chamados, as ameaças, os passos a seguir que constituem o mundo real, isto é, realmente habitado”. Os percursos práticos correspondem a um “espaço descontínuo e lacunar”, cujo tempo prático é feito de “ilhas de duração incomensuráveis [*sic*], dotadas de ritmos particulares, aquele [*sic*] do tempo que urge ou não avança, de acordo com o que se *faz* dele, ou seja, de acordo com as *funções* que lhe atribui a ação que ali se realiza”.

Noutro contexto, porém diante de uma problemática semelhante, Latour (2012: 179 ss.) propõe que os relatos sejam tomados como um laboratório, no qual as ideias de construção e artificialidade não se opõem às de veracidade e exatidão. São relatos *de risco* porque, assim como os experimentos, podem fracassar. O compartilhamento da experiência não está previamente assegurado. Nesse caso, o próprio texto deve assumir o papel de um mediador, que traduz e transforma a experiência relatada. Para Latour, um bom relato é aquele que “*tece uma rede* [de atores]”, na qual “*todos os atores* [humanos e não humanos] *fazem alguma coisa*” e cada um dos pontos no texto “*pode se tornar uma encruzilhada, um evento ou a origem de uma nova translação*”. Assim, contrapõe-se ao relato no qual um número reduzido de atores é apontado como causa dos demais, “*cujas funções se limitará à de pano de fundo ou substituição para os fluxos de eficácia causal*”; no qual as “*translações*” são meros deslocamentos de forças sociais já compostas. Desse modo, as relações desdobradas entre os atores e consignadas pelo texto podem tornar visível para o leitor “*o movimento do social*”, a *comprovação* das experiências.

Agradecimentos

Nossa participação no 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus foi financiada pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.



Referências

Benjamin, W. (1994). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, S. P. Rouanet (trad.), pp. 197-221. São Paulo: Brasiliense.

Bourdieu, P. (2013). *O senso prático*. M. Ferreira (trad.). Petrópolis: Vozes.

Fenwick, T. e Edwards, R. (2010). *Actor-Network Theory in Education*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Gagnebin, J. M. (2007). Não Contar Mais? Em *História e narração em Walter Benjamin*, pp. 55-72. São Paulo: Perspectiva.

Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. C. I. da Costa (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34.

Latour, B. (2012). *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*, G. C. Cardoso de Sousa (trad.). Salvador: Edufba / Bauru: Edusc.

Liotard, J.-F. (2000). *A condição pós-moderna*. R. Corrêa Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio.

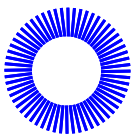
Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixí es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Comunidades de prática, um caminho para relações profundas entre o público e os museus

**Leticia Pérez
Castellanos**

Professora do curso de pós-
graduação em Museologia,
ENCRyM, INAH

México



Introdução

A relação entre os museus e suas comunidades ganhou destaque a partir da crítica institucional e das revoluções sociais e culturais da segunda metade do século XX. Embora já existissem algumas propostas de vinculação dos museus a alguns setores de seus diversos públicos, a noção de comunidade difundiu-se com mais clareza a partir dos anos sessenta.

Por exemplo, no México, foi realizado em 1962 um Seminário Regional que já usava o termo “comunidade”. Na ocasião, o grupo envolvido definiu o que queria dizer com o uso desse termo. Os significados tratados estavam relacionados ao nível territorial: nacional, estadual ou municipal; à temática-disciplinar, por exemplo, antropologia, história natural ou história, e às especialidades, referindo-se a museus universitários, escolares ou pedagógicos (Unesco, 1963). Este é um caso raro porque o significado atribuído ao termo ou à estrutura conceitual a partir da qual as ações são propostas raramente são esclarecidos.

Em minha pesquisa sobre o público dos museus e sua relação com setores mais amplos, tentei dar sentido à terminologia. Gosto de pensar em comunidade em seu sentido latino, que significa simplesmente ter algo em comum. No entanto, se o público tem uma composição heterogênea que os torna indivíduos anônimos que se reúnem num determinado espaço e tempo, seu agrupamento em torno de algo em comum as transforma em comunidades. Porém: basta pensar em comunidade “por si só”? Ou podemos ir além e encontrar um conceito

que realmente articule relações profundas entre os museus e essas pessoas? Achei que comunidade de prática é um conceito útil, como desenvolverei a seguir, depois de apresentar alguns antecedentes do estudo de caso no qual baseio minha proposta.

La Casa del Museo, Cidade do México (1972-1980)

O projeto experimental mexicano La Casa del Museo, realizado pelo Museo Nacional de Antropología na década de 1970, me proporcionou a oportunidade de investigar esta questão, para tentar perceber como os museus podem trabalhar com grupos específicos e não apenas para eles. Este projeto constituiu a base empírica da minha tese de doutorado, pelo qual analisei em profundidade utilizando como fontes o arquivo documental do próprio projeto, entrevistas com os seus agentes participantes e trabalho de campo nas localidades onde foi realizado (Pérez Castellanos, 2020b).

É a partir dos resultados desta pesquisa que proponho que as comunidades de prática podem articular relações profundas e duradouras a longo prazo. O conceito de comunidade de prática foi cunhado por Etienne Wenger (2001), teórico suíço da educação. Para este autor, uma comunidade de prática ultrapassa o âmbito territorial e outros significados do termo, como o trabalho em equipe. As comunidades de prática são grupos de pessoas que partilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e que aprendem a fazê-lo melhor quando interagem regularmente. Mas, na sua essência, é uma construção entre pessoas que se lançam num empreendimento





Instalação da primeira sede de La Casa del Museo. Outubro, 1973. AHMNA, Fundo fotográfico, Coleção La Casa del Museo, F02F_CM_d_00115.



Reuniões de negociação entre a equipe de La Casa del Museo e membros da Unión de Comités de Colonos en el Pedregal de Santo Domingo, ca. 1976. AHMNA, Fundo fotográfico, Coleção La Casa del Museo F02F_CM_d_00285.

conjunto, desenvolvem uma linguagem comum e estabelecem relações de aprendizagem mútua.

La Casa del Museo teve duas fases: a primeira, no oeste da cidade (novembro de 1973 - data indeterminada em 1976), e a segunda, com dois locais, na colônia Pedregal de Santo Domingo, no sul (fevereiro de 1976 - data indeterminada em 1980). Através de um processo experimental e autorreflexivo, e com a ajuda de uma avaliação constante, passou de um museu para pessoas a um museu com pessoas.

Na sua primeira sede, a equipe de La Casa del Museo teve a ideia de “levar o museu às pessoas”. Para isto, procuraram um local adequado na então periferia da Cidade do México: o local selecionado situava-se a cerca de quinze minutos de carro do Museo Nacional de Antropología, na zona oeste da cidade. O local foi demarcado com uma barreira de arame e sinalização indicando que em breve seria inaugurado um museu. Os três módulos destinados a conter o espaço expositivo

foram concebidos pelo museu nacional e instalados pelos seus técnicos, assim como as exposições.

Em todo o caso, não se tratou de um projeto convencional que chegou e foi instalado. As decisões foram norteadas por pesquisas prévias com a população para conhecer as suas características, necessidades e interesses (González García, 1973). Não se pode dizer que essa forma de trabalhar não foi bem-sucedida, pois os estudos diagnósticos prévios à abertura dos museus são essenciais, mas a mesma equipe que trabalhou em La Casa del Museo realizou avaliações e reflexões que os levaram a entender que havia diferentes formas de construir outras maneiras de avançar nas relações entre museu e comunidade, razão pela qual mudaram de local.

Assim, foram a Pedregal de Santo Domingo, no sul da cidade, para apresentar o projeto e negociá-lo com membros-chave da comunidade local. Só após cerca de sete meses de convívio é que começaram a trabalhar nas primeiras exposições numa sala de aula da sede da Unión de Colonos. Pouco tempo depois, a população local



Visita de alguns habitantes do Pedregal de Santo Domingo ao Museo Nacional de Antropología. Outubro 1976. AHMNA, Fundo fotográfico, Coleção La Casa del Museo F02F_CM_neg_01019.

aceitou montar um dos módulos. Foi o que disse uma das integrantes do projeto:

[...] trabalhávamos num lugarzinho na própria comunidade, bem ali mesmo onde ficava a fila do leite, a área multiuso, e tudo mais [...] depois nos pediram para levar um dos módulos porque sabiam como tínhamos trabalhado no outro lugar e eles queriam um módulo, mas só um que servisse (Cristina Antúnez, comunicação pessoal, 15-09-17).

Nesta ocasião, instalaram os módulos entre a população local – predominantemente mulheres – e a equipe de La Casa del Museo, também predominantemente feminina (Pérez Castellanos, 2020a). Além disso, organizaram visitas ao Museo Nacional de Antropología para que estas pessoas, não familiarizadas até então com museus, pudessem saber do que se tratava quando lhes falavam de La Casa del Museo. As decisões sobre os temas e a forma de se autorrepresentar nas exposições foram acordadas em reuniões entre as duas equipes que, em

conjunto, deram forma a esta comunidade de prática: com um objetivo comum, uma linguagem partilhada e uma vontade de aprender uns com os outros.

O modelo da participação cultural holística

As evidências que localizei durante minha pesquisa, juntamente com outras referências revisadas (Barbieri, 2018; Sandell, 1998), levaram-me a propor o modelo de “participação cultural holística”, entendido como o direito que as pessoas têm – e as decisões que tomam – de acessar, desfrutar, produzir, representar e serem representadas na cultura, bem como de influenciar as decisões de políticas públicas neste domínio. É composta pela interação entre agentes da sociedade (participação cultural social) e agentes profissionais das administrações culturais (produção cultural profissional). Os agentes envolvidos posicionam-se nestas duas esferas, por meio de relações de poder desiguais, em meio a contradições, tensões e paradoxos, muitas vezes irresolúveis. Inclui direitos e mecanismos para tornar esses direitos efetivos nas seguintes dimensões:

- acesso e usufruto da cultura, nos registos estéticos e identitários;
- produção, tanto de esferas profissionais como de outros setores sociais, incluindo as práticas expressivas, criativas, formativas e associativas;
- representação, de modo que o patrimônio, a cultura, as manifestações e os interesses dos diferentes setores sociais sejam refletidos e valorizados pelas instituições e, portanto, elas assumam um compromisso com a diversidade; e
- poder de decisão para exercer ou influenciar o desenvolvimento de programas e até mesmo de políticas públicas culturais.

Na construção e implementação de uma comunidade de prática, não podemos parar no nível de fornecer acesso e usufruto das ofertas do museu, como aconteceu na primeira fase de La Casa del Museo, mas transcender para além disso, para envolver as pessoas na produção, (auto) representação e no empoderamento na tomada de decisões.

Este modelo não contempla apenas o chamado lado do consumo ou o que está relacionado com os públicos. Pelo contrário, essas dimensões também dizem respeito às pessoas que, no museu, se envolvem nesses processos. Os dados e as descobertas da minha pesquisa apontam para o fato de que as linhas muito fixas, estabelecidas entre as instituições – como entidades de produção por meio de seus agentes profissionais – e a sociedade – por meio daqueles que participam dos produtos e serviços culturais – são cada vez menos úteis para explicar as tendências e mudanças sociais recentes, que se refletem em discursos e práticas participativas cada vez mais presentes nas políticas culturais (Bonet e Négrier, 2018). Não proponho que todo museu, em todas as suas tarefas, possa ou deva trabalhar com todas as dimensões, mas proponho considerar que a participação cultural não

consiste apenas em atender às ofertas já configuradas pela estrutura institucional.

Relações a longo prazo

Por que digo que trabalhar em prol das comunidades de prática e da participação cultural holística pode gerar relações profundas? A minha pesquisa sobre La Casa del Museo também me levou a visitar os locais onde estava localizada e a descobrir que as relações entre a população local e a equipe do museu eram diferentes nas duas fases. No local onde se encontrava a primeira, a paisagem urbana alterou-se e atualmente restam apenas alguns vestígios. Mesmo assim, consegui localizar uma pessoa que, quando criança, entrou no espaço “por curiosidade”, e me contou uma cena de uma das exposições “das panelas e pimentas no chão do museu de história”; ele foi uma vez e não voltou mais. Nesta localidade, o trabalho do projeto ainda era moldado pela ideia de um museu para as pessoas.

Em Pedregal de Santo Domingo, sede da segunda etapa, a equipe transformou suas estratégias por meio da experimentação para formar coletivamente

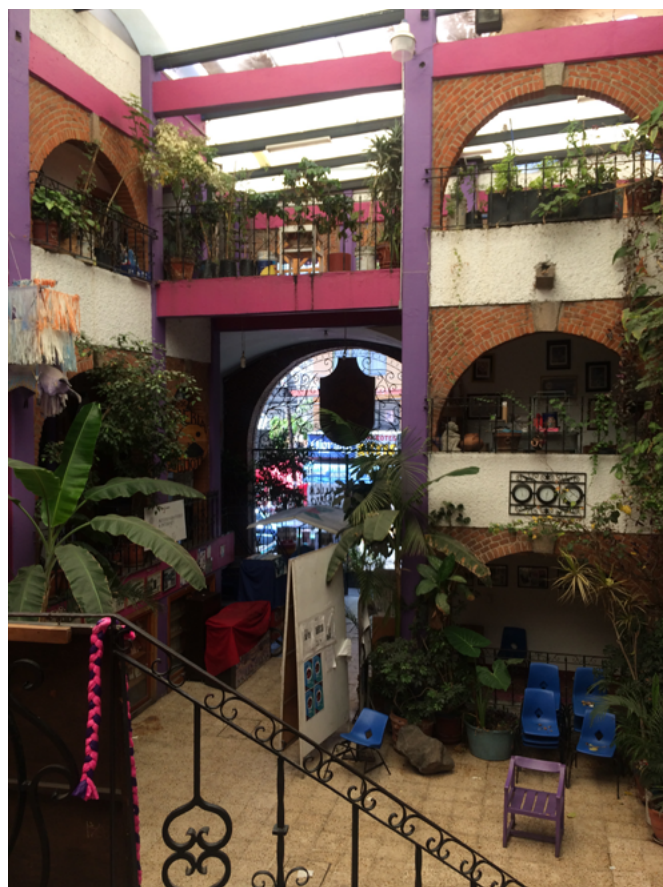


Exposição *Origen, nutrición y escolaridad (Origem, nutrição e escolaridade)*. Ca. 1974. AHMNA, Fundo fotográfico, Coleção La Casa del Museo F02F_CM_imp_00521.

uma comunidade de prática nos termos que venho descrevendo: com um empreendimento conjunto, um vocabulário compartilhado e por meio da aprendizagem mútua, de modo que seus resultados prevaleceram no longo prazo. A série de efeitos acessíveis, qualitativos e imensuráveis que encontrei mapeando e seguindo todas as conexões possíveis desse projeto e suas práticas, chamei de ressonâncias. A metáfora da ressonância me ajudou a pensar que não se trata de resultados lineares e unidirecionais, mas da capacidade de vibração de vários “corpos” e seus efeitos, o que nos permite localizar suas diferentes formas, densidades e texturas no legado deste projeto.

Alguns casos pessoais ilustram essas ressonâncias. Por exemplo, o do Sr. Sixto Sánchez, frequentador assíduo de La Casa del Museo em sua infância, filho de uma das mulheres que integravam esses grupos da comunidade de prática. Hoje, ele é o presidente da cooperativa de bicitáxis do Centro Histórico, com cerca de 100 associados, que organiza e providencia visitas a museus para seus colegas “porque aprendeu em La Casa del Museo”. Sánchez lamentou o fim do projeto: “a gente se apegava às coisas, eu sentia que era minha, eu era daquele espaço e o espaço era como meu, e de repente não estava mais ali e isso era estranho”. Outro caso é o de Fernando Díaz Enciso, diretor do Centro Cultural La Escuelita Emiliano Zapata, que foi agente ativo do Pedregal de Santo Domingo; Quando a equipe de La Casa del Museo chegou ao bairro, trabalhou de mãos dadas com seus membros e continuou seu próprio caminho como promotor cultural quando terminaram suas ações no bairro.

La Casa del Museo chegou a trabalhar com coletivos pré-existentes, interagiu com eles e, mutuamente, deixaram uma marca. Eles até colaboram com o Museo Universitario de Arte Contemporáneo da Universidad Autónoma de México, localizado na Cidade Universitária, vizinha à colônia.



Fórum Amparo Ochoa do Centro de Artes y Oficios La Escuelita de Emiliano Zapata. Fotografia Leticia Pérez.

Futuros: Museus policêntricos

Contudo, La Casa del Museo chegou às localidades que sediaram seus eventos sem que a população desses lugares a tivesse solicitado. Isso gera um paradoxo, pois se pensa que quando “levamos” propostas culturais, ou quando “damos voz” às comunidades, estamos agindo a partir de posturas paternalistas ou assistencialistas.

Desde o início da pesquisa, as contradições sobre a viabilidade de planejar ações de vinculação que vão além dessas posições me intrigaram. Nas entrevistas perguntei a uma de minhas interlocutoras qual ela achava que era a saída: “esperar a iniciativa da comunidade, e se não houver iniciativa não há viagem”. Fiquei refletindo e respondi: “você não acha que tem outras viagens que valem a pena? Se você me convidar para uma viagem e eu aceitar, então vamos. Talvez você nunca tivesse me convidado e eu não necessariamente vou te dizer: ei, você vai viajar? Me leve”. Acho que vale convidar, ser convidado, dizer sim, dizer não, mas sem perder essas possibilidades. La Casa del Museo foi uma dessas viagens possíveis que sobrevive até hoje, que me permitiu investigar a complexa relação entre museus e sociedade na luta por espaços mais democráticos e menos desiguais.

Diante dos cenários encontrados, juntamente com outras experiências de análise da relação entre o público e os museus, com Lee Davidson da Nova Zelândia (Davidson e Pérez Castellanos, 2020), pensamos que os museus podem ser espaços para estabelecer pontes, diálogos e construções mútuas, onde podem ser criados novos centros, centros que se transformam continuamente, como as imagens de um caleidoscópio: museus policêntricos.



Referências

Barbieri, N. (2018). Es la desigualdad, también en cultura. Pensamiento. *Cultura y Ciudadanía*. <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:3419299b-4183-4a2c-9eea-433393379d9e/Nicolas-Barbieri.pdf>

Bonet, L., e Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66: 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>

Davidson, L., e Pérez Castellanos, L. (2020). *Embajadoras cosmopolitas. Exposiciones internacionales, diplomacia cultural y el museo policentral*. Wilmington, DE: Vernon Press.

González García, L. (1973). El barrio comunidad de vida urbana. Projeto de pesquisa. Arquivo pessoal do autor.

Pérez Castellanos, L. (2020a). La Casa del Museo (1972-1980): una comunidad de práctica en clave femenina. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica*, 5 (14): 740-757. <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n14.p740-757>

Pérez Castellanos, L. (2020b). *La Casa del Museo (Ciudad de México, 1972-1980). Una etnografía multilocal sobre la acción cultural extramuros* [Doutorado em Ciências Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa]. Tesiuami. Coleção de teses eletrônicas. <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatasis.php?recno=23528&docs=UAMII23528.pdf>

Sandell, R. (1998). Museums as Agents of Social Inclusion. *Museum Management and Curatorship*, 17 (4): 401-418. <https://doi.org/10.1080/09647779800401704>

Unesco. (1963). *El museo como centro cultural de la comunidad*. V Seminario Regional de la Unesco. México, D. F.: Unesco.

Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica: Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.

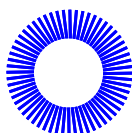
O conceito de mediação cultural contrapõe-se à educação nos museus?

Carmen Menares

Diretora Executiva

Observatorio de Mediación Cultural

Chile



Mediação cultural, uma visão intermediária e relacional: definições teóricas

A mediação cultural surge para “fazer da ação cultural um instrumento a favor do social, fomentando as trocas e as relações entre os indivíduos” (Romanello, 2015: 265). A sua procura corresponde a uma “construção modesta e exigente das condições de vida em comum” (Caune, 2009: 23). Coloca em questão as relações entre os membros de uma coletividade e o mundo social que constroem. Desenvolve-se num momento em que emerge a questão do fim das ideologias e em que os conceitos de projeto e de ação coletiva parecem obsoletos, apresentando-se como um meio de reparação da fratura social (Caune, 2009).

A partir de uma perspectiva histórica ampliada, Caune (2009) e Aboudrar e Mairesse (2018) apontam que o surgimento da mediação cultural deve ser entendido como um paradigma intermédio entre a democracia e a democratização cultural. A *democracia cultural* é aquela política pública que baseia os seus fundamentos na participação direta da população na produção e/ou criação artística através de um trabalho territorial e comunitário com grupos excluídos das propostas culturais e aponta para a necessidade de uma figura mediadora, fazendo emergir a figura dos animadores culturais (Aboudrar e Mairesse, 2018: 36-45). A *democratização cultural*, a partir dos anos 1980, é a política cultural que trata da massificação de produtos e serviços culturais ou artísticos; o foco de suas preocupações é a geração de acesso a espaços dedicados à cultura e às artes.

A mediação cultural desponta em 1997 como a síntese dialética destas duas perspectivas opostas, entre a centralidade do objeto cultural de qualidade da democratização e a relevância da participação dos sujeitos da democracia cultural, ligando tanto a ótica objetualista - ou “substancialista”, como denominado por Jean Davallon (2014) – centrada no valor intrínseco dos bens culturais, como a ótica subjetivista – ou relativista extrema, como entende Davallon – centrada no valor intrínseco dos bens culturais, entendendo assim que a mediação surge da relação entre o objeto e o sujeito. Para além de ser uma visão intermediária entre a democracia e a democratização, entre o sujeito e o objeto, relaciona também uma definição ampla de cultura vinda da antropologia com uma definição restrita vinda da arte, e coloca um dos desafios mais complexos, que é a ligação entre “alta cultura” e “cultura popular”, como bem assinalam Elizabeth Caillet e Evelyn Lehalle:

A mediação não se coloca em termos de uma oposição entre cultura de elite e cultura popular, mas na medida em que não considera que existe uma certa comunidade entre cultura popular, processos de expressão e acesso à cultura ‘cultivada’, processos didáticos e discursos de especialistas. A mediação funciona com base numa outra concepção de obra cultural, tanto no domínio da arte como no domínio da ciência e da tecnologia (citado em Delgado, 2014: 68-69).



Em termos concretos, trata-se de uma expansão da função educativa no domínio das instituições culturais, que se ampliou suficientemente no decurso das últimas décadas (Mairesse e Desvallées, 2010: 20). Para Gesché-Koning (2021: 114) a mediação museológica já não se limita apenas aos serviços educativos e culturais do museu, mas toda a instituição deve adotar a noção de “mediador museal”. O seu papel vai além do desenvolvimento de públicos e integra a educação artística, a inclusão social, a educação popular, o enraizamento local nas comunidades e bairros, bem como o desenvolvimento territorial (Racine, 2014: 2). É por isso que este novo paradigma, herdeiro tanto da educação popular como da animação cultural, “destaca a necessidade de profissionais capazes de abordar projetos multidisciplinares que envolvam agentes e conhecimentos a partir da pedagogia, da história e da criação artística, mas também das ciências sociais e experimentais” (Boj e Campos, 2020: 11).

Delimitando o campo de ação

No Chile, a Unidad de Programación y Públicos – hoje Públicos y Territorios – do Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio tem trabalhado desde 2018 na conceitualização prática do trabalho entre instituições culturais e os públicos. Com base em várias análises, estabeleceu um modelo para abordar esta área de trabalho, diferenciando quatro tipos de públicos que estão inter-relacionados numa perspectiva ecossistêmica: potenciais, regulares, ocasionais e não públicos, e atribuindo a cada categoria uma estratégia e um objetivo. Assim, os públicos potenciais serão trabalhados com o objetivo de expansão através do *marketing* cultural, digital e a divulgação. Os públicos regulares, com o objetivo de participação por meio da fidelização através da geração de comunidades, redes, voluntariado, etc. Os públicos ocasionais, por sua vez, terão como objetivo o acesso através da formação, com base na educação e

Democratização cultural		Democracia cultural
Definição restrita de cultura a partir das artes	MEDIAÇÃO CULTURAL	Definição expandida de cultura a partir da antropologia
Belas Artes ou Alta Cultura		Cultura Popular
Objeto		Sujeito
Acesso		Participação
Centro		Periferia

Resumo de mediação cultural.
Elaboração própria.





Ecosistema da política de públicos Chile. Elaboração a partir da Unidad de Programación y Públicos (2021).

na mediação artística. Ao mesmo tempo, os chamados *não públicos* têm como objetivo a diversificação através da criação de novos públicos e são abordados através da mediação cultural, da animação e extensão. Este segmento foi definido como:

[...] as pessoas que têm um baixo capital cultural e um baixo grau de interesse pela oferta artística e pela participação cultural, uma vez que não tiveram qualquer experiência anterior neste domínio e enfrentam barreiras de acesso físicas, territoriais ou econômicas que condicionam o seu envolvimento ou conexão com organizações ou espaços. A noção de não-públicos surgiu na França na segunda metade do século XX e

geralmente designa as pessoas que enfrentam situações de marginalidade ou de elevada vulnerabilidade social e que são beneficiárias de políticas ou estratégias de integração social (Unidad de Programación y Públicos, 2021: 383-397).

Com base no quadro acima, cabe a pergunta sobre a noção de não-públicos e a relação com o capital cultural, nos termos de Pierre Bourdieu. Isto porque, embora os grupos vulneráveis ou marginalizados possam ser descritos com base nesta característica, em grande medida – como Del Valle e Lucesole (2021) assinalam – a partir da América Latina devemos ter em consideração os grupos que foram marginalizados por não fazerem parte



da cultura ocidental ou da cultura hegemônica, tais como os povos indígenas e os migrantes. Esta ótica da mediação cultural baseada na região implica necessariamente partir de um ponto de vista intercultural (Del Valle e Luceso 2021: 66).

No âmbito dos museus, um dos fatores-chave para compreender a questão dos não públicos é a questão da representação, uma vez que as narrativas museológicas têm sido constituídas com base na construção de imagens estereotipadas (Delgado, 2012), exotizando o *outro* cultural, ou petrificando-o no tempo. Esse nos parece ser um aspecto fundamental para vislumbrarmos o distanciamento desses espaços em relação aos povos originários, aos migrantes ou às próprias mulheres, bem como às pessoas com deficiência. É por isso que, quando nos confrontamos com a noção de não-público, nos deparamos com inúmeros problemas que partem do próprio fato de não termos ferramentas para delimitar quem são, uma vez que constituem o limite com o qual os estudos públicos se deparam, e é aqui que a mediação cultural surge como um olhar necessário. Mas então como é que podemos abordá-la? Na nossa opinião, as cocuradorias ou curadorias participativas são uma das melhores estratégias no campo museológico para poder aprofundar e trabalhar as narrativas museológicas em conjunto com as comunidades.

Cocuradorias: pesquisar, aprender e criar com os públicos

A questão da representação no campo dos estudos museológicos é antiga e pode ser rastreada até às críticas da nova museologia nos anos 1970. No entanto, é sem dúvida a partir das abordagens de James Clifford (1999), em “Museus como zonas de contato”, que surge a noção de trabalho colaborativo para a construção de novas narrativas museográficas com as comunidades, desta vez – ao contrário da nova museologia – no seio dos grandes museus metropolitanos, o que tem vindo

a ser aprofundado por correntes como a museologia crítica e pós-crítica desde finais da década de 1990. Isso foi reforçado pelo surgimento das redes sociais e das plataformas digitais contemporâneas que incentivam a construção de conteúdos pelos sujeitos.

Todos os fatores acima mencionados conduziram a práticas diversas que se multiplicaram nos museus de todo o mundo,¹ com a finalidade de equilibrar a representação numa perspectiva decolonial e de gênero, bem como da perspectiva da inclusão. E isso significou um número significativo de iniciativas que não querem se limitar a questionar a narrativa, mas sim transformá-la e adaptá-la aos desafios das sociedades atuais. No entanto, isso traz consigo outras dificuldades e questões: quanta influência eles realmente têm na transformação das narrativas, quem são os profissionais dentro dos museus que devem ser responsáveis por esses processos, que tipo de metodologia é a mais adequada para lidar com eles?

Começaremos por tentar responder à primeira questão, uma vez que, na nossa experiência, a pesquisa-ação participativa (IAP, por suas siglas em espanhol), desenvolvida pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, é a mais adequada para trabalhar, dado que um dos seus princípios orientadores é o diálogo de saberes entre diferentes culturas. A IAP de Fals Borda é particularmente relevante no campo museológico devido à sua fase conhecida como “retorno sistemático”, porque a pesquisa assume assim uma função pedagógica, utilizando

¹ Para experiências de cocuradorias ou curadorias participativas, ver Menares (2020), e Menares e colaboradores (2007) sobre a transformação da museografia do Museo Mapuche de Cañete no Chile. Também sobre a experiência do MUSEF na Bolívia (Villanueva, 2021) e as experiências do Museo de Memoria Histórica de Colombia (González-Ayala, 2020), no âmbito da América Latina. Sobre a pesquisa colaborativa intitulada “Tate Encounters: Britishness and Visual Culture”, desenvolvida na Tate Modern com estudantes universitários filhos de migrantes na Inglaterra, ver Dewdney e colaboradores (2013). Adicionalmente, é possível revisar as experiências de museus na Bélgica (Gesché-Koning, 2021) e as experiências de museus no Canadá (Shelton, 2011).



diferentes gêneros de linguagens artísticas para a sua apresentação (quadrinhos, audiovisuais, documentos descritivos e explicativos) (Ortiz e Borjas, 2008).

A partir daí, surge a resposta para a segunda pergunta: “quem são os profissionais que devem estar à frente desse processo?”, que é uma das mais difíceis de responder. Isso se deve ao fato de que, em muitos casos, foram escolhidos curadores, artistas ou profissionais de ciências sociais de fora da instituição, deslocando para um segundo ou terceiro plano os/as educadores/as ou mediadores/as com experiência no trabalho com o público.

Devido à ambiguidade do conceito de mediação, o seu campo de ação na prática é disputado entre a educação e a curadoria; no entanto, ao delimitá-la ao trabalho com os não-públicos, como propusemos, distancia-se da educação ou da mediação pedagógica e, ao centrar-se na representação, disputa o campo com a curadoria e a pesquisa. No entanto, ao pensá-la na perspectiva da pesquisa-ação participativa, que tem como foco a construção de pesquisas situadas para a ação ou a solução de problemas sociais – no caso, a representação –, ela se distancia da pesquisa acadêmica própria da curadoria, necessária nos museus, mas diferente em seus propósitos finais. Portanto, mais do que uma disputa, ela é um complemento à pesquisa curatorial tradicional. Nesta esfera podemos encontrar casos de curadorias comunitárias, territoriais ou de bairro e educativas, bem como cocriações com o público e comunidades, que vêm fortalecer o papel educativo circunscrito ao modelo de visita guiada e oficinas pontuais, em que o trabalho a tempo parcial e precário é a sua característica fundamental. Assim, a partir da cocuradoria, o que destacam é um novo papel da perspectiva ou ênfase pedagógico dos/as mediadores/as, que é o de pesquisadores/as ou produtores/as de conhecimento, como propõem Del Valle e Lucesole (2021).

Reflexões finais

Tudo o que foi exposto acima é uma proposta de delimitação do campo de ação da mediação cultural (trabalho com não-públicos, ou melhor dizendo, com grupos marginalizados, sub ou mal representados nas narrativas museais), um propósito específico (fornecer novas narrativas e imaginários museológicos) e uma metodologia adequada (pesquisa-ação participativa) para se tornar um campo de direito próprio, que é o que procuramos delinear nestas breves páginas. Isto porque, apesar de partilharmos a noção de um museu mediador dedicado ao trabalho com públicos e comunidades, quando o pensamos na perspectiva de um campo profissional, precisamos de ferramentas que demarquem os seus contornos, pois quando se trata de um conceito extremamente ambíguo e que engloba tudo, acaba se diluindo, correndo o risco de se perder no tempo e de entrar em disputas com outras áreas profissionais dos museus.

Essa definição e delimitação também responderiam à última pergunta sobre o “quanto influenciam na transformação das narrativas e na própria representação?”, uma vez que, ao fazer parte de um projeto que envolve os profissionais existentes nos museus, dá-lhe continuidade e possibilitaria o desenvolvimento de um acompanhamento ao longo do tempo, o que não ocorre quando são tratados como casos isolados ou como atividade esporádica. E, assim, proporciona aos referidos profissionais ações que vão além de visitas guiadas ou oficinas, contribuindo para sua legitimação e para o papel social dos museus a partir do núcleo de seus problemas.

No entanto, este trabalho traz consigo uma nova relação dentro das estruturas museais, trabalhando de forma colaborativa tanto com as áreas curatoriais ou museográficas como com os/as educadores/as. Entendemos este último no sentido de que o trabalho de



transformação das representações não está completo se não gerarmos ações de mediação pedagógica dessas transformações, tanto ao nível da educação formal como na educação de adultos, uma vez que um dos principais problemas que esta abordagem pode encontrar é a resistência a uma mudança de perspectiva por parte daqueles que foram socializados a partir de outra perspectiva. Esse é um elemento que não deve ser desconsiderado se quisermos alcançar uma mudança real na ótica das formas de convivência.



Bibliografía

Abouddrar, B.-N. e Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Buenos Aires: Libros UNA.

Boj, C. e Campos, J. (2020). ¿Por qué PERMEA? Em *Textos permeables: sobre mediación, prácticas artísticas e instituciones culturales*, pp. 11-14. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Caune, J. (2009). Prácticas culturales y modalidades de comunicación. Construcción de un mundo común y de las condiciones de convivencia. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88: 13-24.

Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Davallon, J. (2014). El juego de la patrimonialización. Em X. Roigé, J. Frigolé e C. del Marmol (eds.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, pp. 47-76. Valencia: Germania.

Del Valle, D. e Lucesole, R. (2021). La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano. *Revista F-ILIA*, 3: 59-74.

Delgado, C. (2012). El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos. *Revista Colombiana de Sociología*, 35 (2): 161-181.

Delgado, C. (2014). Técnicas de mediación cultural en los procesos de educación en el museo: dinámica entre el público y las colecciones. *Revista Ciencias de la Educación*, 24 (44): 59-78.

Dewdney, A., Dibosa, D. e Walsh, V. (2013). *Post Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*. Londres: Routledge.

Gesché-Koning, N. (ed.) (2021). *Historia de la mediación museística – Bélgica*. Lieja: ICOM.

González-Ayala, S. (2020). Voces para transformar a Colombia: el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (1): 85-114.

Mairesse, F. e Desvallées, A. (2010). Introducción. Em A. Desvallées e F. Mairesse (dirs.), *Conceptos claves de museología*, pp. 15-21. Singapore: Armand Colin.

Menares, C. (2020). Ruka Kimvn Taiñ Volil-Juan Cayupi Huechicura: análisis de un proceso de mediación del patrimonio. Em D. Marsal (ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural. Volumen 2*, pp. 157-180. Santiago: Mis Raíces.

Menares, C., Mora, G. e Stüdemann, N. (2007). Primera exploración etnográfica para la nueva museografía del Museo Mapuche de Cañete. Informe de investigación. Memorias del siglo XX. Archivo Nacional. https://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4277_objeto.pdf

Ortiz, M. e Borjas, B. (2008). La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular. *Espacio Abierto*, 17 (4): 615-627.

Racine, D. (2014). La mediación cultural: una filosofía de acción para la ciudad de Montreal. *Agenda 21 de la cultura (2004-2014)*. <https://obs.agenda21culture.net/es/good-practices/la-mediacion-cultural-una-filosofia-de-accion-para-la-ciudad-de-montreal>

Romanello, G. (2015). *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España*. [Tese para obtenção do grau de Doutor em Gestão da Cultura e do Patrimônio, Universitat de Barcelona].

Shelton, A. (2011). Museums and Anthropologies: Practices and Narratives. Em S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, pp. 64-80. Singapore: Wiley Blackwell.

Unidad de Programación y Públicos (2021). *Desarrollo y formación de públicos*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

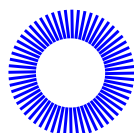
Villanueva, J. (2021). Experiencias de co-curaduría con comunidades locales en el MUSEF de Bolivia. *Boletín de la Sociedad Suiza de Americanistas*, 81: 23-31.

O trabalho intra e extramuros do Museo de la Memoria de Rosario para garantir a participação dos jovens no museu

Pilar Aphalo, Abi Bais e Agustina Crespi

Museo de la Memoria de Rosario

Argentina



O artigo a seguir reúne a experiência do Museo de la Memoria da cidade de Rosario, na Argentina, particularmente de seu Departamento de Articulação Territorial, vinculado à inclusão de jovens de diferentes bairros como protagonistas no planejamento e na coordenação das atividades do Museu voltadas para um público jovem. Esse departamento foi criado em 2012 com algumas experiências-piloto de participação juvenil num espaço de memória, desvinculando-se tanto do departamento de Educação quanto dos métodos usuais de convocação utilizados até então, por meio de espaços formais de educação. A partir desse momento, começaram a ser convocadas diferentes organizações e instituições da cidade, que variavam entre espaços dependentes do Estado, organizações sociais e espaços de militância política.

A incorporação de novas perspectivas de construção política no departamento de Articulação Territorial, bem como a necessidade de articulação com os diferentes atores sociais envolvidos no planejamento e desenvolvimento das atividades que começaram a ser propostas, nos falam de um modo de atuar que foi possível não só pela vontade política de seus membros, mas também pelo que o contexto sociopolítico do momento favorecia. É necessário situar as práticas pedagógicas, territoriais e institucionais para compreender a dimensão dos acontecimentos e as possibilidades que se desdobram (ou podem ser paralisadas) em relação às condições existentes. Neste caso, estamos falando da primeira década dos anos 2000 na Argentina, onde, a título de breve historização, o país estava se

recuperando da maior crise econômica, social e política que já havia experimentado. Essa crise teve seus fortes picos de explosão social nos fatídicos dias 18, 19 e 20 de dezembro de 2001 (consulte Solana, 2021). Esses eventos significaram uma ruptura com o neoliberalismo instalado na época, que estava deixando vítimas em seu rastro, uma perda patológica de credibilidade política e a necessidade de um projeto reparador e sustentável.

O cenário político da época, em 2003, após a posse do presidente Néstor Carlos Kirchner com apenas 21,65% dos votos, viu surgir um projeto de governo que abordava vários aspectos fundamentais diante da deterioração social: “O kirchnerismo baseou-se em três pactos assumidos com a sociedade”, insiste o diretor do OEOP [Roberto Bacman]. O primeiro tem a ver com a reativação da economia e a recuperação do emprego; o segundo baseia-se no novo papel do Estado, e o terceiro na política de direitos humanos”, diz Bacman para o jornal *Página 12* (Kollmann, 2013).

Foi então que, com a implantação dessas políticas, a virada nacional e popular de vários governos latino-americanos, os pactos e alianças para a independência e o fortalecimento econômico e restabelecimento das bases da institucionalidade democrática, começaram a surgir as mais variadas experiências de jovens que participam, propõem, promovem e despertam sentidos na esfera política. Vale ressaltar que esse processo histórico é uma concatenação do papel desempenhado pelos jovens nos cenários políticos de cada época. Isto, considerando desde as lutas anarquistas do início



do século XX, passando pelos sombrios anos setenta em que a última ditadura cívico-eclesiástica-militar fez desaparecer, silenciou e martirizou toda uma geração de jovens que participavam ativamente da política local, até a juventude ativa e militante do início do século XX, são a contrapartida do legado do neoliberalismo dos anos noventa que deixou o triste – e saturado – slogan: “todos devem ir, nenhum deles deve ficar”.

Foi nesse contexto de expansão que surgiram as primeiras experiências do Departamento de Articulação Territorial do Museu da Memória, por meio dos programas “Coletivo de Olhares”¹ e “Fábrica de Ideias”. Em 2013, o Departamento passou a integrar o “Programa Juventude e Memória”. Este último foi criado pela Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires e está dirigido a diferentes escolas do país, propondo que os grupos desenvolvam um projeto de pesquisa sobre memórias do passado recente, participação político-cultural dos jovens, identidade ou formas de violação dos direitos humanos na democracia. A particularidade desse programa na cidade de Rosario é que a convocação não é feita por meio das escolas, mas pelo Museo de la Memoria, que convida diferentes organizações sociais, de bairro e políticas a participar. Desde então, o Departamento tem convidado anualmente diferentes organizações e grupos de jovens para participar do Programa, mantendo o grupo “Fábrica de Ideias”, que é estabelecido como um espaço de intercâmbio, reflexão e encontro entre os jovens e onde a ênfase é colocada no desenvolvimento de estratégias para lidar com determinados problemas.

¹ O “Coletivo de Olhares” foi o primeiro programa do Departamento, iniciado em 2011, com o objetivo de abrir o museu a diferentes territórios da cidade. Para isso, organizações territoriais que desenvolviam práticas relacionadas à construção de memórias foram convidadas a conhecer as questões com as quais estavam lidando e a possibilidade de trabalhar nelas em conjunto.

O programa “Juventude e Memória” também é a base para o “Programa de Voluntariado Jovem”, que reuniu as pessoas que estamos escrevendo hoje, em diferentes momentos e de diferentes maneiras. No que diz respeito à nossa aproximação com o Museu, vale a pena descrever como tudo aconteceu. A primeira de nós a chegar ao Museu foi Agustina, que já havia participado do “Programa Juventude e Memória” em sua escola secundária na província de Buenos Aires. Quando ela se mudou de uma província para outra para estudar, soube que a única experiência de “Juventude e Memória” que existia em Santa Fé era realizada no Museo de la Memoria, o que poderia garantir sua continuidade ali. Posteriormente, Pilar foi ao Museu em busca de informações sobre museus que trabalhavam com programas para jovens na cidade de Rosario, para fins de sua tese de graduação. A partir daí, a coordenadora do Departamento, Alejandra Cavacini, a convidou para participar das atividades realizadas ali como voluntária. Mais tarde, depois de conhecer Alejandra em outras ocasiões e se oferecer para fazer parte da equipe de trabalho, ela se juntou à Abi. No mesmo ano, ela concluiu sua residência integral no Departamento. Juntas, fazemos parte da equipe que coordena e planeja as atividades. Estas incluem pesquisas sobre nossa própria prática, a organização de eventos culturais para jovens e outras propostas de participação, como mediações nos diferentes espaços do Museu. No ano de 2021, depois de repensar nosso papel como participantes voluntárias no Departamento de Articulação Territorial, revisando e refletindo sobre nossas tarefas; problematizando e historicizando a categoria “voluntária”; verificando os marcos regulatórios – quase inexistentes e estabelecendo comparações com outras experiências de voluntariado; realizamos produções escritas, que foram uma simples contribuição para continuarmos fazendo perguntas e nos questionando. As apresentações



públicas² dessas contribuições abriram um vasto panorama de perguntas que sustentam e interligam as práticas de voluntariado e a dinâmica do funcionamento de determinados espaços e instituições.

De nossas próprias experiências, destacamos o fato de que chegamos ao Museo de la Memoria por iniciativa própria e que ele foi receptivo a isso, além de sempre permeável e aberto a propostas. Além disso, o Departamento se destaca por receber pessoas que vêm de diferentes áreas de atuação, o que alimenta tanto a heterogeneidade quanto a interdisciplinaridade na equipe de trabalho.

Atualmente, o Departamento apoia a participação no espaço “Juventude e Memória”, bem como na “Fábrica de Ideias”, e novas propostas também foram incorporadas a partir da participação dos jovens, tais como

- Construtorxs Territoriais em Direitos Humanos. Esse programa de treinamento semestral começou a tomar forma em 2018 e continua até hoje. Seus participantes são jovens maiores de 18 anos, que já haviam tido a experiência do “Juventude e Memória” em anos anteriores e que participaram desse percurso de formação no ofício dos direitos humanos, passando por diferentes módulos temáticos nos quais articularam instâncias de pesquisa e produção, bem como estágios em diferentes instituições da cidade e dos territórios. Hoje, esse grupo é formado como uma Unidade

² Sobre as práticas pedagógicas realizadas, compartilhamos em “Los sitios de memoria como espacios pedagógicos”, do Seminario Internacional Pedagogía de la Memoria, organizado pela Comisión Provincial por la Memoria (La Plata) e pelo Departamento de Ciencias de la Educación (FAHCE) UNLP. Além disso, em relação às práticas voluntárias e as configurações de participação política juvenil, no XIV Congreso Nacional e no VII Congreso Internacional sobre Democracia “La democracia en tiempos de desconfianza e incertidumbre global. Acción colectiva y politización de las desigualdades en la escena pública” e no XV Congreso Nacional de Ciencia Política e no XIV Congreso Nacional e VII Congreso Internacional de Democracia; organizados pela Universidad Nacional de Rosario em conjunto com a Sociedad Argentina de Análisis Político.

Produtiva em articulação com o “Programa Santa Fé Mais” do Ministério de Desenvolvimento Social da Província de Santa Fé,³ realizando diferentes atividades e projetos, juntamente com a equipe de Educação Continuada, como ciclos de debates, mediações no museu para outros grupos de jovens, atividades no território relacionadas à violação de direitos, entre outros. Atualmente, está realizando um projeto de pesquisa em conjunto com a APDH⁴ e o Conicet UNR, sobre o Mapeamento da Violência Institucional na cidade de Rosário.⁵

- As Residências Acadêmicas da Faculdade de Ciências Políticas e Relações Internacionais e da Faculdade de Psicologia da Universidad Nacional de Rosario, bem como o Complexo Educacional Dr. Francisco Gurruchaga. Consiste na participação de jovens estudantes no âmbito de estágios pré-profissionais não remunerados e residências universitárias. Em todos os casos, o objetivo é criar uma articulação entre o conteúdo curricular e os estágios realizados no Departamento de Articulação Territorial do Museu, com o objetivo de criar, ao final da turnê, uma proposta para o espaço. Durante sua permanência no Museu, que dura um ano, os jovens que estão fazendo estágio percorrem os diferentes programas e atividades do Departamento.

³ Uma Unidade Produtiva refere-se à segunda etapa do programa Santa Fe Más, do Ministerio de Desarrollo Social da Província de Santa Fé, concebido como um caminho de treinamento e educação que fornece ferramentas para a inserção de jovens no mercado de trabalho. Para obter mais informações, visite o site: [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/235705/\(subtema\)/93754](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/235705/(subtema)/93754)

⁴ A Assembleia Permanente de Direitos Humanos é uma associação civil cujas metas e objetivos são promover os direitos humanos conforme estabelecido na Declaração Universal dos Direitos Humanos das Nações Unidas e na Constituição Nacional.

⁵ Mais informações no site: <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/jov/id/34/title/Proyecto-Mapeos-de-Violencia-Institucional-en-Rosario>, e vídeo no Instagram: https://www.instagram.com/tv/CS7P_Jbnbu3/?hl=es-la



- A área de Educação Continuada é um dos programas mais recentes, mas tem seus antecedentes no programa de voluntariado. A partir da reflexão sobre suas próprias práticas, o Museu possibilitou a modificação de certos formatos institucionais, enquadrando, nesse caso, uma instância de formação anual e participação nas atividades propostas pelo Museu. O programa consiste em uma reunião semanal com jovens para trabalhar temas relacionados ao Museu e, posteriormente, em um espaço de aprendizado rotativo para os diferentes programas do Departamento.
- O mais recente acréscimo é o trabalho no “Programa Jovens nos Espaços”. Essa é uma iniciativa conjunta entre a Comissão Provincial de Memória e vários locais de memória do país. Seu objetivo é promover a participação ativa dos jovens nos espaços de memória no papel de guias para as visitas pedagógicas, como transmissores de memórias e promotores de direitos com seus pares, entendendo essa proposta como um processo de aprendizado e ação. Inclui atividades de formação virtual e presencial para todas as pessoas jovens que participam dos espaços, bem como lugares de debate e discussão sobre a importância da participação dos jovens nos sítios de memória.

Todos esses programas têm uma dinâmica de trabalho comum que se caracteriza pelo uso de técnicas do campo da educação popular, ferramentas lúdicas e artísticas que buscam abordar o tema do Museu e a construção coletiva de memórias a partir de diferentes linguagens. Isso possibilita propor uma forma diferente de refletir sobre a história, permitindo um olhar crítico e uma abordagem de questões relacionadas aos direitos humanos.

Para voltar a situar a experiência, esse desdobramento de atividades e programas não surge desvinculado de um contexto institucional. O Museo de la Memoria da cidade de Rosario tem como objetivo promover o acesso ao

conhecimento e à pesquisa sobre a situação dos direitos humanos e a memória social e política de nossa região, do país e da América Latina. Mantém sua posição como ator político em defesa da democracia e das lutas do passado e do presente, por meio da arte e da literatura em sua exposição permanente, mas também por meio dos diferentes espaços que o compõem e das atividades que realiza e acompanha dentro e fora de sua localização física. O Museu é composto por vários departamentos e projetos, tais como: Educação, Comunicação, Produção, Biblioteca, um Centro de Estudos, Serviço de Orientação Jurídica e um Centro Documental. Também possui um espaço para exposições temporárias que frequentemente incorpora as lutas atuais em relação à defesa, garantia e respeito aos direitos humanos fundamentais.

A articulação entre as lutas atuais e a construção de memórias coletivas funciona como uma caixa de ressonância na proposta dessa instituição. O “nunca mais” de ontem é também o “nunca mais” de hoje diante das atuais tentativas de fragmentar nosso sistema democrático que emergem dos discursos negacionistas e odiosos do retorno da direita neoliberal.

Para continuar a ressoar, expandir e se desdobrar, a pergunta fundamental que tem impulsionado e atado, até agora, toda a nossa prática é: *o que um museu pode fazer?* Para nós, essa questão não apenas articula nossa práxis, mas é uma ação em si. É claro que o que compartilhamos até aqui não passou de mal-entendidos, incertezas e tensões, que nos oferecem um vasto panorama de possíveis desafios e reafirmações.

Sabemos que a crise econômica pela qual passa nosso país, a incerteza global e o aprofundamento das narrativas hegemônicas sobre as quais o sistema capitalista se ampara e é sustentado atualmente são fatores importantes nas subjetividades de jovens, ainda mais no caso de quem se encontra em situação de maior vulnerabilidade social. No entanto, ainda há resistência



que coloca em xeque as estruturas institucionais e a retórica. As práticas realizadas pelo Departamento fazem parte dessa resistência, pois permitem a democratização dos espaços, a incorporação de políticas abrangentes elaboradas com e a partir de pessoas jovens numa dupla orientação: para dentro e para fora. Quando falamos de participação juvenil dentro do Museu, estamos nos referindo a um posicionamento institucional em relação ao lugar que jovens podem e devem ocupar num espaço com essas características – que deve ser assumido por todos os membros e departamentos da instituição –, onde há uma validação das vozes de jovens, a ponto de serem elus que, além de serem formados, planejem as atividades e ofereçam as visitas a outros jovens. Elus também são direcionados para fora, chamando e convidando outros jovens de diferentes partes da cidade a fazer parte do espaço ou a se articular com os territórios. Nesse sentido, poderíamos retomar as palavras de Pablo Vommaro, professor de história especializado em juventude e pesquisador da CLACSO, que argumenta que, na era pós-pandêmica em que vivemos, diante desse panorama de certa incapacidade do Estado de gerar um marco suficientemente forte para o pleno desenvolvimento da vida das pessoas jovens, “um Estado presente é um Estado que cobre essas deficiências, mas que também se alia aos territórios e às comunidades para fortalecer suas ações” (#InfoCLACSO, 2021).

No caso do departamento de Articulação Territorial, seus vínculos com o território se refletem nas alianças que cria com organizações sociais e civis e outras instituições ou órgãos estatais, a fim de tentar dar respostas e ampliar as possibilidades para jovens que passam por ele.

Ao mesmo tempo, entendemos que é necessário debater e reconfigurar as deficiências do Estado, como responsabilidade assumida por uma instituição pública. Por exemplo, uma das maneiras de trazer essas tensões para o diálogo foi manifestar as injustiças e torná-las visíveis com o projeto Mapeamento da Violência

Institucional, mencionado acima. Dessa forma, notamos no Museo de la Memoria uma clara mudança da ideia do museu como um templo para um fórum: “[...] *the forum is where the battles are fought, the temple is where the victors rest. The former is process, the latter is product*” (Duncan, 1971: 21). [O fórum é onde as batalhas são travadas, o templo é onde os vencedores descansam. O primeiro é processo, o segundo é produto].



Referências

Duncan, F. C. (1971). The museum, a Temple or the Forum. *Curator*, XIV: 11-24. <https://www.elmuseotransformador.org/wp-content/uploads/2021/06/The-Museum-A-Temple-or-the-forum.pdf>

Kollmann, R. (2013, 19 de maio). El balance de una década. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-220365-2013-05-19.html>

Solana, P. (2021, 16 de dezembro). El 2001 no empezó ni terminó en diciembre. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/el-2001-no-empezo-ni-termino-en-diciembre/>

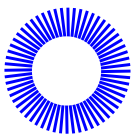
#InfoCLACSO (2021, 19 de junho). Entrevista com Pablo Vommaro: "La pos pandemia debería pensar políticas públicas integrales". [Vídeo] CLACSO TV. https://www.youtube.com/watch?v=9FXjj_wX7d0&ab_channel=CLACSOTV

Museus e escolas em parceria para imaginar cidades utópicas por meio da arte. A experiência do programa “Cidades para o futuro: criando utopias”

Max Pérez Fallik

Fundación Kosice

Argentina



Introdução

As restrições sanitárias globais no início da crise da covid-19, em março de 2020, forçaram os museus a encontrar novas formas de engajamento com o público¹ e, em muitos casos, a se reinventar, reduzir a equipe ou fechar permanentemente. Isso foi particularmente complexo para espaços independentes e autogeridos,² incluindo a Fundación Kosice - Museo Kosice, uma instituição sem fins lucrativos na cidade de Buenos Aires dedicada a divulgar, pesquisar, expor e conservar o trabalho de Gyula Kosice.³

Entendendo que qualquer ação deveria transcender as respostas isoladas e institucionais, foi desenvolvido um programa educativo associativo que se propunha a abordar e tematizar – sem pretender ser uma solução – três crises que a pandemia evidenciou: a museal, a escolar (num contexto de enormes desafios para estudantes e

professores)⁴ e a ambiental (nossas formas de viver e de nos relacionarmos com o meio ambiente).

Gyula Kosice imaginou, com sua Cidade Hidroespacial,⁵ um modo de vida alternativo e utópico a partir de uma abordagem interdisciplinar que unia arte, ciência e tecnologia. Diante da necessidade de propor novas utopias num contexto de pandemia, nos propusemos estimular a imaginação radical e criativa das novas gerações, tomando como ponto de partida o trabalho de dois grandes artistas argentinos: o próprio Kosice e Xul Solar,⁶ com sua obra *Vuelvilla*.⁷

De fato, a primeira e fundamental aliança foi com o Museo Xul Solar. As duas instituições são geminadas não apenas por causa da proximidade regional, mas também por serem museus inteiramente dedicados a um único artista de vanguarda argentino. Embora o trabalho de Kosice e Xul Solar seja muito diferente, ambos – cada um a seu modo e em seu tempo – propuseram a promoção de transformações sociais por meio da arte e projetaram cidades futuras a partir de diferentes linguagens artísticas.

¹ De acordo com um relatório do ICOM (2020: 2), as atividades de comunicação digital durante a pandemia aumentaram em pelo menos 15% dos museus. Isso não é inconsistente com estudos que apontam para a assistemática e superficialidade das estratégias digitais dos museus (Satta, 2017). Na América Latina, o uso de recursos previamente digitalizados compreendeu quase 90% de todas as ações, seguido pelo uso de redes sociais e pela digitalização de atividades. O desenvolvimento de ações especificamente projetadas para a pandemia não chegou a 4% (Unesco, 2020: 17).

² Escolar e colaboradores (2021: 2) descobriram que “desde a pandemia, 85% das organizações [espaços culturais independentes] não conseguiram cobrir seus custos mensais de funcionamento e, para março de 2021, 56,9% estavam endividados”.

³ (1924-2016). Artista, pintor, escultor, poeta e teórico húngaro-argentino, precursor da arte abstrata e concreta na Argentina e da arte cinética e hidrocínética em todo o mundo.

⁴ Que Dussel e seus colaboradores sintetizaram numa publicação coral indispensável em 2020.

⁵ Uma coleção de modelos, esculturas de luz, desenhos, diagramas e textos feitos entre 1946 e 2015 que conceituam uma cidade futura composta de habitats que voam a 1.500 metros acima do nível do mar, sustentados pela energia da água, e que articula facetas artístico-estéticas, poéticas, científico-tecnológicas e urbano-arquitetônicas (Kosice, 1972).

⁶ (1887-1963). Artista multifacetado argentino. Pintor, linguista, músico, esoterista, inventor e astrólogo.

⁷ Aquarela de 1936 representando uma vila voadora impulsionada por hélices e balões (Solar, 2017 [1959-1960]).



E é justamente essa ponte patrimonial que possibilitou o desenvolvimento conjunto do programa educacional “Cidades para o futuro: criando utopias”. Com base na urgência de construir novas formas de habitar e de se relacionar com o outro e com o meio ambiente, professores e estudantes de todo o país foram convidados a imaginar, desenhar, projetar, descrever ou modelar suas cidades utópicas, em qualquer linguagem artística e suporte, seguindo os passos de Gyula Kosice e Xul Solar.

O programa, que venceu a chamada de propostas “Ensayar Museos 2020” da Fundação Williams, tomou a coleção de ambos os museus como desculpa ou pretexto (pré-texto) para estabelecer uma ponte dialógica com um público diversificado, além dos aspectos históricos ou artísticos específicos de seu patrimônio (Chiovatto, 2020: 75). Nossa proposta era repensar a nós mesmos como um espaço facilitador da criatividade e da invenção. O movimento é sutil: de “pesquisar, coletar, conservar e interpretar”⁸ o patrimônio a promover sua criação e desenvolvimento. Do museu como uma instituição para o museu como um instituidor.⁹ Ou, seguindo Alderoqui (2009: 85-86), da concepção de Bourdieu acerca dos museus como legitimadores da cultura dominante para a ideia de Huyssen sobre os museus como “espaços onde as memórias vivas e ativas necessárias (individuais, familiares, regionais e nacionais) podem circular e se articular para construir diferentes futuros locais num mundo global”.

A seguir, serão apresentados brevemente o projeto do programa e algumas linhas de tensão desencadeadas pelos resultados de sua primeira chamada (2021-2022).

⁸ Parte da nova definição de museu adotada pelo ICOM em sua 26.ª Conferência Geral em Praga, em 24 de agosto de 2022.

⁹ Para Castoriadis (2013), o instituído e o instituinte são os dois modos de existência de um imaginário social, ou seja, de uma forma de conceber o mundo de uma sociedade num determinado momento. Para Castoriadis, o instituído refere-se a significações e crenças cristalizadas em instituições que as preservam, e o instituinte cria novas significações e promove algumas transformações sociais como parte do processo de autocriação da sociedade.

Sobre o programa

O programa apresenta quatro objetivos (linhas de ação) específicos, consecutivos e complementares que traçam o caminho desde o instituído até o instituinte, conceituando quatro dimensões analíticas:

Primeiro objetivo (dimensão museológica): levar o patrimônio de ambos os museus a novos públicos, especialmente estudantes de todo o país.

Buscou-se estabelecer vínculos associativos e geradores com instituições educacionais e culturais, tendo as escolas – e particularmente os professores – como parceiros-chave. Com o objetivo de federalizar o escopo da convocação, ela foi articulada com currículos de várias jurisdições do país e com instituições educacionais de todos os níveis de ensino. Da mesma forma, foi assinado um acordo com o Tríptico de la Infancia da cidade de Rosario, província de Santa Fe, que atuou como um replicador regional da proposta.

Segundo objetivo (dimensão tecnológica): promover novas formas de relacionamento com a obra de arte mediada pela tecnologia, num contexto de fechamento indefinido de museus.

Parte do patrimônio de ambos os museus foi digitalizada, mas com uma perspectiva pedagógica. Para *Vuelvilla*, foi desenvolvido um vídeo interativo e imersivo de Realidade Virtual (RV)¹⁰ de 360°, e para a Cidade Hidroespacial foram desenvolvidos um modelo de Realidade Aumentada (RA)¹¹ interativo e explicativo e três portais interativos e imersivos de RA. As peças foram concebidas especificamente para uso em escolas (e não em museus). O ponto de partida foi uma concepção da tecnologia

¹⁰ Desenvolvido em 2019 pelo programa Experiência 360° do Aprender Conectados, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

¹¹ Sobre o uso de RA e RV em museus, consulte Pérez Fallik (2022).



como mediadora cultural, seguindo o entendimento de Jesús Martín-Barbero (2009: 24).

Mais uma vez, esse trabalho foi possível graças a uma abordagem de parceria com a UXart¹² como parceira tecnológica, o que permitiu a digitalização do patrimônio de uma forma inovadora.

Terceiro objetivo (dimensão pedagógica): promover o trabalho em sala de aula (presencial ou virtual) com professores e estudantes para imaginar cidades futuras a partir de qualquer linguagem artística.

O programa incluiu a criação de vários recursos complementares. Foi produzido um curta-metragem de animação educativo, que inclui a vida e o trabalho de ambos os artistas – para ser usado como introdução ou estímulo em atividades escolares – e o livreto digital “Cidades para o futuro: criando utopias. Atividades escolares” foi publicado para distribuição gratuita com fotografias, vídeos, atividades educativas e recursos didáticos para todos os níveis de ensino, além de um guia de registro audiovisual dos projetos. Durante 2021, professores e diretores foram acompanhados e assessorados virtualmente no desenvolvimento dos projetos escolares de forma personalizada.

Quarto objetivo (dimensão comunicacional): fazer um registro da experiência, divulgar as cidades criadas e tornar o trabalho e o papel dos professores visíveis e valorizados.

O programa termina com a exibição das produções escolares. De acordo com Ayala Aizpuru e colaboradores (2019: 65), procuramos passar de nos vincular a um público privilegiado (aqueles que participam das ações organizadas pelos museus) à construção de um público parceiro (aqueles que participam da criação de produtos

culturais colaborativos), dando um pequeno passo na transição de um museu interativo para um museu participativo.¹³

Resultado da chamada

No encerramento da chamada (em dezembro de 2021), 60 projetos escolares foram recebidos. Sete da pré-escola ou educação infantil (entre 3 e 5 anos), 36 de escolas primárias (entre 6 e 12 anos), 10 de escolas secundárias (entre 13 e 18 anos), duas escolas de educação especial (para pessoas com deficiência), uma escola hospitalar, duas instituições de ensino superior e duas oficinas culturais infantis (entre 4 e 11 anos).

Dois terços das instituições participantes eram de nível primário, seguidas pelo secundário (16,9%) e pré-escolar (10,2%). Embora tenham sido recebidos projetos de seis jurisdições nacionais diferentes, 76,3% vieram da Cidade Autônoma de Buenos Aires e da Província de Buenos Aires. 83% das escolas participantes eram escolas públicas (federal).

Destacaremos alguns dos projetos participantes, que apresentam uma grande diversidade de contextos escolares, propostas pedagógicas, linguagens artísticas abordadas e cidades imaginadas. Os materiais didáticos elaborados para o programa levaram em conta essa diversidade e incentivaram cada docente a se apropriar das atividades sugeridas, a fim de adaptá-las, repensá-las e reimaginá-las para o contexto específico de suas aulas.

A proposta era que cada grupo escolar identificasse os problemas mais urgentes de nosso modo de vida, de acordo com as realidades regionais de cada escola e os interesses e conhecimentos de cada faixa etária. Nesse diagnóstico inicial, o ambiente natural e a igualdade social foram as principais preocupações. Houve uma

¹² Empresa argentina de tecnologia especializada em RA, RV, geolocalização e mapeamento voltada para o campo artístico.

¹³ “Num museu desse tipo, os visitantes influenciam, criam elementos ou realizam a própria exposição” (Gándara Vázquez, 2020: 13).





Escola n.º 14 D. E. 12, Cidade de Buenos Aires. Modelos de luz com terras cultivadas, feitos pela 1.ª, 3.ª e 4.ª séries.



Escola Superior de Educación Artística de Artes Visuales Rogelio Yrurtia, Cidade de Buenos Aires. Estudantes do 1.º e 2.º ano trabalharam com várias linguagens e suportes materiais.



Escola n.º 25 D. E. 6, Córdoba. Instalação coletiva conceitual. Projeto totalmente presencial.



Universidade de San Andrés, Buenos Aires. Instalação digital interativa de um novo sistema urbano sustentável para o Delta do Tigre.



Escola Técnica n.º 20 D. E. 20, Cidade de Buenos Aires. Projeto transdisciplinar realizado por estudantes do 1.º, 2.º e 3.º anos do ensino médio.



Escola Nuestra Señora del Sagrado Corazón, Santa Fe. Instalação em grande escala feita por estudantes da 3.ª e 7.ª séries.

grande diversidade de linguagens artísticas exploradas em cenários virtuais, presenciais ou híbridos. Vários projetos propuseram uma articulação de campos de conhecimento e espaços curriculares, visando ao trabalho transdisciplinar. Em muitos casos, fizeram uso de ambientes digitais e ferramentas tecnológicas. Algumas escolas chegaram a se apropriar da proposta e transformaram-na em projetos institucionais anuais, com

a participação de mais de uma série ou curso e até mais de um nível de ensino.

Reflexões preliminares sobre a experiência

Em relação a seus objetivos e como uma primeira instância de autoavaliação, algumas linhas nos permitem refletir e colocar em tensão a experiência a fim de



repensar a educação em museus e o vínculo com o público (especialmente crianças em idade escolar).

A já complexa relação entre museus e públicos foi rompida durante a pandemia. No entanto, Alderoqui (2020) aponta que é um bom momento para gerar convites, preparar a mesa para compartilhar e receber (ou sair para conhecer) novos públicos (citada em Melgar e Elisondo, 2021: 33). Embora o “Cidades para o Futuro” tenha sido bem-sucedido em levar o patrimônio de ambos os museus a uma ampla gama de escolas com as quais não havia vínculo anteriormente, houve baixa participação de instituições fora da cidade e da província de Buenos Aires (pouco menos de 24%).

Uma ideia sugestiva é que os “novos públicos” dos museus são necessariamente os “antigos públicos” de outras instituições. Sempre que os museus buscarem atrair ou apelar para novos públicos, o farão com base em uma rede anterior de inter-relações institucionais. Acreditamos que qualquer estratégia que vise à ampliação de públicos pode ser enriquecida pela articulação com instituições educacionais, culturais, produtivas, industriais, tecnológicas, estatais, civis ou privadas, dependendo de suas características e objetivos.

Com relação à digitalização do patrimônio e ao acesso a ele, a maioria dos projetos educacionais baseou-se mais nas fotos e nos vídeos incluídos nos recursos didáticos do que nas peças produzidas em RA e RV. Aqui poderíamos nos questionar sobre a permeabilidade da lógica escolar às novas tecnologias (não especificamente escolares) e os limites da exclusão digital na Argentina.¹⁴ Se acrescentarmos a isso as particularidades da

transposição do suporte (de uma pintura ou escultura para uma peça virtual), fica claro que o uso de ferramentas digitais deve estar subordinado aos objetivos específicos do projeto e às características e fatores condicionantes da população-alvo.

Por fim, e o mais importante, a maioria das escolas participantes desenvolveu projetos com alguma profundidade, incluindo as etapas de pesquisa, design e elaboração. A chamada terminou com uma grande diversidade de propostas interessantes e originais. É aqui, quando o vínculo com o patrimônio do museu foi menos rigoroso, que o interesse real de um programa educativo museal se torna evidente: em sua capacidade de estimular a criação coletiva, a disseminação de expressões, sentires e pensamentos diversos e múltiplos. Trata-se, então, de ponderar o papel criativo-produtivo dos museus (o instituidor) acima de seu perfil de salvaguarda e conservação (o instituído).

¹⁴ Embora os equipamentos digitais públicos e os programas de treinamento tenham sido e estejam sendo implementados na Argentina em nível nacional e jurisdicional, o fechamento temporário das escolas aprofundou a lacuna entre as unidades domiciliares com uma diversidade de equipamentos de acesso à Internet e aquelas com pior conexão ou equipamentos compartilhados por toda a família (consulte Dussel *et al.*, 2020).



Referências bibliográficas

Alderoqui, S. (2009). Aires renovados en museos porteños del siglo XXI: sueños, cosas, gotas y lustre. *Revista Hermes*, 1: 85-91.

Alderoqui, S. (2020, 23 de outubro). La experiencia-museo en el museo-pantalla. El Museo Virtual. Los desafíos de la comunicación. Debates necesarios hacia una nueva humanidad. Facultad de Comunicación UNC. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OmphQEICXJI>

Ayala Aizpuru, I, Cuenca-Amigo, M., Cuenca-Amigo, J. (2019). Principales retos de los museos de arte en España. Consideraciones desde la museología crítica y el desarrollo de audiencias. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 80: 61-81.

Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginada de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Chiovatto, M. (2020). En defensa de la educación museal. *ICOFOM Study Series 48-2. Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century*. <https://doi.org/10.4000/iss.2337>

Dussel, I., Ferrante, P. e Pulfer, D. (comps.) (2020). *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*. Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria.

Escobar, V., Maccari, B., Pachano, J. e Seivach, P. (2021). *Panorama de los espacios culturales independientes de la ciudad. A un año de la pandemia COVID-19: marzo 2020-marzo 2021*. Documento CEM, 44. Buenos Aires: Centro de Estudios Metropolitanos.

ICOM (2020). *Museos, profesionales de los museos y COVID-19*. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>

Kosice, G. (1972). Arquitectura y urbanismo hidroespacial. Em Kosice, G., *La ciudad hidroespacial* [s. p.]. Buenos Aires: Ediciones Anzilotti.

Gándara Vázquez, M. (2020). ¿Existe realmente una museografía interactiva? *Más Museos Revista Digital*, 2 (1).

Martín-Barbero, J. (2009). Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 10 (1): 19-31.

Melgar, M. F. e Elisondo, R. C. (comps.) (2021). *Indisciplinar los museos: experiencias y propuestas desde una mirada psicopedagógica*. Río Cuarto: UniRío Editora.

Pérez Fallik, M. (2022). El programa "Ciudades para el futuro" en el cruce de la educación, la comunicación y la tecnología. Una articulación entre museos y escuelas para la imaginación utópica. Em *Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales*, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 149-161. <https://doi.org/10.4995/OIMED22.2022.15539>

Satta, F. (2017). *Las estrategias de comunicación digital de los museos en las redes sociales. Análisis de presencia y rendimiento de los museos de arte catalanes*. [Tese de doutorado não publicada, Universitat Rovira I Virgili].

Solar, X. (2017 [1959-1960]). Vuelvilla. Em C. Rabossi, ed., *Xul Solar Panactivista*, pp. 298-302. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

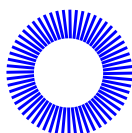
Unesco. (2020). *Museums around the World in the Face of COVID-19*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>

Um museu indígena como estratégia interdisciplinar de formação entre os Kanindé no Ceará¹

Suzenilson da Silva Santos
e Antônia Kanindé

Memorial Museu Indígena
Kanindé de Aratuba

Brasil



Suzenilson da Silva Santos

Olá, todos e todas e todes. Meu nome é Suzenilson, eu sou indígena Kanindé do Estado do Ceará. Atualmente sou coordenador do núcleo educativo do Museu dos Kanindé e também atuo como professor da escola indígena Manoel Francisco dos Santos. Também sou pesquisador, estudante de doutorado em história pela Universidade Estadual do Ceará. Vou mostrar um pouquinho para vocês um pouco de uma experiência que temos aqui no interior do Estado do Ceará que é o Museu dos Kanindé, que traz em sua trajetória dinâmica e histórica um pouco dessa dinamicidade da própria história do Povo.

O Povo Kanindé remonta aos séculos 16 e 17 como sendo um dos povos próximos aos Janduís. Eles tinham um rei chamado Janduís. E quando Janduís faleceu quem o sucedeu foi o rei Kanindé. Nós trazemos nessa nossa história de trajetória das nossas conquistas todo um histórico de formação e de nomadismo, e andanças por esses sertões afora, desde os sertões do Ceará até o Rio Grande do Norte, como outros historiadores podem colocar, a própria guerra dos bárbaros nesse contexto.

Mas queria contar um pouco da nossa oralidade. Dentro da nossa história, como os nossos guardiões da memória sempre contam – nossos guardiões da comunidade – que no tempo deles era muito sofrido. Não poderia também falar no nome indígena, porque diziam que o branco matava o índio naquela época. E por causa de todo esse processo nós passamos muito tempo no silenciamento. Nós fomos silenciados por muito tempo, e ao longo desses anos, da autoafirmação do povo, nós reelaboramos a nossa autoafirmação novamente, de acordo com a própria afirmação que se teve com as lideranças mais velhas na comunidade, onde podemos destacar também vários conflitos que se deram dentro desse contexto da própria história. Como na nossa aldeia, o próprio conflito pela terra, que teve em 1995, que alavancou essa estratégia também e esse posicionamento da autoafirmação do Povo quando nós tivemos um grande conflito com assentamento sem terra. E aí foi desse processo que nasceu toda a condição da nossa autoafirmação em 1995 com as lideranças que foram até uma reunião em Maracanaú uma cidade que fica no interior do Ceará e que é uma aldeia indígena também.

De todo esse processo, nasce a nossa nova história, o nosso novo contexto e a nossa nova criação dentro do processo cultural do Povo Kanindé. Dentro da própria formação do povo nasce o que as lideranças sempre falam, que é assumir a nossa 'indianidade', que é assumir o nosso indígena. Uma das primeiras propostas de criação que esteve na comunidade foi o Museu dos Kanindé, criado pelo Cacique Sotero, que hoje é mestre da cultura

¹ N. da E.: O texto a seguir é a transcrição editada de um vídeo enviado por Suzenilson da Silva Santos. Por motivos que escapam ao controle do Programa e do próprio Suzenilson, não foi possível sua participação presencial no 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus. O vídeo foi exibido ao público durante o terceiro dia do Encontro, no contexto da troca de experiências para a qual ele foi originalmente convidado. Com este texto, registramos e agradecemos a sua participação à distância. O vídeo está disponível no canal do Ibermuseum no YouTube, que pode ser encontrado no seguinte link: <https://youtu.be/RosxEPai2ho>.



indígena no Estado do Ceará. Ele teve essa estratégia de criar o museu, dizendo ele que era para contar a história do índio na sociedade, do Povo Kanindé na sociedade.

De uma pedra que ele encontrou nasce todo esse contexto do museu dentro da nossa própria história. Que também foi, para além do espaço cultural de memória, um dos primeiros espaços a articular a própria educação indígena dentro da nossa comunidade. E depois veio a luta pela educação escolar indígena na nossa comunidade que foi a garantia pelos direitos que é a escola que conseguimos e conquistou dentro de todo esse trabalho de toda essa formação da própria história do Povo.

Entrando nesse contexto do museu queria contar um pouco – porque nós estamos dentro do espaço museal –, isso que vocês estão vendo² é um museu indígena do Povo Kanindé. Museu idealizado e construído pelo próprio indígena, com a perspectiva genuína de contar a história do nosso povo dentro de nossa realidade. Podemos ver todos esses objetos, essas peças que foram colocadas de primeira mão pelo Cacique Sotero e que depois ela vem se transformando no momento, numa realização também em conjunto com a nova geração. É um repasse de formação que temos dentro da comunidade e que são os estudos do núcleo educativo que podemos colocar depois para uma reflexão também.

Tudo começa com uma pedra preta que ele ganhou da mãe dele. Ela dizia que era a pedra dos índios de antigamente e ele a guardou na casa dele e foi construindo a partir dessa pedra todos esses objetos aqui, dado pelos primos, pelos sobrinhos, pelos agricultores da comunidade. Ele foi juntando todo esse acervo que tem aqui e foi formando o museu que hoje é o Ponto de Cultura e Memória Museu dos Kanindé, que nasce de toda uma estratégia, de toda uma força da comunidade também dentro da própria formação.

² N. da E.: A câmera sai do plano médio de Suzenilson e, com sua narração em *off*, começa a percorrer uma das salas do museu.

O museu antigamente não era nesse espaço que a gente está aqui hoje, ele ficava próximo à casa do Sotero, do Cacique, do mestre. Pela inteligência dele, de uma estratégia, nós trouxemos o museu pra cá, que é aqui que estamos vendo os objetos, mas o outro lado aqui, que está do nosso outro lado aqui, está nossa escola, a escola indígena, porque nós sentimos a necessidade de que esses processos educacionais iriam convergir diretamente com a cultura que tem aqui no espaço museal, com as memórias que têm também os processos educacionais da escola que está aqui ao nosso lado.

A partir de 2011, quando nós entramos num processo dinâmico de própria pesquisa dentro da nossa comunidade, nós começamos a desenvolver um projeto de formação das novas gerações, que é a primeira, a segunda e a terceira gerações de jovens que vem da escola indígena trabalhar com todos esses processos de acervo de memória, de ações educativas que partem de um contexto da própria história e cidade do povo, da memória e da construção social desse espaço que nós temos aqui na nossa comunidade. De 2011 para cá, muitas coisas já aconteceram de formação dos núcleos que passou pelo primeiro de 2011 a 2016. Teve uma geração, muitos desses meninos que participaram desse grupo, hoje estão nas universidades, estão em outros espaços educacionais também, em outros espaços da sociedade. A segunda turma, que começamos em 2016 e fomos até 2019, mais ou menos, e recentemente nós resolvemos criar a terceira turma.

Um Museu para os Kanindé

É um espaço de espiritualidade, é um espaço onde se encontram objetos, muitos objetos da caça, do acervo do museu dos Kanindés, que são muito da caça, como tejo, mocó, punaré e outros animais que fazem parte disso. E também é a partir dessas experiências do próprio acervo que a gente tem uma classificação própria de contar. Assim com o Cacique Sotero, ele criou a sua própria



maneira de contar esses objetos que tem aqui, que são as coisas dos índios, as coisas dos velhos, e as coisas das matas. Também tem as coisas do mar, assim como também existe as novidades dentro desse processo da própria inteligência do Cacique Sotero.

Dentro desse processo desenvolvido pelo museu ao longo dos anos, muitos dos alunos que passam por aqui, monitores, estão dentro das Universidades estudando diferentes tipos de cursos. Um dos exemplos é Antônia que está desenvolvendo seu processo de pesquisa em museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E vários outros alunos que também estão aí no movimento estudantil, como na UNILAB, como na UFC, que passaram por essa experiência e que estão lá fazendo seus trabalhos também. Eu, como pesquisador, desde 2011 venho trabalhando justamente sobre esses objetos e como que isso traz dentro das narrativas e da consciência étnica do povo para desenvolver não somente o trabalho de pesquisa, que desenvolvi no meu mestrado também, e agora que estou desenvolvendo no doutorado, dentro dessa relação que tem esses objetos com os espaços.

Para além desses objetos, em outros povos também, temos articulações de museus através de uma rede que criamos em 2014. Ela desenvolve de norte a sul do país outros programas e outros processos entre os povos indígenas que podem ser desenvolvidos e que podem trazer reflexões para além do espaço, para além da memória.

Isso era um pouco do que queria contribuir com vocês que estão aí do outro lado, desse espaço do nosso continente. E dizer que essas representações, não somente do espaço do Museu, mas das memórias de toda uma conjuntura que nós temos vivido também de apagamento dentro do nosso Estado brasileiro pelo atual governo³

³ N. da T.: Refere-se ao governo de Jair Bolsonaro, no período 2019-2022, que se caracterizou por políticas ambientais e sociais que desfavoreciam os direitos dos povos indígenas.

que tem a todo momento tentado destruir as nossas memórias, os nossos símbolos, a nossa própria vida que está em jogo, e temos sofrido muito com essa dinâmica do governo em apagar as nossas memórias indígenas, nossas memórias do nosso país. E acredito que com a força desse encontro também possamos juntar forças e fazer com que as nossas energias possam contribuir dentro dessa construção social.

Isso é um pouco da nossa experiência do Museu dos Kanindé. Como vocês podem ver [mostra diferentes objetos expostos na parede do museu] objetos da própria cultura, da própria memória que são da caça, são da natureza, as sementes que temos também dentro da nossa aldeia, do nosso território e várias outras inteligências que foram colocadas aqui dentro também e do outro espaço que certamente vocês vão ver. As relações que a gente teve no próprio movimento indígena ao longo desses anos e as notícias dos jornais que guardamos desde o começo da época da nossa autoafirmação que fomos colocando, documentos territoriais, as imagens que simbolizam esse processo de formação, as nossas próprias lideranças que fazem parte da comunidade que estão presentes no espaço museal também. Dentro de tudo, uma construção social da memória para além do espaço museal, para além da espiritualidade, para além da construção daquilo que a gente coloca dentro da nossa formação do Povo Kanindé. Então, isso é um pouco da nossa experiência que colocamos desde aqui do interior do Estado do Ceará para que possa servir de exemplo também para os demais que estão aí na Universidade, no encontro, que nós estamos presente também.

Antônia Kanindé

Olá, eu me chamo Antônia, sou indígena do Povo Kanindé. Atualmente sou graduanda em museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e sou também assistente de coordenação do museu indígena



Kanindé. O museu, como Suzenilson apresentou, é uma iniciativa que nasce em 1995 pelo Cacique Sotero, mas repercute nacional e internacionalmente a partir da sua experiência e das ações educativas e educacionais que desenvolve junto à escola indígena Manoel Francisco dos Santos, Associação Indígena Kanindé de Aratuba e as demais organizações que compõem o núcleo estruturante do Povo Kanindé. Nesse sentido, e por conta dessas ações que o museu desenvolveu, vários núcleos de estudantes foram formados dentro desse processo. Não obstante, o ingresso também de estudantes na área da museologia permitiu novas discussões dentro desse campo teórico. Pensando, sobretudo, em como organizar e reestruturar o pensamento museológico a partir da desconstrução de óticas coloniais que implicam ainda sobre esses museus, sobretudo nos campos dos museus tradicionais. Os museus indígenas têm possibilitado um repensar e ‘reolhar’ para a museologia a partir de experiências e perspectivas nativas onde as narrativas são primeiramente traçadas num lugar de primeira pessoa onde os indígenas falam sobre si, suas histórias, suas narrativas e apresentam outras formas para uma historiografia nacional do país, antes não muito contemplada as histórias indígenas, negras dentre outras populações e minorias do Estado brasileiro.

Nesse sentido, pensar na museologia e um refazer para a museologia, tem sido muito importante, pensando que esses museus são também exemplos para o surgimento e a emergência de outras ações museológicas espalhadas pelo Brasil, que tratam também da experiência e da vivência de outras comunidades que não só as populações indígenas, mas Comunidades Quilombolas, comunidades ribeirinhas, pesqueiras, comunidades tradicionais que compõem o território e as populações nacionais que foram aí então esquecidas na historiografia. Nós temos, então, digamos, uma explosão de outras iniciativas museológicas e isso tem sido muito importante para a construção de uma nova narrativa sobre as

identidades, sobre as questões nacionais e, sobretudo, possibilitando que as discussões no campo acadêmico se voltem também para um novo repensar, nessa área da museologia.

Então, acredito que é muito importante o espaço representativo que o Museu Kanindé ocupa hoje justamente para questionar e tencionar outros museus tradicionais, mas ao mesmo tempo possibilitar o reconhecimento dessa iniciativa e de outras iniciativas também que tem emergido Brasil e mundo afora num comparativo com essas outras instituições para que possamos traçar e dialogar uma discussão dentro desse campo museológico e também das questões antropológicas nas implicações de auto afirmação étnica dos povos, como no caso dos povos indígenas e também de reivindicação territorial, se ampliando também para as questões quilombolas.

Nesse sentido o Museu Kanindé é uma experiência muito interessante a se conhecer e assim entender os processos que levaram a essa organização desse espaço e sobretudo a questionar a museologia sobre suas práxis e seus modos de atuação e pesquisa na contemporaneidade.

Numa perspectiva mais particular da minha trajetória junto ao Museu Kanindé, estive atuando nessa instituição desde o ano de 2011 enquanto monitora voluntária e atuando também nos processos formativos das três gerações de monitores que passaram por esse processo. Então, algumas ações são importantes a serem destacadas como o processo de intercâmbios realizados entre os povos e comunidades indígenas aqui do Estado do Ceará de um modo que os jovens puderam ter contato também com outras iniciativas museológicas e seus núcleos educativos. Uma dessas visitas foi a do professor Hugues de Varine à instituição do Museu Indígena Jenipapo Kanindé que fica no município de Aquiraz, no Estado do Ceará. Nessa oportunidade o Museu Kanindé também



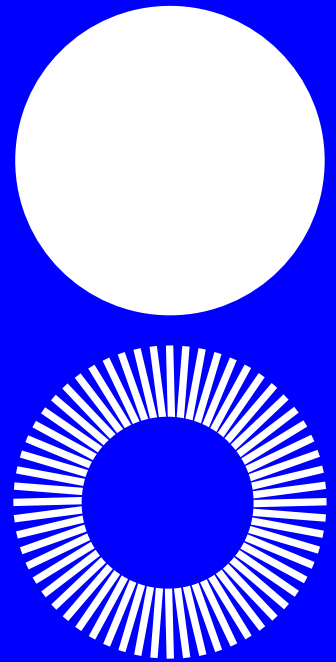
pode estar presente e levar representações tanto de professores quanto de estudantes indígenas que estavam vinculados ao núcleo educativo ali no ano de 2012. Essa experiência abriu também um novo olhar para os museus indígenas pensando a partir das perspectivas dos ecomuseus, dos museus comunitários a discussão que Hugues traz e faz sobre essa nova museologia e sobre esse reinventar.

Importante que isso seja destacado e também colocado para vocês que essa participação permitiu também aos povos indígenas traçarem conceitualmente discussões sobre essas perspectivas e essas outras tipologias de museus. Então é isso! Espero que vocês tenham gostado, acompanhem as redes sociais do Museu Indígena Kanindé tanto no *Facebook* quanto no *Instagram* para que vocês também acompanhem as nossas ações, as nossas atividades e o que a gente vem pensando e reconstruindo dentro dessa nova museologia.



Direitos culturais para uma sociedade mais sustentável: perspectiva de gênero e inclusão

Painel e intercâmbio de experiências



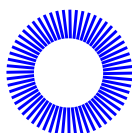
Os museus têm a missão fundamental de propor alternativas para abrir as consciências para uma maior igualdade de direitos, permitindo que as comunidades se desenvolvam numa cultura de paz. As apresentações deste módulo tratam de iniciativas e experiências que visam a inclusão e a representatividade, além de reivindicar a geração de acordos e mecanismos concretos para aplicar essas premissas no cotidiano de nossas instituições.

Museologia LGBTTTIQ+ na Ibero-América¹

Benjamín José Manuel
Martínez Castañeda

Facultad de Artes y Diseño, UNAM

México



Museologia e patrimônio

Convencionalmente, estabeleceu-se que a museologia é a ciência que estuda os museus em relação à realidade histórica e social de uma determinada época; sobre isso, Aurora León (2010: 96) menciona que a museologia não pode ser definida “como algo fechado em si mesmo, mas como uma autocrítica permanente, que, refletindo sobre seus próprios recursos, realidades e possibilidades, transforma e enriquece a realidade museal”. Em outras palavras, como a museologia é objeto da realidade histórica e social, ela precisa ser constantemente atualizada para o estudo dos objetos históricos, que chamaremos de patrimônio.

A esse respeito, Francesc Hernández (2011: 26) menciona que, embora o patrimônio esteja ligado aos bens materiais dos antepassados, hoje devemos entendê-lo como um conceito mais aberto, em que qualquer coisa pode ser patrimônio, desde que tenha um valor simbólico e aquisitivo. Num momento histórico como o que vivemos, “o patrimônio nos é apresentado como uma parte do passado que faz parte do nosso presente, e que pode ser valorizado de forma multifacetada, na medida em que é uma das manifestações do iceberg da história”; o que nos permite entender o patrimônio como um

conceito interdisciplinar no qual se cruzam outros marcos conceituais, como geografia, arte, ciência, história, técnica, esporte, economia e um longo etcétera. Nesse sentido, Hernández propõe o termo “patrimônios emergentes” no âmbito da democratização do acesso à cultura, em que o patrimônio, além de ser aberto e interdisciplinar, também deve ser imaginativo, no qual tudo pode ser patrimônio.

Ao declarar que o patrimônio é aberto e está em constante mudança, a museologia também passa por mudanças importantes ao reconhecer que o sujeito intervém sobre ele, transformando-o numa parte visível e viva da história; isso foi chamado de “museologia crítica”, definida como uma operação em qualquer tipo de espaço e patrimônio, com o objetivo de projetar outros tipos de ambientes para a socialização do conhecimento por meio de um diálogo desmistificador para a criação de outros discursos sociais (Santacana e Hernández, 2006: 19). Em outras palavras, a museologia crítica promove a criação de saberes e emoções por meio de qualquer coisa como patrimônio no âmbito da democratização do acesso à cultura.

Metodologias e museologia na chave LGBTTTIQ+

Nesse sentido, se já existem metodologias e padrões para catalogar o patrimônio de forma hierárquica, resultando num patrimônio militar ou escolar, como falar de patrimônio em chave LGBTTTIQ+? Para isso, é necessário distorcer as metodologias de estudo e catalogação, ou ainda, deslocar os olhares que observam, enquadram e capturam os objetos. Propomos aqui metodologias e olhares na chave

¹ Esta é a primeira versão do ensaio lido em 28 de setembro de 2022 no Museo Nacional de Historia, na Cidade do México, como parte do 10.º Encontro Ibero-Americano de Museus. Há uma segunda versão, mais longa, intitulada «Museologías cuir en América Latina», publicada nos anais das XI Jornadas de Sociología de la UNLP: Sociologías de las emergencias en un mundo incierto. Disponível em: <http://jornadasceyn.fahce.unlp.edu.ar/jornadassociologia/xi-jornadas/actas/ponencia-220705004143942599>



LGBTTTIQ+, que “desafiam a ordem social normativa de identidades e subjetividades ao longo do binarismo heterossexual/homossexual, bem como o privilégio da heterossexualidade como ‘natural’ e a homossexualidade como seu ‘outro’ desviante e abominável” (Browne e Nash, 2010: 5). Essas metodologias devem ter o compromisso de informar sobre aqueles que foram excluídos dos discursos históricos.

Agora, se os instrumentos culturais forem considerados como textos, será necessário pensar em como construir um patrimônio sexual LGBTTTIQ+. Assim, os banheiros dos hospitais ou das escolas se tornam o local de encontros sociais e eróticos, *glory holes* que nos dizem que esse é o lugar especial; é o cartaz da marcha separatista lésbica, que nos lembra que a violência e as desigualdades também são vivenciadas na comunidade LGBT; é o espartilho da Draga, que noite após noite modela e transforma seu corpo para a construção de um corpo novo; é a seringa com a qual uma menina trans foi injetada com óleo nos anos 80, o que nos mostra os avanços da cirurgia plástica, bem como os direitos conquistados no campo da saúde; é o *chest binder* que nos permite entender as subjetividades em transição.

Conforme mencionado acima, a museologia crítica trabalha com uma noção de patrimônio como algo mais aberto e efêmero, mas que é normalizado pelos espaços arquitetônicos que o abrigam e que são os meios para as narrativas oficiais. Nesse sentido, uma museologia LGBTTTIQ+ envolve o estudo do patrimônio no contexto da formação de alteridades, bem como de signos-testemunhos que se tornam textos das histórias de vida das dissidências sexuais. É necessário entender essa museologia além da sexualidade e vê-la como um processo de democratização da cultura, bem como um desafio cultural e ético em busca da defesa e da representação de quem constitui o museu e suas exposições.

Alguns exemplos de museologias LGBTTTIQ+ na Ibero-América

Com o exposto acima, é importante nos fazermos as seguintes perguntas: onde e quando esse museu/exposição foi/é realizado? A quem o museu/exposição se destina? Como esse museu/exposição torna os contextos visíveis e invisíveis? E, que tipos de coisas esse museu/exposição possibilita? (Doyle, 2006). Assim, busque abordar uma questão maior: qual é a história que a comunidade LGBTTTIQ+ merece?

O Museu Travesti del Perú (MTP)

O MTP teve origem em 2004 como um empreendimento artístico da *drag queen* e do filósofo Giuseppe Campuzano (1969-2013). Seu objetivo é gerar uma releitura da história sexual e colonial do Peru por meio de diferentes mídias (*performance*, dança, arquivo, conferências e publicações). Essa proposta reage ao museu como um espaço totalizante, primeiro porque não tem arquitetura e é um museu itinerante; segundo, em seu interior não há obras de arte, mas produções culturais; terceiro, nele não há curadores, mas comunidades de travestis reconstruindo sua própria história. Na museologia do MTP, a voz e a memória das travestis corroem todos os discursos hegemônicos para recuperar a história que lhes foi tirada e com a qual foram estigmatizadas (Campuzano *et al.*, 2015).

Museo Q

O Museo Q² é um museu “anormal” sem paredes, mas localizado na Colômbia, com a missão de recuperar e socializar histórias e memórias LGBTTTIQ+ em relação à narrativa nacional colombiana. Por não ter uma arquitetura, ele ativa espaços físicos e virtuais, razão pela qual se autodenomina um museu em trânsito,

² <https://museoq.org/>



que enriquece a abordagem museológica por meio de cartografias colaborativas e exercícios curatoriais pedagógicos, nos quais intervêm três conceitos orientadores: espaço, arquivo e corpo. Em primeiro lugar, o espaço é considerado um agente sensível, transformador e experimental; em segundo lugar, o arquivo não é visto como uma relíquia guardada, mas como uma memória viva; e, por fim, o corpo é entendido como uma rede de afetos que permite a experiência e a vivência do arquivo e a transformação do espaço.

Museo Di

O Museo Di³ é um museu que se encontra no Instagram com o objetivo de intervir neste aplicativo a partir do diverso, dissidente e diferente para reconstruir, narrar e tornar visíveis as histórias e memórias da comunidade LGBTTTTIQ+ no Chile. Seu slogan “Vamos tirar a história do armário juntxs” nos convida a aproximar o patrimônio à ótica *queer* para dialogar entre o discurso patriarcal e a história LGBTTTTIQ+ por meio de efemérides, objetos, cartazes, fotografias, vídeos, etc. Atualmente, o Museo Di é ativado pela participação de seus seguidores, que são convidados a compartilhar seus arquivos pessoais e experiências de vida, o que pode ser considerado uma metodologia participativa para a reconstrução do patrimônio histórico, cultural e sexual do Chile.

Museu da Diversidade Sexual (MDS)

O Museu da Diversidade Sexual foi criado em 2012 em São Paulo, Brasil, e está localizado na estação de metrô República, uma área importante para as pessoas LGBT e sua vida social desde a década de 1990. Esse espaço é administrado por membros dessa comunidade, de modo que artistas, escritores, ativistas e acadêmicos participam de todo o ciclo funcional do museu. Além das reações positivas da comunidade LGBT e dos usuários do metrô,

encontrou-se uma área de oportunidade nas reações negativas, usando as paredes externas e as vitrines do museu para se comunicar da melhor forma com o público; assim, além de ser uma aposta museológica, o MDS também é uma aposta educacional em busca dos direitos humanos. Vale mencionar que o museu foi fechado em 29 de abril de 2022 devido a acusações de grupos conservadores de pedofilia e zoofilia, bem como a uma decisão judicial que rescindiu o contrato entre o Ministério da Cultura e a Companhia do Metrô; apesar do panorama sombrio, o museu reabriu suas portas em 2 de setembro de 2022 (Reinaudo, 2020).

Museari

Museari⁴ é uma proposta *on-line* do casal formado por Germán Navarro e Ricard Huerta, e seu principal objetivo é a defesa dos direitos humanos e da vida digna. Desde sua inauguração, em 2015, vem buscando estratégias expositivas e educativas para salvaguardar o patrimônio da diversidade sexual e do coletivo LGBTIQ+. Os artistas abrigados no museu apresentam projetos que abordam a gordofobia, o *bullying*, a transfobia, bem como o amor, o cuidado e a ternura radical. O Museari é um compromisso com um museu imaginário dentro do universo digital (Navarro, 2022. Ver pp. 45-128).

Museo Digital de la Insurrección Sexual (MUDIS)

O MUDIS⁵ é o projeto mais recente que venho desenvolvendo dentro do Seminário de Criação, Design e Gestão de Exposições “Patricia Real Fierros”, que busca divulgar projetos de estudantes de arte e design que abordam questões de gênero, corpo, dissidência e diversidade sexual. O MUDIS é uma proposta para gerar uma pedagogia curatorial e uma curadoria pedagógica do coletivo LGBTTTTIQ+; a primeira, estimulando a

3 <https://www.instagram.com/museo.di/>

4 <https://www.museari.com/>

5 <https://www.mudisart.com.mx>



exploração de formas de apresentação e catalogação de trabalhos a partir de metodologias *queer*, e a segunda, propondo dinâmicas de trabalho e participação com estudantes para a socialização de seus projetos. Assim, o MUDIS pretende ser uma plataforma digital para a divulgação de artistas e designers em formação, que contribuem para a memória e a cultura visual da dissidência sexual.

Reflexões finais

Por fim, é preciso mencionar que o objetivo não é *elegerbetizar* os museus, mas estabelecer relações, metodologias e dinâmicas para a defesa e a representação de públicos e discursos nos espaços de exposição e em suas coleções. Devemos observar que os museus estão a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento; se levarmos isso em conta, poderemos projetar processos museológicos para a emancipação e a resistência, bem como para a reconstrução e o arquivo do patrimônio sexual e cultural LGBTTTIQ+ dos países ibero-americanos. Se isso não for considerado nas agendas políticas, nossa tarefa será deslocalizar e hackear o museu para a dignificação de nossos afetos, emoções, saberes e experiências, para entendê-los como arquivos vivos para a transformação social em torno da diversidade sexual.



Fontes de referência

Browne, K. e Nash, C. (2010). Queer Methods and Methodologies: An Introduction. Em K. Browne, e C. Nash (eds.), *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, pp. 1-23. Nova York: Routledge.

Campuzano, G.; Lorenzo, K. e Rodríguez, A. (2015). Museo Travesti del Perú. *Nerter*, 25-26: 43-53.

Doyle, J. (2006). Queer Wallpaper. Em A. Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, pp. 343-355. Oxford: Blackwell Publishing.

Hernández, F. (2011). Museografía didáctica. Em J. Santacana e N. Serrat (coords.), *Museografía didáctica*, pp. 23-61. Barcelona: Ariel.

León, A. (2010). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. 8.ª ed. Madrid: Cátedra.

Navarro, G. (2022). *Alfabetos e investigación basada en las Artes. La obra de Ricard Huerta en Museari*. [Tese para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais e Jurídicas, Universidad Miguel Hernández de Elche.]. Repositório RediUMH. <https://hdl.handle.net/11000/28998>

Reinaudo, F. (2020). A Strange Queer Body: The Museum of Sexual Diversity in São Paulo, Brazil. *Museum International*, 72 (3-4): 16-27. <https://doi.org/10.1080/13500775.2020.1873490>

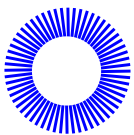
Santacana, J. e Hernández, F. (2006). *Museología crítica*. Gijón: Trea.

O Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais e a democracia social: a formulação de uma política cultural em Portugal

Flora Brochado Maravalhas

Pesquisadora
Plano Nacional das Artes /
Universidade de Lisboa

Portugal



Palavras iniciais

Os conteúdos dos discursos, os instrumentos institucionais e as ferramentas de gestão das políticas culturais são frequentemente discutidos a partir de quatro diferentes paradigmas: excelência, democratização cultural, democracia cultural e economia criativa.

Os paradigmas da democratização da cultura e da democracia cultural são as orientações mais propagadas (Mulcahy, 2006; Neves, 2021). Para o da democratização cultural, o objetivo é que bens e serviços culturais sejam acessados por mais pessoas. Ele surge a partir de 1960, quando o orçamento para a cultura aumenta e há uma tentativa de descentralização das políticas culturais no território. O da democracia cultural emerge como paradigma na década de 1970 e, em sua base, está o entendimento de que todo grupo social poderia ter suas práticas culturais reconhecidas. Nesse caso, a responsabilidade do Estado seria proporcionar igualdade de oportunidades aos cidadãos para serem culturalmente ativos em seus próprios termos (Dupin-Meynard & Négrier, 2020; Mulcahy, 2006).

Em Portugal, a política cultural enquanto área governativa é recente, bem como o debate sobre os paradigmas da democratização social e da democracia cultural (Neves, 2021). A Constituição da República Portuguesa (CRP) de 1976 trouxe novos elementos sobre o papel do Estado no campo da cultura, entre eles as responsabilidades no domínio da ciência, da democratização, da educação, da cultura e da proteção do patrimônio cultural. O número 3 do artigo 73.º da CRP dispõe que “o Estado promove a

democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural [...]” (CRP, 2021).

Em 1986, Portugal aderiu à Comunidade Económica Europeia e, a partir daí, a cultura torna-se tópico mais frequente no discurso político. Nos anos seguintes, o governo torna a cultura independente, criando um ministério para o assunto (Garcia *et al.*, 2018).

Ahearne (2009) distingue a política cultural explícita – forma de ação política deliberada, intencional e evidente – da implícita, cuja ação, intencionalmente ou não, não é expressamente tratada em documentos governamentais.

Apesar de já constar na Constituição desde 1976, o tema da democratização da cultura é citado de forma explícita apenas no programa político do XIII Governo, iniciado em 1995 (Santos, 1998). Neves (2021) – ao empregar a distinção proposta por Ahearne (2009) e os dados de Lopes (2007) – esclarece que, apesar da ausência explícita do termo democracia cultural em textos governamentais, é possível identificar referências implícitas em seis programas dos Governos Constitucionais. Neves (2021: 21) refere-se a dois documentos que dão “maior visibilidade a este debate”: são estes o “Plano Nacional das Artes: uma estratégia, um manifesto: 2019-2024” (Vale *et al.*, 2019) e a “Carta do Porto Santo” (2021), documento promovido pelo PNA, no âmbito da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia.



O Plano Nacional das Artes (PNA), estrutura de missão das áreas governativas da Cultura e da Educação de Portugal, surge da “necessidade de organizar, promover e implementar, de forma articulada, a oferta cultural para a comunidade educativa e para todos os cidadãos, numa lógica de aprendizagem ao longo da vida [...]” (Vale *et al.*, 2019: 10) e é regido por premissas e valores, sendo “a democratização e a democracia cultural” (Vale *et al.*, 2019: 18) uma dessas.

As prioridades de um governo são explicitadas em seus diferentes planos, os quais contêm caminhos que indicam como esses objetivos governamentais pretendem ser concretizados. Assim, o Plano de Ação Estratégica do PNA é composto por três eixos: **a)** Política Cultural, **b)** Capacitação e **c)** Educação e Acesso. Cada um desses eixos é composto por diferentes medidas, as quais são desenvolvidas a partir dos itens: compromisso, ação, entidades, indicadores de resultado e calendarização (Vale *et al.*, 2019).

O eixo Política Cultural tem o intuito de “criar condições estruturais, políticas e legislativas, que promovam o compromisso cultural das pessoas, organizações e comunidades [...], dando-lhes voz e responsabilidade, possibilitando-lhes avaliar esse comprometimento, de modo a reforçar a sua sustentabilidade” (Vale *et al.*, 2019: 26). Entre os objetivos desse eixo, destaca-se: “reforçar, junto das instituições culturais, a consciência da sua dimensão educativa e do seu impacto social” (Vale *et al.*, 2019: 26), sendo o Compromisso de Impacto Social das Organizações Culturais (CISOC) uma das medidas do plano para concretizar os objetivos pretendidos.

Uma de suas finalidades é contribuir para a cidadania cultural e o exercício pleno dos direitos e deveres culturais dos cidadãos, enquanto agentes e protagonistas e afirmar e reforçar o papel das organizações culturais no desenvolvimento comunitário, no bem-estar, na coesão social e territorial, e na inclusão social.

Para o presente trabalho, considera-se que o lançamento do PNA é resultado da entrada explícita do tema da democracia cultural no debate político português, conforme sugerido por Neves (2021). Também o documento *Cultural policies for participation: An open draft for an open debate*, decorrente da conferência “From Audience to People”, promovida pela ADESTE+(2021),¹ informa que, apesar de o tema dos paradigmas da cultura ser debatido no contexto acadêmico, ele é pouco explorado no nível político, sendo uma exceção a Carta do Porto Santo. A medida CISOC, por sua vez, visa ser um instrumento para apoiar na equação de alguns problemas identificados pelo paradigma da democracia cultural.

A democracia cultural nas políticas culturais

Ainda que haja um entendimento comum de que o Estado deva tratar a cultura como um direito do cidadão, não há consenso sobre como e de que forma o Estado deva garantir esse direito (Marques, 2019).

A partir de uma análise comparativa, Costa (1997) distingue três diferentes tipologias conceituais das políticas culturais segundo seus objetivos principais: as políticas culturais carismáticas; as políticas de democratização da cultura; as políticas de democracia cultural. Na primeira, as intervenções dos poderes públicos se resumem a apoiar criadores reconhecidos. Na segunda, além desse apoio, há o alargamento do acesso às obras ao maior número de público possível. Por sua vez, a democracia cultural não se limita a facilitar a criação artística e a sua democratização, mas também pretende “estimular a criatividade cultural e propiciar a expressão cultural dos diversos grupos sociais” (Costa, 1997: 6).

¹ ADESTE + é um projeto de cooperação europeia de larga escala que visa expandir a participação cultural. São 15 parceiros em 11 cidades de 7 países europeus com o intuito de levar o público ao centro das organizações culturais: entre os parceiros, há teatros, museus e centros de produção multidisciplinares.



Coelho Netto (2000), por sua vez, afirma que as políticas culturais presentes no contexto do paradigma da democracia cultural se apoiam em um projeto de “ampliação do capital cultural de uma coletividade no sentido mais amplo”, não se restringindo a ideia de um serviço que é prestado ou que está à disposição da população, visto que essa dependência (sejam os serviços gratuitos ou não) traz em si a ideia de um indivíduo passivo, uma

situação de aceitação tácita dos valores e objetivos dos que os organizam e mantém [...] o que se chama de cooptação cultural, com resultados - em termos de enraizamento e multiplicação das práticas culturais - frequentemente frágeis e ilusórios, o que se demonstraria com o fato de que, eliminados por algum motivo esses serviços, os públicos por eles formados costumam se dissolver sem maiores reivindicações ou reciclagem em seus hábitos (Coelho Netto, 2000: 143).

A democracia cultural emerge como paradigma na década de 1970 – ainda que as bases para suas ideias sejam mais antigas – como uma forma de se contrapor aos paradigmas anteriores. Há o entendimento de que todo grupo social poderia ter suas práticas culturais reconhecidas. Este paradigma parte do pressuposto de que “não existe um produto ou expressão cultural coerente e hierarquicamente superior que deva ser amplamente transmitido entre um conjunto indiferenciado de cidadãos”, e é sob este paradigma que a participação ganha ênfase e o discurso participativo é desenvolvido (Bonet & Négrier, 2018: 21).

Também Dupin-Meynard e Négrier (2020) afirmam que o paradigma da democratização cultural é o que está mais diretamente ligado ao tema da participação. Quando a ação pública é tomada a partir do envolvimento de pessoas, esta reveste-se de maior legitimidade. Assim, a participação é uma ferramenta da ação pública, de

natureza simbólica e material, que tem sua importância reconhecida por diferentes correntes teóricas das políticas públicas.

Na articulação entre o tema da participação e da política cultural, Dupin-Meynard e Négrier (2020: 36) utilizam quatro diferentes fontes para propor uma definição multidimensional de participação, que é definida como “uma troca mútua envolvendo uma divisão de poder entre instituições culturais e não profissionais”. A participação definida como tal, segundo o autor, parece, entretanto, muito pouco frequente na maioria dos documentos oficiais de política cultural.

A crítica à democracia cultural passa, portanto, justamente pelas limitações de seu discurso e pela dificuldade em mudar na prática a missão e as práticas de instituições, ainda presas aos paradigmas da excelência e da democratização. Também se critica a ideia de que a “democracia cultural – ou direitos culturais – torna-se relativismo cultural, em que o acesso anti-hierárquico à criatividade significa a falta de respeito pela arte como um processo necessariamente histórico, vertical e seletivo” (Bonet & Négrier, 2018: 21).

Atualmente o debate sobre um modelo de gestão cultural baseado no paradigma da democracia cultural permite repensar o papel dos museus “enquanto campos que contribuem para a garantia dos direitos culturais, para promover a cidadania entre os diferentes grupos culturais” (Sampaio & Mendonça, 2018).

A formulação do CISOC e a sua articulação com a democracia cultural

Howlett (2019) dispõe que o processo de formulação de políticas públicas é a etapa em que uma ampla gama de opções disponíveis para lidar com os problemas públicos são avaliadas, mesmo que de forma inicial e desestruturada. As diferentes alternativas são comparadas e alguns caminhos são considerados.



Assim, a formulação, do ponto de vista da literatura do desenho de políticas públicas, é o momento para explorar as opções ou alternativas, conectando os objetivos pretendidos aos instrumentos disponíveis.

Em julho de 2021, institui-se o grupo de trabalho, no âmbito do PNA, responsável por formular a supracitada medida. Além da estrutura do PNA, o grupo de trabalho conta também com apoio do Observatório Português das Atividades Culturais.

Nesse sentido, a leitura do “Plano Nacional das Artes: uma estratégia, um manifesto: 2019-2024”, a discussão dos conceitos que compõe o CISOC, a revisão de literatura de projetos referenciais, a análise de documentos de políticas públicas em Portugal, o levantamento e análise de boas práticas do universo abrangido pela medida e as reuniões realizadas entre a equipa e os comissários do PNA foram o ponto de partida para traduzir o texto constante do plano estratégico em instrumentos de política pública.

Primeiramente, identificou-se o problema público que justificava a criação da medida, visto que uma política pública nasce para se opor a um problema público, “seja ele objetivo (visível, palpável) ou socialmente construído” (Secchi, 2018: 45). Nesse sentido, três necessidades foram identificadas: **a)** as organizações culturais carecem de maior envolvimento e responsabilização na promoção da cidadania cultural, entendida como o exercício de direitos e de deveres culturais; **b)** é necessária maior proatividade na relação tanto com os públicos efetivos, como com os potenciais, no sentido do seu alargamento, quer em número, quer em diversidade socioeconómica, territorial, etária e étnica; **c)** é preciso incrementar a ação integrada entre as organizações culturais, as escolas e a comunidade educativa. A primeira delas, especialmente, relaciona-se à intenção de tratar de problemas identificados pelo paradigma da democracia cultural.

O CISOC pretende ser um pacto participativo de longa duração que serve a mudança social, com base

num processo de construção inclusivo, reforçando a centralidade da relevância social das instituições culturais, qualquer que seja a sua natureza e o seu vínculo tutelar.

A consciência destas carências conjuga-se com a vontade de ultrapassar as lacunas ainda existentes no acesso institucional e programático e na atenção às questões sociais do presente. Acrescem duas razões de ordem operacional: a pertinência de evidenciar as potencialidades educativas e sociais das organizações culturais mediante estratégias de longo prazo, baseadas em dados e indicadores; a necessidade de reforçar a capacitação dos profissionais das organizações culturais com competências de desenvolvimento e envolvimento dos públicos e de participação cultural.

As informações recolhidas, além da revisão bibliográfica e de diagnóstico realizado em museus portugueses foram base para a elaboração das primeiras minutas do projeto. Até o presente momento, pretende-se que o CISOC seja composto pelos seguintes instrumentos: **a)** documento de apoio e enquadramento; **b)** proposta de roteiro de compromisso de impacto social entre as entidades de tutela e as organizações culturais; **c)** proposta de indicadores quantitativos e qualitativos; **d)** bibliografia referencial, glossário; **e)** guia de operacionalização; **f)** programa de capacitação; **g)** banco de práticas; **h)** proposta de meios e recursos; e **i)** recomendações aos formuladores de políticas públicas. As minutas dos três primeiros instrumentos já estão elaboradas e encontram-se neste momento em fase de teste. As demais, entretanto, foram apenas idealizadas ou parcialmente elaboradas, não tendo sido ainda finalizadas.

O “Documento de apoio e enquadramento” é o instrumento que pretende introduzir questões básicas sobre o CISOC, tais como: o quê, o porquê, a quem se dirige, o que se pretende atingir, como o ativar, o contexto e as principais influências, a bibliografia referencial e a bibliografia de apoio às organizações culturais.



Se o “Documento de apoio e enquadramento” é aquele que traz as orientações gerais e introduz as questões basilares do CISOC, o documento denominado “Proposta de roteiro de compromisso de impacto social entre as entidades de tutela e as organizações culturais” é o que fornece propostas e indicações práticas para a abordagem das dimensões, necessidades e públicos-alvo a que cada compromisso entre organização cultural e tutela procurará abordar. Tendo em vista ser um documento adaptável, caberá às partes, em função dos respectivos diagnósticos e necessidades, encontrar o teor mais adequado, de acordo com os objetivos e as metas que se pretenda atingir.

Após a apresentação dos princípios, parte-se para o compromisso em si, momento em que questões já abordadas no documento de apoio são retomadas e transformadas em um formato que se assemelha a um acordo. Assim, os itens sequentes são apresentados e discutidos: destinatários, necessidades de cada uma das partes (tutela e organização cultural), objeto, finalidade, objetivos estratégicos gerais, objetivos operacionais, dimensões e áreas de ação, diagnóstico, objetivos e indicadores e quadro de corresponsabilização, meios e recursos e duração. Vale ressaltar que, tendo em vista a maleabilidade do documento, os itens são acordados entre as partes, não existindo elementos obrigatórios.

O terceiro instrumento refere-se a um conjunto de objetivos e indicadores, que estão agrupados em três dimensões: **a)** manutenção e incremento dos públicos como agentes culturais ativos; **b)** diversificação e envolvimento de novos públicos; **c)** reforço do compromisso educativo. Cada uma dessas três dimensões desenvolve-se em objetivos, os quais, por sua vez, desdobram-se em indicadores, quantitativos e qualitativos.

Assim, o CISOC é entendido como um ato de responsabilidade mútua, tanto da administração como

das organizações culturais, cujo objetivo é promover um pacto participativo que sirva à transformação social e que se baseia num processo de construção inclusiva, reforçando a centralidade da educação e da relevância social das instituições culturais e suas respetivas programações.

De igual modo, o CISOC põe a tónica na responsabilidade social das organizações culturais, podendo constituir um elemento agregador das dinâmicas relacionais com os públicos sem que se substitua aos instrumentos de gestão existentes ou estimule uma proliferação desarticulada de novos planos.

Atualmente, as referidas minutas encontram-se em consulta por parte de especialistas portugueses. Tendo em vista o carácter de construção participativo do CISOC, é fundamental a apresentação da medida e de seus instrumentos em outros contextos, especialmente em outros países, para promover a cooperação e o reforço interinstitucional e de governação.



Referências

- Adeste+ (2021). Cultural policies for participation: An open draft for an open debate. <https://www.adeplus.eu/resource/cultural-policies-for-participation-an-open-draft-for-an-open-debate>.
- Ahearne, J. (2009). Cultural policy explicit and implicit: A distinction and some uses. *International Journal of Cultural Policy*, 15 (2): 141-153. <https://doi.org/10.1080/10286630902746245>
- Bonet, L. & Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66: 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>
- Coelho Netto, J. T. (2000). *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. México, D. F.: Conacultura, ITESO, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- Constituição da República Portuguesa, Edição Especial* (2021). Lisboa: Assembleia da República – Divisão de Edições.
- Costa, A. F. da. (1997). Políticas culturais: Conceitos e perspectivas. *Observatório das actividades culturais*, 2: 10-14.
- Dupin-Meynard, F. & Négrier, E. (2020). *Cultural policies in Europe: A participatory turn ?* Toulouse: Éditions de l'Attribut.
- García, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T. & Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24 (5): 577-593. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1248950>
- Howlett, M. (2019). *Designing public policies: Principles and instruments*. 2.a ed. Oxon/New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Lopes, J. T. (2007). *Da Democratização à Democracia Cultural: Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.
- Marques, M. de S. (2019). Democracia Cultural, Estado e políticas públicas culturais: Uma reflexão a partir da Democracia Radical e Plural. *Colombia Internacional*, 98: 169-195. <https://doi.org/10.7440/colombiaint98.2019.06>
- Mulcahy, K. (2006). Cultural Policy: Definitions and Theoretical Approaches. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 35 (4): 319-330. <https://doi.org/10.3200/JAML.35.4.319-330>
- Neves, J. S. (2021). Políticas culturais de museus em Portugal: Ciclos e processos de reflexão estratégica participada. *Midas*, 13. <https://doi.org/10.4000/midas.2956>
- Sampaio, A. B. & Mendonça, E. de C. (2018). Democracia cultural, museu e patrimônio: Relações para a garantia dos direitos culturais. *e-cadernos CES*, 30, Article 30. <https://doi.org/10.4000/eces.3674>
- Santos, M. de L. L. dos (ed.). (1998). *As políticas culturais em Portugal: Relatório nacional: programa europeu de avaliação das políticas culturais nacionais*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Secchi, L. (2018). *Análise de Políticas Públicas: Diagnóstico de Problemas, Recomendação de Soluções* (Vol. 14).
- Vale, P. P., Pólvora, S. B., Fernandes, M. A. & Albergaria, M. E. (2019). *Plano Nacional das Artes: Uma estratégia, um manifesto 2019-2024*. Lisboa: Plano Nacional das Artes.

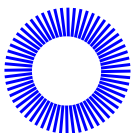
A musea.

Como se *trakea*¹ o museu?

**Gabriela
Eguren Scheelje**

Coordenadora cultural,
Museo Nacional del Perú

Perú



Foi dito há alguns dias, neste Encontro, que o museu deve reconhecer o que pode fazer e o que é chamado a fazer, mas será que os museus – as pessoas que administram os museus – reconhecem que as instituições museológicas são chamadas a intervir nas lacunas de gênero?

O fato de serem publicamente reconhecidas como instituições sexistas e hegemônicas parece tácito. Se assim não fosse, não estaríamos falando nestes espaços sobre diversidade, pensamento decolonial ou acessibilidade. Mas será que realmente reconhecemos isso ou estamos fantasiando o museu para fazer parecer que sempre fomos inclusivos ou que estamos sendo inclusivos agora?

Eu me pergunto quantos museus realizaram trabalhos em equipe e interdisciplinares, ou seja, trabalhos que envolvem es diferentes funcionáries, que se observam e se analisam nesse sentido. Quantos revisaram suas coleções, suas publicações, a composição de suas áreas? Foi dito ontem,² com muita coragem, que muitos diretores – homens, a maioria – não sabem o que é uma mentalidade colonizadora, e eu acrescentaria que eles não sabem o que é a abordagem de gênero, o que ela implica, e muito menos como integrá-la.

Os museus têm sido, ou continuam sendo, recipientes de uma história oficial; em outras palavras, da história dos

¹ *Trakear*, como um chamado à ação, vem do termo “*traka*”, usado na sociedade peruana para se referir a pessoas transgênero. Geralmente usado de forma coloquial e pejorativa, propomos sua apropriação por e para pessoas LGBTQ+.

² Consulte o artigo “A descolonização dos museus e o projeto social em Cuba” nesta publicação, pp. 148-152.

vencedores, e digo os vencedores de propósito: homens brancos, cisgêneros e heteronormativos. É necessário que o museu se reconheça como um reprodutor e produtor desse discurso oficial. Transformando-se, *trakeando-se* e distanciando-se da política de cotas, como diz Paul Preciado,³ ou desse *pinkwashing* tão típico de nossa sociedade atual.

Fazer uma exposição – se o orçamento permitir – ou uma palestra, mudar a cor dos nossos logotipos de mídia social pode ser bom, mas é transformador? O que o museu está fazendo para incidir sobre as desigualdades de gênero? Os exemplos que acabei de citar têm uma estratégia real para intervir nessas desigualdades?

Visibilizar é importante, mas o museu precisa reconhecer seu papel na sociedade, precisa fazer um *mea culpa* pelo discurso que foi e continua sendo gerado. O museu deve se tornar um verdadeiro aliado e agente na luta contra a subordinação das mulheres e a discriminação contra as pessoas LGBTQ+.

Nesse sentido, gostaria de retomar uma pergunta feita pela educadora Marian López Fernández-Cao:⁴ o que o museu diz a uma criança quando ela entra e reconhece

³ Ao criticar a redução do feminismo a um espaço que não considera as dissidências sexuais, as pessoas racializadas e as trabalhadoras do sexo, entre outros, Paul Preciado argumenta que as políticas de cotas representam outras formas de violência ao “reinscrever” as diferenças no espaço institucional. Ver Meloni González (2019).

⁴ A artista e pesquisadora espanhola questiona o papel que a figura feminina tem tido dentro dos museus e que, muito recentemente, começou a mudar, tanto questionando o papel central do masculino nas coleções de museus quanto o papel das trabalhadoras de museus. Consulte López Fernández-Cao (2013).



a si mesma ou a seu gênero como produtora de cultura? O que ele diz à menina que se vê como alegoria, esposa ou mãe, mas nunca como artista? O que ele diz à criança trans que simplesmente não se encontra?

É por isso que, quando digo que convido a pensar sobre o museu *trakeado*, estou pensando num museu que não caia na mesquinhez de não incomodar, mas que ouse borrar essas fronteiras, um museu que não domestique seu travestismo. Vamos pensar no museu *trakeado*, no museu travestido, como Giuseppe Campuzano nos convida a fazer em seu texto heroico Museo Travesti del Perú.⁵ Vamos *trakear* o museu como um exercício de liberdade diante do mandato do cisheteropatriarcado.

Reconhecendo que cada museu é diferente, que responde ou deveria responder ao seu contexto e às suas comunidades, gostaria de comentar sobre a experiência do Museo Nacional del Perú (MUNA). Ele está numa situação particular porque é um museu em processo de implementação, mas desde julho de 2021 foi simbolicamente aberto ao público, tornando-o parte do processo e, ao mesmo tempo, permitindo pensá-lo como um laboratório.

As experiências e atividades que temos implementado no MUNA em relação às questões de gênero e diversidade não seriam possíveis – não de forma articulada e sustentável – se não tivéssemos uma rede e um marco regulatório para nos apoiar. Portanto, é importante mencionar que no Peru, em 2007, foi promulgada a lei de Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens; em 2021, foi publicado o Decreto Supremo n.º 15, que estabelece as diretrizes para a integração da abordagem na gestão pública. Da mesma forma, o Plano Nacional de Cultura 2030 está atravessado e vinculado aos artigos que tentam reduzir a lacuna de gênero em termos do

livre exercício dos direitos culturais das mulheres e das dissidências sexuais.

Num nível mais imediato, a Direção Geral de Museus propõe palestras e oficinas que convidam os funcionários dos museus a refletir sobre sua prática a partir dessa abordagem. Não vou listar as iniciativas – porque, embora não sejam tantas quanto eu gostaria, são várias –, mas vou comentar que em 2020 foi feito um diagnóstico das áreas de educação dos museus públicos e que isso mostra que está se trabalhando a partir de uma perspectiva de direitos, intercultural e de gênero. Mostra que as áreas de educação – eu diria que as mulheres e as dissidências que compomos/dirigimos essas áreas – vêm realizando essas atividades, mas que elas não estão vinculadas a um programa maior, a diretrizes ou ao plano museológico.

No caso do MUNA, o estudo de públicos anterior à inauguração simbólica e o plano museológico contemplam a variante de gênero; no caso deste último, em seu plano de comunicação, há diretrizes, ainda que escassas, para a comunicação inclusiva.

Ser um museu em construção é um desafio, mas também uma oportunidade. Assim, desde janeiro deste ano, um “programa” de autotreinamento vem sendo realizado com os mediadores que compõem a equipe do MUNA, além das sessões de treinamento com curadores, arqueólogos e cientistas. Uma vez por mês, uma pessoa da equipe propõe um texto que todos lemos e discutimos, muitos deles relacionados a gênero. Isso nos permite propor um eixo de gênero que perpassa todas as exposições e atividades. Na mesma linha, este ano, a equipe de manutenção e segurança, com a qual trabalhamos muito próximos, participou de dois treinamentos sobre tratamento inclusivo, abordagem de gênero e por que o Estado busca sua implementação.

Assim, desde março de 2022, por meio da gestão do programa públicos e comunidade, temos oferecido visitas e oficinas sob a abordagem de gênero, desde pequenas

⁵ Campuzano (2008), no Museo Travesti del Perú, repensa a história do país por meio da dissidência sexual num trabalho histórico e artístico.



ações, como todas as nossas diretrizes de mediação serem pensadas a partir da abordagem, ou convidar cientistas para discutir as exposições ou expor peças que problematizam os símbolos de poder com um *huaco*⁶ travesti, até a concepção de atividades exclusivamente para comunidades LGBTQI+.

Em maio deste ano, começamos a pensar num ocupação do MUNA com, por e para as comunidades LGBTQI+, uma atividade no âmbito do Dia do Orgulho. A atividade se chamava “Estamos nos museus? Lésbicas, gays, bissexuais, trans, queer e +”. O objetivo foi incentivar a apropriação do espaço (MUNA) por meio de intervenções que representassem as tradições, identidades e linguagens das comunidades LGBTQI+, a partir do reconhecimento de que as instituições museológicas historicamente invisibilizaram esse grupo, suas expressões e afetos.

Organizações e ativistas foram convidados primeiramente a dar suas opiniões e validar a atividade proposta, e depois a participar dela. Basicamente, ela foi dividida em três momentos: um tour pela exposição, a cocriação coletiva e a inauguração. Subdivididos em pequenos grupos, houve um passeio pelas exposições temporárias – de ciências e de arqueologia – em que se pretendia falar sobre o museu, a ausência, a representação no museu. No entanto, as visitas assumiram seu próprio ritmo e eixo de discussão, que nesse caso foi sobre como foram construídas as interpretações e os discursos, os olhares com os quais as exposições são curadas e os objetos exibidos. Foram discutidas as fontes e a interpretação binária e dicotômica do mundo antigo.

Após a visita e o enriquecedor diálogo que ela gerou, passamos à ação. Propusemos às pessoas intervir, ocupar uma parede do museu, na qual fizemos a pergunta:

⁶ N. da T.: Objeto de cerâmica ou outro material encontrado nas *guacas* (túmulos dos antigos índios).

estamos nos museus? E eles transformaram essa pergunta num declaração. Transformaram os pontos de interrogação em pontos de exclamação, e sim, estamos nos museus e somos diversas, machonas, bichas, *trakas*, cabocles, indígenas. A parede foi preenchida com cores, com bandeiras representando coletivos, artistas. Mas acima de tudo e mais importante: de nossas mulheres mortas e daquelas que sobreviveram à violência machista, homofóbica e transfóbica..

Porque nos encher de penas e bandeiras seria apenas exotizar. Se o museu, se os trabalhadores de museus não estivermos cientes das lutas, dos direitos violados, então essa não é uma atividade reivindicativa e restauradora para os coletivos historicamente apagados; se não tiver um pano de fundo compreendido pela equipe que integra o museu, diretor, museógrafo, curador, educador, agente de segurança ou funcionários, é apenas uma foto polêmica para o Facebook.

No final da intervenção, houve uma mini cerimônia de abertura, na qual Carlos Del Águila, diretor da Dirección General de Museos, estava presente, o que tem um peso simbólico muito importante. Carlos discursou, e vários participantes falaram. No final, nos abraçamos, felizes, pensando que só de transformar aquela pergunta numa afirmação, tínhamos cumprido o objetivo da atividade.

Mas a história desse muro não termina aí. O muro ainda está aberto para as pessoas intervirem, ele tem um módulo com canetinhas, cores e papéis para serem usados. Numa sociedade como a peruana e a de Lima, é possível imaginar a variedade de mensagens que as pessoas deixam, algumas delas realmente tocantes, às vezes apologéticas, saindo do armário, e outras tão duras, tão odiosas, que são difíceis de ler. Essas mensagens são removidas, mas eu as mantenho como provocadoras de outros diálogos.

Mas não quero encerrar com a parte mais difícil, quero voltar a uma das perguntas anteriores: o que o museu





Foto de estudantes em frente à parede intervencionada.

diz para aquela criança que simplesmente não se vê representada? O que é dito sobre o fato de estarem sendo apagadas da história oficial?

Esta é a foto mais bonita que tirei em todos os anos em que trabalhei em museus: trata-se de uma criança que veio para uma visita educativa e, quando viu o mural, seu rosto mudou completamente. Ele correu pelo saguão do museu, gritando de emoção, para levar uma amiga do braço para que ela pudesse ver o mural e tirar uma foto sua. E esse momento foi transformador para eles e para nós três da equipe que estávamos lá.

Atualmente, estamos trabalhando num documento que formaliza essas práticas, de modo que elas não respondam aos interesses pessoais dos funcionários e não sejam limitadas por quem está no comando, mas estejam articuladas com a política pública e com as diretrizes, a visão e a missão do museu. Isso se tornaria um protocolo de gênero, que não apenas propõe treinamentos para a equipe e sessões de discussão, mas também busca responder a situações como:

- O que fazer quando um visitante fica chateado com o uso de linguagem inclusiva?

- O que devemos fazer se testemunharmos comentários homofóbicos/sexistas durante uma visita em grupo?
- O que devemos fazer se testemunharmos comentários homofóbicos/sexistas durante uma visita de escola?
- O que acontece se uma pessoa visitante for vítima de violência machista dentro do museu?
- O que acontece se uma pessoa da equipe for vítima de violência machista por parte de um visitante?
- O que acontece se uma pessoa da equipe for vítima de violência machista por outra pessoa da equipe?

“Trakeemos el museo” vem de *trakear*, vestir, despir, transformar, fantasiar e desfazer papéis de gênero; nomear e ressignificar o que nunca foi mencionado. Vamos *trakear* o museu, vamos travestir o museu. Vamos fazer isso sempre, vamos fazer isso juntas.

Referências

Campuzano, G. (2008). *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.

López Fernández-Cao, M. (2013). La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino? *ICOM OE Digital: Revista del Comité Español del ICOM*, 18: 16-23.

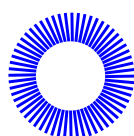
Meloni González, C. (2019, 14 de junho). Paul B. Preciado y la sonrisa de los cocodrilos: una entrevista desde Urano. Parte II. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/paul-b-preciado-y-la-sonrisa-de-los-cocodrilos-una-entrevista-desde-urano-parte-ii>

Desenvolvimento de ferramentas de inclusão para pessoas do espectro autista, Museo Interactivo Mirador

Javiera Sepúlveda Olea

Profissional de Conteúdo,
Dirección de Educación
Museo Interactivo Mirador

Chile



O Museo Interactivo Mirador (MIM) está localizado na comuna¹ de La Granja, em Santiago do Chile, e oferece uma experiência que aproxima crianças, jovens e pessoas adultas da ciência e das artes por meio da admiração. O museu tem dois pavilhões com 16 salas temáticas e mais de 300 módulos interativos, localizados num parque de 15 hectares. Atualmente, há um foco no desenvolvimento do parque para ampliar a experiência do museu por meio do contato com a natureza e da educação socioambiental. O público do museu é formado por estudantes de todo o país, de cursos diurnos e noturnos, professores, delegações de organizações sem fins lucrativos, famílias e o público em geral que visitam o museu ou suas exposições itinerantes.

Desde sua fundação em 2000, o museu tem sido um espaço no qual, por meio de tecnologias antigas e novas, proporciona experiências lúdicas e interativas de exploração que buscam incentivar e promover a curiosidade e o interesse pela ciência e pelo mundo que nos cerca. Nesse contexto, a interação com a comunidade é fundamental e nos apresenta o desafio permanente da inclusão.

Em 2015, o MIM começou a trabalhar com organizações que cuidam de pessoas no espectro do autismo e de suas famílias para desenvolver material de apoio às visitas de crianças nessa situação e para treinar a equipe do museu a oferecer assistência que atendesse às suas necessidades. Nesse processo, foram gerados dois

livretos com sugestões de itinerários para crianças, um para crianças com menos de 8 anos de idade e outro para crianças com mais de 8 anos. Cada livreto, desenvolvido com base no sistema alternativo e aumentativo de comunicação, oferece um itinerário com uma seleção de módulos, fotografias e pictogramas que mostram as instruções de interação. Além disso, incluem informações sobre os serviços disponíveis no museu, indicando o auditório como um local de contenção em caso de crise.

Após seis anos, a própria equipe do museu e o *feedback* do público indicaram que já era necessário atualizar esse material. Além disso, a partir de 2019, temos um acordo de colaboração com o SENADIS (Serviço Nacional de Deficiência) que nos permitiu receber *feedback* para elaborar projetos considerando a acessibilidade universal desde o início de seu desenvolvimento e analisar o museu sob a perspectiva de organizações que trabalham com pessoas portadoras de necessidades especiais. Esta apresentação relata uma experiência colaborativa para levantar as características necessárias para o desenvolvimento de novas ferramentas de inclusão para pessoas do espectro autista. A literatura analisada e o trabalho das organizações consultadas é mais intenso com crianças e jovens, portanto, a referência é feita principalmente a essa faixa etária. Entretanto, a maioria das recomendações também permite melhorar as experiências das pessoas adultas.

O Transtorno do Espectro Autista (TEA) ou Condição do Espectro Autista (OSA) é um diagnóstico complexo de neurodesenvolvimento com várias décadas de pesquisa. Melhorias em termos de diagnóstico e intervenções de

¹ N. da T.: Divisão administrativa e territorial do Chile que é gerenciada por um/a administrador/a (prefeito/a) eleito/a por voto popular.



cuidados abrangentes também aumentaram o número de pessoas diagnosticadas, tornando visíveis os requisitos para a inclusão na aprendizagem e na participação cultural e comunitária (Fletcher *et al.*, 2021). É importante destacar que, sendo um espectro, sua manifestação e níveis de intensidade são múltiplos. Reconhecendo essa diversidade, é possível apoiar as crianças no espectro em diferentes espaços educacionais. Um deles são os museus e centros culturais, que podem oferecer programas e materiais especializados para superar as barreiras que podem surgir durante a visita (Woodruff, 2019; Fletcher *et al.*, 2021).

Apesar da diversidade, é possível identificar algumas características comuns que são particularmente relevantes ao analisar a experiência de uma visita a um museu. Essas características incluem o desenvolvimento atípico de habilidades sociais e de comunicação, juntamente com a necessidade de um ambiente de aprendizado apropriado (Fletcher *et al.*, 2021) e sensibilidade sensorial ou dificuldade em processar alguns estímulos.

De acordo com pesquisas em museus, uma visita a um museu pode ser uma atividade extremamente estressante para famílias com crianças ou adolescentes no espectro. Em primeiro lugar, enfrentar um lugar desconhecido e novo pode gerar muita ansiedade. As famílias podem ter experiências negativas anteriores em relação à visita a espaços culturais, que também têm uma série de expectativas de comportamento e diversão. As pessoas do espectro que visitam um museu podem se sentir confusas, desorientadas e superestimuladas, o que afeta a experiência de todo o grupo familiar. Um grande número de visitantes e a necessidade de esperar em filas podem ser possíveis causas de desconforto. Em geral, mães, pais e cuidadores/as expressam preocupação com a possibilidade de seus filhos/as sofrerem sobrecarga sensorial devido à iluminação, às exposições

audiovisuais e aos sons, o que pode levar a uma crise. Outras preocupações são a leitura de textos complexos e a necessidade de explicar as coisas, o fato de que as crianças são muito inquietas e ativas, o que pode levar a uma ruptura com o comportamento esperado do museu (Woodruff, 2019; Hoskin *et al.*, 2020). Esse último ponto pode ser abordado mais facilmente num museu interativo; no entanto, as próprias experiências oferecidas por esses museus podem aumentar a sobrecarga sensorial.

Em 2022, o trabalho foi retomado com duas organizações, a Fundación Hahn e a Fundacea, cujos profissionais têm anos de experiência no atendimento integral de pessoas no espectro, para obter orientação na produção de novos materiais para apoiar a visita, melhorar a sinalização e fazer ajustes que pudessem contribuir para melhorar a experiência das famílias com pessoas no espectro autista. Alguns dos representantes dessas fundações já haviam participado do trabalho anterior no MIM.

Nesse processo, os representantes de ambas as fundações fizeram uma série de visitas ao MIM, onde percorreram os diferentes espaços e módulos em companhia de profissionais do museu. Em cada sala, forneceram *feedback* sobre suas características e o tipo de experiência que poderiam proporcionar a uma pessoa do espectro. Eles também deram orientações gerais sobre iluminação, ruído ambiente e a quantidade de estímulos que cada sala oferece.

O eixo principal em torno do qual as recomendações giraram foi o da sinalização do museu. O objetivo da sinalização é orientar e antecipar as experiências durante a visita, dando a opção de selecionar os locais que cada pessoa pode considerar mais agradáveis e ajustados às suas necessidades. Desde a entrada do museu, foi levantada a importância de ter mapas claros com setas indicando o nome de cada espaço e as alternativas de visita existentes. Da mesma forma, foi dado *feedback* sobre o uso de cores, a localização de cada ponto de



entrega de informações por meio de sinalização e a separação das informações em diferentes níveis. Devido à importância dada à sinalização, os dois profissionais de *design* gráfico do museu participaram das visitas com as fundações.

O uso de ilustrações ou pictogramas é fundamental para comunicar as informações essenciais que tornam a visita ao museu agradável e, como várias outras ferramentas de inclusão, favorece a experiência do público em geral. Um pictograma é um desenho que representa uma ideia a ser comunicada, seja ela uma realidade concreta, uma realidade abstrata ou uma ação ou instrução (Pinto, 2020). O objetivo é evitar ao máximo o texto escrito e, nesse sentido, a imagem substitui a palavra. Os pictogramas já haviam sido usados anteriormente nos livretos, mas a recomendação era incluí-los em determinados aspectos-chave da sinalização e de modo que transmitissem a mensagem da forma mais clara possível. Para isso, é recomendável usar sistemas padronizados internacionais (Portal Aragonês de Comunicação Aumentativa e Alternativa, ARASAAC, por suas siglas em espanhol) e evitar informações visuais que desempenhem apenas um papel decorativo. A colaboração com organizações que trabalham diretamente em contato com pessoas do espectro dá a possibilidade de validar o *design* da sinalização.

Com relação aos módulos interativos do museu, a recomendação foi colocar as informações referentes às instruções diretamente ao lado dos elementos relevantes para ativar o módulo, enfatizando também a separação clara entre as instruções e o texto que explica o conteúdo, atendendo, assim, às necessidades de todas as pessoas do espectro. O progresso foi avaliado em termos da forma de entrega de informações que já havia sido implementada nas salas mais novas do museu e indicou quais delas atendiam aos requisitos da melhor maneira.

Como a sinalização deve ser abordada de forma abrangente no museu, foi necessário deixar claro que esse é um projeto de longo prazo. Por esse motivo, considerou-se importante solicitar orientação das fundações com relação a determinadas ferramentas implementadas em diferentes museus que poderiam constituir soluções de médio e curto prazo. Nesse sentido, os profissionais destacaram a possibilidade de utilizar estratégias que fazem parte do atendimento integral às crianças do espectro e que já são utilizadas por eles. Nesse sentido, sugere-se o fornecimento de mapas que permitam a fácil localização de espaços calmos e material impresso com pictogramas reconhecíveis que apelem principalmente para informações sobre os sentidos que são acionados em cada espaço do museu. Esses documentos devem estar disponíveis na entrada do museu, num local de fácil acesso, para que as pessoas possam pegá-los sem que seja necessário dar mais explicações.

Na revisão do museu, ficou clara a necessidade de definir novos espaços de calma. O auditório, que havia sido definido anteriormente como um espaço de contenção, não atende às características necessárias, pois é um espaço muito grande e, em determinados momentos, é ocupado por eventos e atividades. A sala de primeiros socorros também não é um espaço adequado para lidar com os diferentes estágios de uma crise. O ideal é que haja espaços definidos em ambos os andares do museu. Esses espaços devem ser pequenos, com pouca iluminação, longe do barulho e com paredes escuras ou pretas. Devem também ter algumas cadeiras, tatames e assentos de descanso em forma de pera. Enquanto esses espaços não estiverem disponíveis, recomenda-se identificar os locais onde há naturalmente mais silêncio e calma e estabelecer estratégias para que o público em geral os respeite como locais de silêncio. Pode-se procurar cantos e recantos que atendam a essas características e indicar saídas para pátios externos.



Em geral, as recomendações das fundações coincidem com a literatura analisada, que indica que é muito importante que as famílias planejem adequadamente a visita ao museu. Muitos cuidadores argumentam que os museus poderiam ser mais inclusivos fornecendo material para antecipar e reduzir a ansiedade antes da visita, além de oferecer rotas alternativas. Os cuidadores exigem que a equipe do museu seja compreensiva e acolhedora em relação às necessidades das crianças no espectro, que ofereça experiências interativas e materiais de histórias sociais que possam ser lidos antes da visita ao museu, mapas sensoriais que indiquem os locais que podem ser desafiadores e horários específicos com menos barulho e menos pessoas (Woodruff, 2019; Hoskin *et al.*, 2020).

Com base nesse trabalho, foi elaborado o projeto das ferramentas a serem desenvolvidas no museu:

- Projeto geral de sinalização: este é um projeto maior, que buscará seguir as orientações fornecidas.
- Implementação de um cronograma de baixa estimulação: intervalo de tempo uma vez por mês, lotação reduzida (as experiências pandêmicas podem ser tomadas como referência), estímulos sensoriais reduzidos, módulos com luzes estroboscópicas ou piscantes ou sons altos repentinos, desligados, volume baixo em exibições audiovisuais.
- Mapas sensoriais: entrega de mapas com pictogramas referentes aos sentidos e à intensidade dos estímulos em cada sala do museu.
- Manual de visita ao museu: documento disponível no *site* para que as pessoas possam lê-lo antes da visita. Recomenda-se usar a metodologia de histórias sociais para fornecer todas as informações relevantes para aproveitar a visita, especialmente aquelas informações que permitem antecipar o tipo de experiências

das quais se pode participar no museu. Essa seria uma narrativa curta, em primeira pessoa, apoiada por elementos visuais para descrever claramente o contexto social de uma visita ao museu (Messina *et al.*, 2018).

- Dois espaços calmos em diferentes andares do prédio do museu: implementar dois espaços que atendam aos requisitos indicados pelas fundações.

Conclusões

O processo de revisão de todos os espaços do museu foi concluído com uma série de recomendações que serão trabalhadas por meio dos materiais mencionados acima. Num museu interativo e multissensorial, que desenvolveu novos espaços usando tecnologias audiovisuais, várias estratégias de ambientação e locuções para apoiar a visita do público com deficiência visual, o elemento central para receber pessoas do espectro autista é antecipar o que elas experimentarão ao interagir em cada espaço do museu. Nesse sentido, é reafirmada a importância do uso de pictogramas na sinalização e no material de apoio. Outros aspectos levantados são a necessidade de ter informações para a interação em cada módulo por meio de instruções breves e concretas, claramente separadas dos textos explicativos, a necessidade de implementar novos espaços de calma em diferentes partes do museu e a identificação de certos estímulos sensoriais que podem ser particularmente sensíveis para os visitantes do espectro autista.

No contexto dos museus e espaços culturais, vale destacar a importância do modelo colaborativo para trabalhar as questões de inclusão. Nesse sentido, é necessário ter a perspectiva de consultores externos que possam compartilhar seus conhecimentos a partir de seu trabalho com grupos específicos, por meio de um modelo interdisciplinar (Pablos González e Fontal Merillas,



2018). No MIM, a Fundação Hahn e a Fundacea analisaram detalhadamente a experiência de uma visita ao museu e definiram os requisitos com clareza, considerando o contexto, e foram estabelecidos vínculos para continuar trabalhando juntos.



Referências

Fletcher, T. S., Wiskera, E. S., Wilbur, L. H. e García, N. M. (2021). The Sensory Totes Programme: Sensory-Friendly Autism Program Innovations Designed to Meet COVID-19 Challenges. *World Federation of Occupational Therapists Bulletin*, 78 (1): 44-52. <https://doi.org/10.1080/14473828.2021.1943868>

Hoskin, E., Singh, A., Oddy, N. Jessup Schneider, A. L., Trepanier, G., Trudel, C. e Girouard, A. (2020). Assessing the Experience of People with Autism at the Canada Science and Technology Museum. Em *Extended Abstracts of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, pp. 1-7. New York: Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3334480.3382834>

Messina, N., Matarazzo, V., Occhiuto, D., Gelsomini, M. e Garzotto, F. (2018). Museum for All: Wearable Immersive Virtual Tours in Museums for People with Neurodevelopmental Disorders. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 364, 012047. <http://doi:10.1088/1757-899X/364/1/012047>

Pablos González, L. e Fontal Merillas, O. (2018). Programas inclusivos para personas con TEA en museos. Ejemplos de buenas prácticas. *Revista Iberoamericana de Educación*, 76 (1): 23-38. <https://doi.org/10.35362/rie7612988>

Pinto, V. D. T. (2020). Comunicación alternativa aumentativa en niños y niñas con autismo: una revisión bibliográfica como protección de los derechos de comunicación y participación social. *Revista Argentina de Terapia Ocupacional*, 6 (3): 13-20. <https://revista.terapia-ocupacional.org.ar/RATO/2020dic-art2.pdf>

Woodruff, A. W. (2019). Finding Museum Visitors with Autism Spectrum Disorders: Will Art Help in the Search? *Museum and Society*, 17 (1): 83-97. <https://doi.org/10.29311/mas.v17i1.2586>

La casa como cuerpa

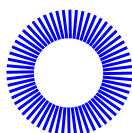
Christian Diego

Diretor Museo de Arte de
Ciudad Juárez, INBAL

Marcia Santos

CasaCentrox16
Ciudad Juárez, Chh

México



*La casa como cuerpa*¹ foi uma exposição realizada em conjunto com o coletivo Casa Centro por 16 (Cx16) e o Museo de Arte de Ciudad Juárez (MACJ), que faz parte do centro de trabalho da Secretaria de Cultura e do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura em Ciudad Juárez, Chihuahua. A partir de seus eixos transversais de igualdade, diversidade e inclusão, esse espaço se abre à comunidade para o diálogo e a visibilidade de diferentes grupos locais, nesse caso apoiando questões museográficas e curatoriais que promovem a visibilidade de grupos feministas e da comunidade LGBTQI+.

Um dos principais objetivos do Museo de Arte de Ciudad Juárez é reforçar o papel que desempenha dentro da comunidade e, considerando a mudança de paradigma em torno desses espaços, torná-lo mais próximo de seu público, que desempenha um papel importante nessa localidade. Assim, foram desenvolvidos projetos artísticos e culturais que abordam a complexidade da fronteira, a partir de propostas sobre questões de migração, meio ambiente, paisagem, violência, identidade, diversidade e inclusão.

Por sua vez, o coletivo Cx16 tem sua origem em 2018 como um espaço seguro para artistas, curadores, gestores, promotores culturais e grupos historicamente discriminados. Desde sua concepção, seu principal objetivo tem sido contribuir para a transformação das dinâmicas de produção e promoção artística em Ciudad Juárez, buscando maior flexibilidade para promover

processos colaborativos dentro da própria comunidade criativa local.

Essa casa serviu como ponto de encontro para vários artistas, criadores e ativistas em diferentes eventos interdisciplinares nas áreas de artes visuais, artes cênicas, música, ciências sociais e arte urbana. O projeto foi mantido graças ao apoio e à colaboração das e dos participantes, principalmente por meio da arrecadação de fundos para manter o espaço em funcionamento. O Cx16 não se concentrava apenas em exposições de arte, mas também abria suas portas para palestras, oficinas, refeições, residências e visitas de estudos.

Esse dinamismo e as intenções de ambos os espaços levaram ao desenvolvimento dessa proposta de exposição. Com a curadoria de Marcia Santos, foi realizada uma seleção de artistas locais dissidentes que fizeram parte de diferentes atividades, propostas, oficinas e palestras realizadas anteriormente nas dependências do coletivo. Essas propostas formuladas tinham um fio condutor que se refletiu no processo criativo. Alguns dos artistas compartilhavam conceitos de identificação espacial e social e preocupações corporais: o corpo como resistência biopolítica e território.

O tema foi baseado na ideia de habitar, tanto um espaço físico quanto mental ou espiritual. O *corpo* é o primeiro lugar que habitamos; a *cuerpa* é nosso território pessoal, um território móvel. Além disso, há esse espaço, o território imóvel, onde nosso primeiro lar está abrigado: *nossa casa*. A casa é articulada como um espaço que contém as primeiras experiências do corpo, gera significados, modelos espaciais e de representação.

¹ N. da T.: Em espanhol, uma forma feminina criada a partir da palavra "cuerpo" (corpo), com o entendimento icônico de que o corpo da mulher deve ter um nome feminino. É de uso reivindicatório, não geral.



O texto da exposição (Santos, 2022) explica:

A casa expressa a estrutura do habitar em seus aspectos físicos e psíquicos. Poderia se pensar, por exemplo, que o quarto designado como cozinha tem certas características que fazem com que seja nomeado assim, pois essas qualidades representam o alimento, a nutrição, a mãe, a família, a convivência, etc. ... Assim como o porão, ele tem certas características que podemos atribuir ao nosso inconsciente, esse espaço que fica no fundo da nossa consciência.

[...]

O habitar reflete a imagem do indivíduo, ou seja, há uma personalização do ambiente, uma familiaridade entre o modo de ser e o modo de habitar. Isso dá um senso de autoafirmação, de tomar posse do mundo. O interior de um corpo habitável revela as estruturas da personalidade, o posicionamento em relação a si mesmo. Habitar é o resultado de um processo histórico, social e até mesmo tecnológico.

Participaram dessa exposição as seguintes artistas: Alexandra Rodríguez, Arminé Arjona, David Susana Hinostroza, Iris Díaz, Joana Ríos, Mairé Reyes e, postumamente, Isabel Cabanillas. Em seu processo criativo, elas desenvolveram diferentes contribuições e abordagens criativas para a maneira de habitar o espaço como suas próprias “corpas”.

A cuerpa no espaço íntimo

Joana Ríos (nascida em Ciudad Juárez, 1987)

Formada no Mestrado em Processos Criativos em Arte e Design pela Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Joana é oficinaira, mediadora e artista têxtil. Também tem experiência em design de interiores, no qual desenvolveu um interesse em conceitos como espaço e artes têxteis a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

Para Joana, o bordado é uma materialidade que nos permite mergulhar no espaço íntimo da casa como um tema pessoal e autobiográfico, que nos convida a refletir sobre as diferentes formas de habitar e onde os contextos são uma parte simbiótica da entidade que deles participa.

A peça que ela apresenta descreve uma procissão de vida em diferentes lugares, diferentes casas, onde ela sempre tentou abrir espaço para seu espaço íntimo. Para ela, esse espaço foi interiorizado por meio da escrita, um exercício que realizou por meio de seus diários pessoais: textos que são acompanhados por um contexto, um tempo específico que determina particularidades e etapas de sua vida. Como explica Ríos (2022): “A heterobiografia é outra forma de gerar uma biografia, uma narrativa de vida contada por meio do bordado, uma linguagem que historicamente fala do espaço doméstico, das relações intergeracionais ‘femininas’ e do cenário de diversas formas de habitar”. Na instalação, três colchas de cama intervieram com textos bordados na mesma tonalidade, analogia ao secretismo, interligados por um fio vermelho, pode-se dizer que o fio se agarra ao suporte, se justapõe, o ressignifica assim como as práticas que impregnam os espaços, lhe dão sentido e são capazes de descrever.

A cuerpa imóvel

Arminé Arjona (nascida em Ciudad Juárez, 1958)

Arjona é uma acupunturista e escritora juarense. Ela tem se destacado na esfera cultural fronteiriça desde o final do século passado – na maioria das vezes à margem das instituições – tanto pela agudeza de seus textos quanto por seu trabalho ativista. Entre seus trabalhos mais recentes estão: *Manufactura de sueños* (2012), *Sangre mía / Blood of mine* (2013) e *Ni una más: poemas por Ciudad Juárez* (2014). No campo das artes cênicas, colaborou com La Última Butaca, uma companhia de teatro de Juárez dirigida por Jissel Arroyo.



Aos 21 anos de idade, um acidente de esqui em Ruidoso, Novo México, inaugurou a longa jornada de Arminé por salas de cirurgia, culminando em sua própria cama de hospital em seu próprio quarto. A história de seu joelho, de sua “perna ferrada”, é uma história de diagnósticos errados e negligência médica, de injeções de cortisona, mais de 20 cirurgias e porosidade óssea. Suas rupturas de ligamentos e menisco são chamadas de tríade infeliz.

A cuerpa como um refúgio

Iris Díaz (nascida em El Paso, Texas, 1994)

Estadunidense e mexicana, fronteira, estudou temporariamente Artes Visuais na Universidad Autónoma de Ciudad Juárez por quatro anos, mas teve que abandonar os estudos para criar sua filha. Artista multidisciplinar, ela trabalha principalmente com fotografia, vídeo e desenho, misturando-os também com arte povera e reciclada. A partir de autoexplorações para descobrir o que ela é, lida com temas como a vida cotidiana, a memória, a solidão, a deterioração, o caos, o lar e a maternidade, às vezes abordando-os a partir do absurdo.

Para a exposição, Díaz trabalhou num livro de arte com a intervenção de sua filha e numa história sobre o lixo e a acumulação gerados em casa e a reciclagem como uma saída ideal para o desperdício, embora faça parte do entretenimento da família. A história, intitulada “*Los insectos que viven en mi casa*” (Os insetos que vivem na minha casa), conta a história de compartilhar um espaço íntimo com três insetos diferentes que foram encontrando em sua vida diária, construindo um quarto para eles, um espaço que compartilham com elementos reciclados dos mesmos resíduos usados pela família. A peça foi acompanhada de desenhos da casa em que vivem e de um poema escrito à mão por Iris, que reproduzimos aqui.

¿Como ocupar um espaço?²

Os novos espaços são como um estranho
que estamos apenas começando a conhecer
eles nos deixam desconfiados
mas também nos deixam curiosos;
se não os ocuparmos e não os preencheremos com
nossas próprias coisas
eles serão preenchidos com outras coisas,
de vazio, de coisas deixadas para trás
de fantasmas...
é preciso aprender a ocupar,
a se expandir pelo espaço
tocar cada canto
a compartilhar com o desconhecido
a dormir em cada canto
limpar todas as janelas
para deixar o vento entrar
para fechar todos os buracos,
você deixará cair seu cabelo durante o banho
e o ralo vai entupir,
você cozinhará e o óleo boiará
manchando o teto e as paredes
você chorará no chão
você andará nu de quarto em quarto
você caminhará com os olhos fechados
você se olhará no espelho e fará uma
careta que ninguém jamais viu
você olhará para o teto e se perderá na mancha,
nos dutos, nos fiapos e na poeira
você reconhecerá o espaço
você terá segurança para conhecer cada centímetro
então o espaço lhe dará um acordo,
se você cuidar dele, ele o protegerá
eles se moldarão sozinhos
então sua casa se tornará um lar.

2 Iris Díaz, El Paso, Texas / Ciudad Juárez, Chihuahua, abril de 2022



A cuerpa como transporte

Maire Reyes (nascida em Ciudad Juárez, 1995)

Formada em Artes Visuais pela Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, seu trabalho se baseia na análise das estruturas sociais que geram transgressão sexual e sexismo em relação às mulheres ao longo do tempo. Realizou projetos de pesquisa interdisciplinares sobre temas como memória, transporte público e fronteiras nos formatos de fotografia, instalação, *performance* e vídeo. Seu trabalho é autobiográfico e, por meio dele, Reyes reflete sobre si mesma e seu entorno.

A sua contribuição para a exposição *Casa como cuerpa* baseia-se numa instalação de arte de objeto: uma montagem simples baseada em num de corrimão de ônibus que representa a experiência de viajar no transporte público, todas as desventuras que isso implica e às quais qualquer usuário está inevitavelmente sujeito. Usá-lo não é a mesma coisa se você for homem ou mulher. No segundo caso, a pessoa é mais vulnerável a experiências de natureza sexual, que podem resultar não apenas em danos físicos, mas também emocionais. A transgressão às mulheres pelo fato de serem mulheres está mais suscetível. Vista como um objeto sexual, mesmo que apenas como um pedaço de carne exposto pendurado por um tubo que pode estar à disposição ou ser “tocado”.

A cuerpa ausente

Isabel Cabanillas de la Torre (nascida em Ciudad Juárez, 1993 - falecida em Ciudad Juárez, 2020)

Artista, estilista e ativista mexicana. Por meio de seu trabalho como artista, se expressou sobre a vida cotidiana, os memes, os direitos das mulheres, os migrantes, a não militarização e a defesa da terra. Em 2019, colaborou com a Rede Mesa de Mulheres de Ciudad Juárez no projeto “Observatório Cidadão de Justiça Especializado em

Gênero”, onde monitorou o Sistema de Justiça Criminal Acusatório e o acesso das mulheres à justiça.

No domingo, 19 de janeiro de 2020, seu corpo sem vida foi encontrado baleado no cruzamento das ruas Inocente Ochoa e Francisco I. Madero, no centro de Ciudad Juárez. A Promotoria Especial para Assuntos da Mulher informou que tomou conhecimento do incidente por volta das 3 horas da manhã de sábado, 18 de janeiro. Seu caso ainda está impune e, mais de dois anos depois, ninguém foi preso por seu assassinato.

Como homenagem, a exposição incluiu uma recriação de seu estúdio, com algumas das peças com as quais ela costumava trabalhar. O ateliê continha uma pintura, sua cadeira, uma mesa de trabalho, vários esboços, cadernos, referências bibliográficas e visuais, livros da artista e um código QR com um *link* direto para uma *playlist* que seus amigos e familiares compartilharam com músicas que lembravam a companhia de Isa.

A cuerpa como arma

Alexandra Rodríguez (nascida em Ciudad Juárez, 1995)

Artista visual fronteira, também graduada em Artes Visuais pela Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Concentra-se em usar a prática artística para encontrar maneiras de plantar e enraizar a *cuerpa* em espaços estéreis e violentos, para que possa se apropriar deles e, assim, recuperar sua agência e qualidade de *cuerpa* viva. Isso por meio de ações comunitárias e coletivas daquelas pessoas que são rejeitadas, negadas e tornadas vulneráveis no espaço público. Seu trabalho apresenta combinações entre arte útil, escultura, mídia digital e instalação. Em seus projetos, Alexandra trabalha com o trajeto como uma forma de apropriação, atravessando espaços físicos e digitais com sua *cuerpa* e o de suas companheiras.

Em sua série “NO. Herramientas para la autodefensa diseñada por una persona visualmente vulnerable”



(NÃO. Ferramentas de autodefesa projetadas por uma pessoa visualmente vulnerável), Rodríguez apresenta três objetos de autodefesa construídos com vidro, fitas de proteção, *huacales*,³ pedras e outros elementos que foram recuperados durante diferentes caminhadas em espaços aparentemente perigosos em Ciudad Juárez. Esses passeios faziam parte de uma ação para o reconhecimento da cidade, usando a ação de caminhar como uma ferramenta de apropriação.

A cuerpa oscilante

David Susana Hinostriza (nascida em Ciudad Juárez, 1994)

Atualmente, está estudando para se formar em Artes Visuais na Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Formou-se no Centro Municipal de las Artes em 2014 como técnico em Artes Visuais. Hinostriza usa pintura, colagem e desenho para compor imagens que refletem uma busca constante por harmonia. Com uma grande diversidade, os temas que se destacam em seu trabalho são sua visão existencialista, seu medo da morte e um amor sublime pela vida, bem como sua experiência como uma pessoa *queer* e de gênero fluido.

Em sua obra *Diario: Estados de Género (1-100)* [Diário: Estados de Género (1-100)], Hinostriza apresenta uma instalação composta por 100 autorretratos, que foram tirados diariamente ao longo de 100 dias, referindo-se a um processo íntimo no qual, a cada noite, analisava sua identidade de gênero e as mudanças que surgiam em sua persona de gênero fluido (ou seja, se sentia-se mais feminina ou mais masculino, achava-se mulher ou homem ou não-binária, etc.) para então capturar uma imagem que englobasse o que ela chamava de seus “estados de gênero”.

³ *Huacal*: nome dado a uma cesta ou gaiola mexicana feita de junco ou palmeira para transportar alimentos. Também pode ser grafado como *guacal*.

Abertura e atividades alternativas

A abertura da exposição ocorreu em 6 de maio de 2022 e contou com a presença de cerca de 175 pessoas. A exposição permaneceu em exibição no Salão Sul do MACJ até 17 de junho do mesmo ano. Contou com um público de 2.673 visitantes, causando um impacto misto devido às questões envolvidas, pois, além de retratar questões muito pessoais de cada uma das pessoas envolvidas a exposição, incluiu eventos como o de Cabanillas, ainda muito recente para a comunidade, feridas ainda não cicatrizadas e questionamentos sobre a grosseria de alguns tópicos.

Além disso, a programação pública incluiu diferentes atividades, como oficinas de pintura para a comunidade LGBTQ+, palestras e *workshops*. Todos desenvolvidos por algumas das artistas, enriquecendo seus processos e temas com os participantes. Oficinas como “Manual de sobrevivência coletiva” e “Nossa *cuerpa* te acompanha” exploraram as preocupações de viver em contextos violentos e irregularmente planejados, como os de Ciudad Juárez. Apesar desses pontos, o processo de abertura de espaços e novas possibilidades de encontros teve um impacto positivo sobre a comunidade cultural local.

É de extrema importância abrir espaços para que jovens artistas tenham a oportunidade de desenvolver suas próprias preocupações e propostas.



Referências

Ríos, J. (2022). *El bordado: una heterobiografía del espacio íntimo*. [Instalação]. Museo de Arte de Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Santos, M. (2022). *La casa como cuerpo*. Centrox16. <https://centrox16.org/la-casa-como-cuerpa/>

Promover a igualdade real e efetiva entre mulheres e homens nos museus.

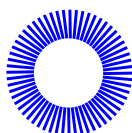
Autodiagnóstico de gênero

Sofía Rodríguez Bernis

Diretora Museo Nacional de Artes Decorativas

Vice presidenta de Mujeres en las Artes Visuales, MAV¹

Espanha



São muitas as ações que tentam implementar a igualdade de gênero nos museus, mas muitas vezes são realizadas de forma isolada, sem fazer parte de um plano geral que vise transformar uma instituição de cima para baixo. Aconteceu conosco, com o museu onde trabalho, e acontece conosco, apesar das nossas boas intenções (aquelas que, como dizemos na Espanha, “o caminho do inferno está pavimentado”). Muitas vezes nos falta um ponto de vista geral e uma metodologia adequada de reflexão. É precisamente isso que a associação Mujeres en las Artes Visuales (MAV), da qual faço parte e com a qual colaboro como parte do conselho de administração, quis facilitar ao criar a “ferramenta de autodiagnóstico MAV para a igualdade nos museus e centros de arte”, cujo objetivo é ajudar a avaliar o compromisso com a igualdade de gênero das organizações culturais que prestam serviço público, independentemente do seu local de origem, da sua dependência (de instituições públicas ou entidades privadas), da sua dimensão, do seu tipo ou da sua especialidade. Em vez de se concentrar na quantidade, o objetivo é estimar a qualidade do compromisso e a coerência de sua inserção; se isso permeia, em resumo, o museu ou centro de arte, que é abordado como um todo cujos elementos estão interconectados. A sua finalidade é ser “[...] uma ferramenta útil para os museus que queiram fazer um

autodiagnóstico, para ajudar a verificar e visualizar em quais parâmetros cumprem ou não com a igualdade e o respeito à diversidade existente na sociedade”, como diz o site da nossa associação.²

A ferramenta foi desenvolvida por uma grande equipe de especialistas. Suas autoras foram Marian López-Fernández-Cao, professora de Educação Artística da Universidad Complutense de Madrid, e Alma Porta Lledó, socióloga e avaliadora de políticas públicas, auxiliadas por um grupo de trabalho formado por Txaro Arrazola, Vanesa Cejudo, Lola Díaz, Maria José Magaña e Tonia Trujillo. É gratuito e está disponível no site da MAV para ser utilizado por todos os museus e centros de arte que o desejem, de qualquer procedência; seu uso é fácil, simples e intuitivo.

Antes de oferecer mais informações sobre o conteúdo da ferramenta, vou me permitir apresentar a MAV:

[...] somos a associação Mujeres en las Artes Visuales, composta por mais de 670 sócias [em novembro de 2022] de todos os territórios do Estado espanhol, que abrangem os vários campos das artes: pesquisadoras, artistas, curadoras, gestoras culturais, professoras, galeristas, jornalistas especializadas, diretoras, coordenadoras e técnicas de centros de arte, editoras, *designers*, críticas, colecionadoras, arquitetas, etc.

Trabalhamos como uma entidade sem fins lucrativos, juntas e de forma horizontal para alcançar nosso principal

¹ Represento um coletivo igualitário, de atuação transversal e unida por relações de irmandade. Portanto, o que escrevo reúne palavras de todas nós. Estou confiante de que representei minhas amigas, colegas e irmãs fielmente. Em especial às autoras Marian López Fernández-Cao e Alma Porta.

² <https://mav.org.es/herramienta-mav-para-la-igualdad/>



objetivo: promover a igualdade real e efetiva entre mulheres e homens em nosso setor, exigindo a aplicação do artigo 26 da Lei Espanhola de Igualdade.³

Para isso, promovemos o trabalho colaborativo entre as sócias, ao mesmo tempo em que defendemos, por meio do ativismo feminista, nossos direitos e projetos comuns, apoiando e tornando visíveis as iniciativas que contribuam para que as mulheres sejam parte ativa e empoderada de uma sociedade democrática, igualitária e diversificada.⁴

A associação nasceu em 9 de maio de 2009, como resultado da celebração de mesas de debate em torno do tema “Arte e mulher” organizadas pelo Ministério da Cultura da Espanha, que reuniu um grande grupo de profissionais envolvidas no ativismo feminista. Desde então, tem desenvolvido políticas de ação positiva no campo da cultura, entre as quais se destacam a publicação da revista *M-arte y cultura visual*, a entrega dos prêmios MAV, oficinas de educação artística para a igualdade (MAVeducaLAB), a realização de uma bienal e um fórum em anos alternados, a criação de um observatório de igualdade – que investiga as causas e manifestações da desigualdade de gênero no sistema de artes visuais –, a participação em projetos e comitês

de órgãos da administração pública e, finalmente, a ferramenta que é objeto desta apresentação.⁵

O trabalho contínuo de pesquisa do Observatório MAV, refletido nos relatórios e publicações anuais sobre a participação das mulheres no sistema das artes, revelou uma profunda discrepância entre a autopercepção dos museus quanto à sua atividade em termos de igualdade e a realidade. A fim de contribuir para reduzir a distância entre essa realidade e o almejado, era urgentemente necessária uma análise abrangente da situação dos museus e centros de arte, que se concretizou no instrumento de autoavaliação. Com ela buscamos os seguintes objetivos:

- Facilitar a reflexão sobre o planejamento e a geração de um olhar crítico e propositivo sobre museus e centros de arte a partir de uma perspectiva de gênero e cultura democrática.
- Promover um compromisso com a igualdade (de gênero) de forma que esta permeie tanto os pressupostos teóricos como as ações das organizações às quais se dirige.
- Corrigir a formação das coleções e sua interpretação em todas as mídias (documentários, exposições permanentes e temporárias, atividades).
- Repensar as dependências, serviços, equipamentos e parcerias.

³ Vale citar aqui outro texto importante, o plano Museus + sociais do Ministerio de Cultura (2015), referência para o trabalho pela igualdade econômica, étnica, de gênero e religiosa, conforme seu texto introdutório. Sua linha estratégica 3, programa 4, estabelece a necessidade de visualizar a perspectiva de gênero, envolvendo instituições culturais com centros educativos e grupos feministas.

⁴ <https://mav.org.es/quienes-somos-2/>

⁵ Outras ações da MAV podem ser encontradas neste ambiente: o convênio com o Ministerio de Cultura e a Universidad Complutense de Madrid (2009-2011) para a criação de roteiros de igualdade em diversos museus; a iniciativa “Patrimonio em femenino” (2021) para destacar a importância das coleções museológicas femininas ou a elas relacionadas no CER.ES (rede digital de coleções museológicas na Espanha, do Ministerio de Cultura); participação no Plano de Trabalho do Observatório da Igualdade de Gênero na área da cultura do mesmo ministério (2022-2023) e, novamente com este, no Plano de Igualdade dos museus estatais (2022-2023 Plano de Trabalho para a igualdade de homens e mulheres ligados à Agenda 2030).



- Melhorar a gestão de museus e centros de arte em relação à igualdade de gênero e respeito a uma sociedade diversificada.
- Promover a implementação de medidas corretivas.

A ferramenta consiste em vários elementos. Em primeiro lugar, uma base teórica, publicada em 2020.⁶ Inicia-se com uma reflexão sobre os museus como um lugar de “significado e transcendência”, onde se encena “uma visão do mundo que reflete os interesses do grupo dominante”, da qual são excluídos os sujeitos e as comunidades, relegadas (entre elas, as mulheres). Em seguida, aborda a análise dos avanços da teoria feminista e museológica visando a superação dessa “assimetria na conversa”. E, por fim, oferece reflexões para que as identidades relegadas sejam legitimadas no espaço museológico. Além disso, enuncia e define os critérios transversais (eixos conducentes à análise e avaliação dos museus em relação à variável gênero) que sustentam a análise das entidades: três fundamentais e cinco complementares.

Critérios fundamentais (“os três erros”):

1. Redistribuição (conquista da igualdade socioeconômica no museu e em sua esfera de influência: equidade trabalhista e social).
2. Reconhecimento (conquista da igualdade entre os gêneros por meio de ações positivas que valorizem a mulher de forma real e simbólica nos planos, programas e projetos museológicos).
3. Representação (visibilidade da mulher para obter o reconhecimento ideológico, social e político da sua contribuição para as artes visuais em todas as suas vertentes profissionais).

Critérios complementares:

1. Diversidade (atender às diferentes necessidades das pessoas com base em gênero, sexo, condição social, idade, diversidade funcional, origem e cultura).
2. Autonomia (alcançar acessibilidade universal com atenção especial às pessoas com habilidades físicas e cognitivas especiais).
3. Participação (cocriação do museu com o público real e potencial).
4. Adequação do desenho (garantindo as medidas conducentes à concretização da igualdade de gênero).
5. Proximidade (garantir o acesso de todo o tipo de pessoas, no que diz respeito à localização do museu e aos serviços abertos ao público ou com ele partilhados: biblioteca, salas de atividades, salas de reuniões, etc.).

Não é apenas um instrumento para obtenção de estatísticas, mas um sistema de medição quantitativa e qualitativa. É composto por 61 perguntas, regidas por diversos critérios e associadas a indicadores, e que se dividem em cinco blocos. O primeiro trata de questões gerais sobre as características da instituição: infraestrutura, equipamentos e serviços específicos para a diversidade e mulheres na governança. O segundo refere-se aos visitantes e às atividades: adequação da atividade, avaliação e participação cidadã. O terceiro, às coleções: aquisições desagregadas por gênero, distribuição de gastos ou tratamento documental sob a ótica de gênero, entre outros extremos. O quarto, às exposições: específicas, aplicação de critérios transversais de gênero, equidade no tratamento e planejamento, etc. E o último, à comunicação e divulgação: uso da linguagem, presença da informação com base em critérios de igualdade e relacionamento com o público real e potencial.

Após o preenchimento do questionário pelo usuário, o sistema retorna uma interpretação dos resultados, com

⁶ Disponível para download no link: <https://mav.org.es/publicaciones-presentacion-del-autodiagnostico-mav-para-la-igualdad-en-museos/>



avaliação da adequação de cada critério em termos de igualdade, além de uma série de sugestões e comentários que auxiliam a organização a repensar seus planos, programas e projetos.

A MAV também oferece ajuda e monitoramento para quem precisa. Tanto que fundamos a Rede de museus pela igualdade, que quer ser:

- Uma estrutura horizontal, flexível e móvel que reúna os museus que trabalham ativa e comprovadamente em prol da igualdade e que visa garantir a continuidade de seus esforços e que estes sejam multiplicados interna e externamente.
- Um elemento de conexão entre museus dispostos a tomar medidas e aplicar a perspectiva de gênero para mapear, definir e romper as lacunas de desigualdade e exclusão que os atravessam, bem como resgatar do esquecimento aquelas artistas vítimas da amnésia coletiva e patriarcal.
- Um espaço de escuta amiga e atenta, de diálogo enriquecedor e cocriação de objetivos comuns, que conecta, fortalece, dá continuidade e promove o compromisso com a igualdade.
- Um espaço para debater ideias e pactuar propostas, compartilhar experiências, onde se possa ajudar e unir forças para enfrentar atitudes regressivas e hostis aos direitos e liberdades das mulheres.
- Uma aliança entre museus que abraçam o seu extraordinário potencial transformador, que não se limitam ao instituído e não se satisfazem com a visão herdada do cânone patriarcal da arte, que querem avançar no que é pouco conhecido e acolher olhares que foram eliminados ou longamente silenciados.

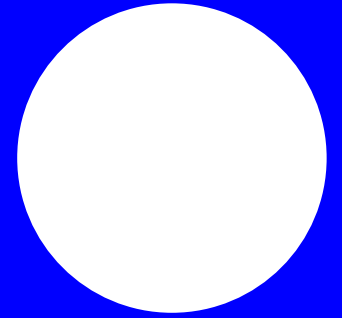
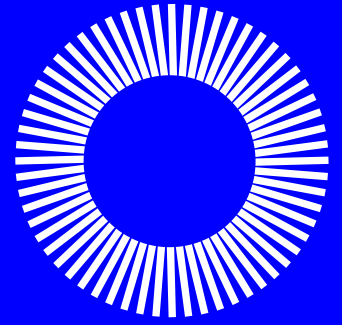
Apresentada em 2020, a ferramenta já foi ou está sendo utilizada por cinquenta centros espanhóis (por enquanto).⁷ Mas foi concebido com vocação internacional, e esperamos que os componentes da rede Ibermuseus possam se beneficiar dele.

⁷ Por exemplo: Museo Nacional de Artes Decorativas, Centro de Interpretación de Arte Rupestre de la Roca de los Moros del Cogul, Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni, Museo Cerralbo, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, Centre del Carme Cultura Contemporània, Museo de América, Museo de Bellas Artes de València, Centro Atlántico de Arte Moderno, Museo Nacional de Antropología, Casa del Carnaval, Museu d'Art Jaume Morera, Centro de Arte Juan Ismael, Museo del Traje, Museo del Romanticismo, Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Uva, Palacio Real Testamentario, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de la Evolución Humana, Museo de Escultura de Valladolid, Museo de Palencia, Museo Sorolla, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Museo de Salamanca, Museo Nacional de Arte Romano, Fundación Uxío Novoneyra, Centro Galego de Arte Contemporánea, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Centro de Arte Dos de Mayo.



Conferência de encerramento

O presente futuro dos museus: da urgência à ação

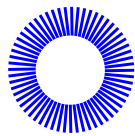


O presente futuro dos museus: da urgência à ação – o caso do Museu da República

Mario de Souza Chagas

Diretor do Museu da República

Brasil



Introdução

O texto que aqui se oferece é um singelo resumo da conferência de *não-encerramento* que apresentei no dia 28 de setembro de 2022, no âmbito do 10.º Encontro Ibero-americano de Museus (EIM), realizado na Cidade do México. Foi um encontro potente que reuniu mais de 200 pessoas da Ibero-américa e contou com a apresentação de palestras e comunicações, em espanhol e português, realizadas por filósofos, historiadores, antropólogos, sociólogos, educadores, museólogos, pesquisadores, professores, estudantes e trabalhadores de museus. O 10.º EIM comemorou os 50 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972-2022), os 15 anos da *Declaração da Cidade de Salvador* (2007-2022) e, por sua vez, produziu uma notável *Declaração* assinada por representantes de 18 países da Ibero-américa.

O texto que aqui se oferece está composto por onze breves fragmentos, além da introdução e das considerações finais. Os mencionados fragmentos constituem um esforço de síntese, com certeza impossível, da conferência de *não-encerramento*. É impossível registrar num texto ou traduzir para qualquer outra linguagem a intensidade da experiência vivida. De qualquer modo, segue a síntese possível do que foi vivenciado e apresentado.



Saudações afetivas e carinhosas para todas e todos. Antes de tudo quero registrar a alegria de estar aqui e agora na Cidade do México, no Museo Nacional de Historia, no Castelo de Chapultepec, participando do 10.º EIM e de sua Reunião Intergovernamental. Tudo isso é muito significativo, emblemático e importante.

Tenho imensa alegria de estar aqui no México, cuja museologia tanto me inspirou e inspira para celebrar a vida e os 50 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (MRSC).¹ Estar aqui e agora entre amigas e amigos da América Latina e da Ibero-américa produz em meu espírito uma epifania. As nossas formas de viver, refletir e praticar a museologia, constituem grandes avanços sociais. Nós somos o avanço e não a resistência; somos a (re)existência², a inovação museal. Nós construímos os processos de decolonização museal, inventamos novos museus e tudo isso é só o começo.

Quero inclinar-me reverentemente e saudar a memória de Mario Vázquez Ruvalcaba;³ quero saudar de modo especial e afetivo (os afetos são revolucionários) o amigo (permita-me chamá-lo assim) Alan Trampe Torrejón, presidente do Conselho Intergovernamental do Programa Ibero-museus; bem como Juan Manuel Garibay, Coordenador Nacional de Exposições do Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) e representante do México no Ibero-museus. Neste mesmo diapasão quero saudar as trabalhadoras da Unidade Técnica do Ibero-museus, Mônica Barcelos e Mariana Soares, que acompanharam e foram decisivas no processo de obtenção do visto para o México; saudando-as saúdo, mais uma vez, a todas e todos que participam deste Encontro.

1 Ver a respeito da Mesa Redonda de Santiago do Chile a publicação do Ibero-museus (Nascimento Junior *et al.*, 2012). Volume 1 disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/ mesa-redonda-de-santiago-de-chile-1972-vol-1/> e volume 2: <http://www.ibermuseos.org/pt/ recursos/publicacoes/ mesa-redonda-de-santiago-de-chile-1972-vol-2/>

2 Termo inspirado no ciclo de webinários "Patrimônios, museus e (re)existências", organizado pelo Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia durante o ano de 2020.

3 Um dos grandes museógrafos/museólogos do século XX, com projeção no século XXI. Nasceu em 1923 e faleceu em 2020. Foi diretor (1964-1989) do Museo Nacional de Antropología do México e participou ativamente da MRSC.



Fui convidado para fazer a palestra de encerramento, mas eu não gostaria de encerrar um Encontro tão potente, criativo e inspirador. Assim, quero manter esse Encontro vivo e bem iluminado e não encerrá-lo.

De qualquer modo, eu gostaria de compartilhar com vocês, ainda que de modo telegráfico (serei mesmo telegráfico), algumas reflexões acerca do tema proposto, mas desde já adianto: não esperem de mim um discurso bem-comportado e acadêmico (por mais respeito que eu tenha à academia). Não é isso o que quero fazer. Não é isso o que vou fazer.

É preciso mirar o passado para compreender e transformar o presente e o futuro. Há uma revolução necessária no passado. O passado não passou. O passado é um gerúndio – o passado é sendo. É necessário ocupar o passado para ocupar também o presente e o futuro.

A noção de tempo “tríbio” (acionada pelo polêmico antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre) faz, neste momento, algum sentido (Miranda, 1989). Em qualquer fatia ou em qualquer Δx (delta x) de tempo há passado/presente/futuro.

É preciso de(s)colonizar o tempo. O tempo pode não ser uma sucessão de segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses e anos. O tempo pode não ser uma linha. O tempo pode ser um círculo ou uma esfera. O tempo pode ser um Deus ou uma Deusa, pode ser um Orixá (Iroko) ou um Inquice (Quitumbu) e pode ser também o inimaginável. O tempo pode ser apenas uma ilusão, capaz de gerar aprisionamentos; mas também é possível compreender que o tempo pode gerar liberdades. De algum modo, esse é (ou deve ser) o ofício do museólogo, do arquivista, do bibliotecário, do historiador, do cientista social e do filósofo comprometidos com a libertação das nossas humanidades, qual seja: escovar a história e os museus a contrapelo (Benjamin, 1996).

Síntese: Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje.⁴

4 Ditado lorubá.



II

Olhando para a Mesa Redonda de Santiago do Chile quero apresentar, ainda que em voo de pássaro, o contexto histórico de 1972. O mapa político-histórico-geográfico da América Latina em 1972, em perspectiva democrática, indica o Chile como inspiração; lá, na ocasião, tinha-se a oportunidade de vivenciar um governo socialista, democraticamente eleito.

Na América Latina, em 1972, o Chile configurava-se como uma ilha democrática cercada de ditaduras por todos os lados. O Chile acolhia exilados brasileiros e lá estavam Mário Pedrosa,⁵ Darcy Ribeiro,⁶ Thiago de Melo,⁷ Juca Ferreira,⁸ Fernando Gabeira⁹ e outros.

O ano de 1972 aportou para o Brasil e para o mundo muitas novidades, tragédias, tensões e contradições. No exílio, em Londres, Caetano Veloso gravou o emblemático e revolucionário disco *Transa*,¹⁰ o tropicalista Torquato Neto¹¹ suicidou-se e a libertadora Leila Diniz¹² morreu em acidente de avião. Nesse mesmo ano o presidente Richard Nixon¹³ foi reeleito e dois anos depois renunciou em decorrência do escândalo político de corrupção que ficou conhecido como Watergate. A renúncia teve o objetivo de contornar o inevitável processo de impeachment.

-
- 5** Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981). Advogado, escritor, jornalista, crítico de arte. Foi o idealizador do Museo de la Solidaridad, no Chile, em 1972.
 - 6** Nasceu em 1922, em Montes Claros (MG), e faleceu em 1997 em Brasília. Foi antropólogo, educador e político.
 - 7** Amadeu Thiago de Mello (1926-2022). Um dos grandes poetas brasileiros, um ícone da resistência à ditadura militar.
 - 8** João Luiz Silva Ferreira (1949), conhecido como Juca Ferreira. Sociólogo e político brasileiro. Foi Ministro de Estado da Cultura nos governos Lula e Dilma.
 - 9** Fernando Paulo Nagle Gabeira (1941), jornalista, escritor e político em atuação.
 - 10** *Transa* é um LP gravado em 1971 no Chapel Recording Studios, em Londres, e lançado pela gravadora Philips, em janeiro de 1972.
 - 11** Torquato Pereira de Araújo Neto (1944-1972). Poeta, letrista e um dos idealizadores da Tropicália.
 - 12** Leila Roque Diniz (1945-1972) foi atriz brasileira e mulher libertária.
 - 13** Richard Milhous Nixon (1913-1994) foi o 37.º presidente dos Estados Unidos (1969-1974).



III

Entre 1972 e 2022 muita coisa aconteceu. O golpe de 11 de setembro de 1973, apoiado pelo governo norte-americano marcado pelo Watergate, atentou contra o Estado Democrático de Direito no Chile, impôs uma ditadura militar sanguinária, corrompeu as instituições democráticas e em termos museais interrompeu um processo extraordinário que passava pela Declaração de Santiago do Chile, mas também pela construção do Museo de la Solidaridad,¹⁴ que contava com a energia criativa de Mário Pedrosa.

Por mais que tenham havido tentativas de silenciamentos da MRSC o seu impacto na América Latina e um pouco por todo o mundo foi notável, especialmente a partir da década de 1980. Nesse sentido, merecem destaque as declarações de Quebec, Canadá e de Oaxtepec, México, ambas de 1984. A Declaração de Quebec é especialmente responsável pelo lançamento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), que viria a ser fundado em 1985, em Lisboa, Portugal.

Em 1992, no âmbito da Eco 92, comemorando os 20 anos da MRSC foi realizado na cidade do Rio de Janeiro o I Encontro Internacional de Ecomuseus. Esse Encontro foi marcante e decisivo. Foi durante a sua realização que se firmaram parcerias entre professores e pesquisadores portugueses e brasileiros que se projetam até a atualidade, com grandes realizações em termos de pesquisas, cursos, seminários, teses, dissertações, publicações e mais.

Ao longo dos últimos 50 anos é possível testemunhar os avanços da MRSC, mas também é possível reconhecer os seus limites. Constitui, sem dúvidas, um grande avanço apontar na direção da função social dos museus, reconhecer o compromisso dos museus no combate às injustiças sociais, na defesa da educação permanente e assim por diante; todavia, limites podem ser identificados, na pauta liberal desenvolvimentista, na falta de uma perspectiva participativa, na orientação para a prática de uma museologia “para” e não de uma museologia “com” e muito menos de uma museologia “in-mundo” (Chagas, 2017).

¹⁴ Ver o site: <https://santiagodochile.com/museu-de-la-solidaridad-salvador-allende/>



IV

A retomada de uma perspectiva museal libertária na América Latina foi gradual e sistemática. Pode-se falar de uma museologia social, de uma museologia crítica, de uma museologia popular, de uma museologia decolonial, de uma museologia insurgente e insubmissa ou mesmo de uma museologia biófila, em oposição à necropolítica. O que importa reconhecer, em todos estes casos, é que se está falando de uma museologia que não se esgota no discurso, que não se aprisiona nas grades disciplinares de alguns procedimentos acadêmicos, mas que antes convoca a academia para assumir compromissos sociais e se ancora e se sustenta na vida prática, na práxis.

As tentativas de barrar os avanços da museologia social pipocaram no Brasil, especialmente na primeira década do século XXI, mas foram enfrentadas com rigor e sistemática, tanto na ordem do discurso quanto da prática. A multiplicação de experiências de museologia social pelo território brasileiro contribuiu para silenciar (ainda que temporariamente) as vozes mais recalcitrantes, especialmente aquelas que se camuflavam de neutralidade política e se mantinham à sombra de biombos pseudo-técnico-científicos.

É por isso que se pode dizer que no Brasil a museologia social traz o signo do avanço, da mudança, da inovação. A museologia normativa, conservadora, disciplinada é que é a resistência, a reação, o reacionarismo. Repetindo: somos a (re)existência.

Síntese: o passado, o presente e o futuro da MRSC – fazem parte da semente que explode no aqui e agora!

V

O avanço da museologia social a partir do início do século XXI foi radical. Olhando para o Brasil eu gostaria de dizer que é indispensável reconhecer a conexão da museologia social com a democracia. Não de uma democracia qualquer, mas de uma democracia participativa, radical. Nesse sentido, não basta democratizar o acesso do público aos museus, isso é bom, mas é pouco; é preciso, do ponto de vista da museologia social, democratizar a ferramenta museu, o meio de produção de museus. É preciso investir na cidadania cultural (Chauí, 2021) e reconhecer que o acesso à cultura e



à educação, o acesso às instituições culturais e educacionais não é igual para todos.

A pandemia contribuiu para escancarar as desigualdades, para escancarar o racismo estrutural e as práticas antirrepublicanas e necropolíticas.

Importa reconhecer o papel da Política Nacional de Museus, no Brasil, e seu impacto na Ibero-américa. Oxalá! Tenhamos condições de retomá-la em breve tempo, em outras bases, em outra escala, mas de modo potente, poético, pedagógico, ético e integrador.

Registre-se que o Programa Ibermuseum foi criado em 2007, na cidade de Salvador e que se celebra hoje o seu 15.º aniversário. Vida longa para o Ibermuseum! Muitos avanços foram realizados.

A museologia comprometida com a cidadania, com os direitos humanos, com a democracia, com o bem comum e o bem viver está bem ancorada na América Latina, isso não significa que se pode descansar e dormir em paz. Ao contrário, é necessário seguir em sua sustentação permanente e na defesa cotidiana da museologia biófila e não da necropolítica. É evidente que defender acervos e patrimônios que dialogam com processos identitários da ibero-américa é importante, mas, ainda assim, é preciso reconhecer que o nosso maior patrimônio é a vida, é o bem viver, são os ancestrais, são os rios, as florestas, os mares, a harmonia com a natureza. Esse é o nosso maior patrimônio. Viva o Sumak Kawsay! Viva o Tekó Porã!

Síntese: A museologia que não serve para a vida, não serve para nada! A museologia que não cuida da vida, não cuida de nada!

VI

A Declaração de Salvador, que comemorava os 35 anos da MRSC, é um dos documentos mais avançados da Ibero-américa no campo dos museus; ela nos dá uma boa base, um bom ponto de partida. Ainda assim, 15 anos depois, é preciso ir além e, nesse sentido, radicalizar o compromisso dos museus: com a educação; com a acessibilidade plena; com o combate ao racismo estrutural e ao racismo religioso; com a defesa radical da dignidade da pessoa humana, dos direitos humanos e da cidadania; com a defesa dos direitos dos povos originários, dos quilombolas, das comunidades tradicionais, dos favelados, da comunidade LGBTQIA+; com a defesa da natureza e dos direitos da natureza; com a articulação em redes (temáticas, singulares, municipais, estaduais e nacionais) de museus que podem



trabalhar a favor da construção de um futuro com mais cidadania cultural; com um trabalho sistemático a favor da democratização das mídias; com a afirmação de um museu comprometido com a produção de mais saúde, alegria, encantamento e felicidade e, portanto, a favor da museofilia! (Versiani, 2020).

VII

O futuro dos museus existe e reexiste no aqui e agora. Não há um futuro desconectado do presente e do passado. É importante lembrar que em qualquer fatia de tempo há passado/presente/futuro.

Existem urgências museais. Como partir da urgência para a ação? Como colocar em diálogo as universalidades e as singularidades? Como manter um diálogo fértil entre as pautas universais e as pautas identitárias?

Não se pode abrir mão das pautas identitárias, elas são urgentes e exigem ação. A fome é urgente. Combater os crimes ambientais é urgente. Lutar contra o racismo religioso e estrutural é urgente. Lutar e denunciar o genocídio do povo preto, do povo negro no Brasil é urgente. Apoiar a luta e lutar contra a dizimação sistemática dos povos originários é urgente. Combater os crimes praticados contra as mulheres e a comunidade LGBTQIA+ também é urgente.

Em meu entendimento, não se pode e não se deve abrir mão das pautas identitárias, elas são urgentes e fundamentais; mas é preciso abrir um diálogo criativo com as pautas universalistas que têm potência agregadora, que têm capacidade de produzir união e conexão a causas e lutas mais amplas e transformadoras, capazes de gerar benefícios sociais comuns.

Como produzir articulações e mediações entre o singular e o universal? Não se tem receitas, ainda que se tenha experiências concretas, experiências muito peculiares.

Quero falar de duas experiências recentes (e não foram as únicas) vivenciadas pelo Museu da República, na cidade do Rio de Janeiro, em tempos de pandemia:

1. a transferência da Coleção *Nosso Sagrado* do Museu da Polícia Civil para o Museu da República e
2. a transformação do Museu da República em Posto de Vacinação.



VIII

Havia urgência para transferir o *Nosso Sagrado* do Museu da Polícia Civil para o Museu da República. Mas, sobre o que se fala, quando se fala sobre o *Nosso Sagrado*?

Trata-se, a rigor, de um conjunto de 519 objetos sagrados pertencentes às religiões de matriz afro-brasileira que foram apreendidos pelo aparato policial, nomeadamente pela Polícia Civil do Rio de Janeiro, ao longo das seis primeiras décadas da República (1889 e 1946), com base no Código Penal de 1890, que criminalizava as práticas religiosas afro-brasileiras e as acusava de curandeirismo, charlatanismo, feitiçaria, baixo espiritismo e prática ilegal da medicina.

O Código Penal de 1890, publicado antes da primeira Constituição Republicana de 1891, é uma das principais evidências do racismo religioso legalizado.

A Coleção *Nosso Sagrado*, originalmente constituída como prova do crime que teria sido cometido pelos praticantes das religiões de matriz afro-brasileira (ainda que Mãe Meninazinha de Oxum questione de modo assertivo: Que crime nós cometemos? É crime cultuar os ancestrais? É crime cultuar os Orixás?), hoje – a mencionada coleção – é testemunha do crime cometido pelo Estado contra os adeptos das referidas religiões (Nascimento *et al.*, 2021).

O primeiro contato com a direção do Museu da República ocorreu em junho de 2018. Na ocasião a direção foi procurada por lideranças religiosas (lalorixás, Babalorixás, Ogãs, Zeladoras e Zeladores) além de professores, pesquisadores, estudantes e políticos para que se manifestasse a respeito do possível recebimento da Coleção *Nosso Sagrado*. A resposta imediata, com o pleno aval da equipe presente, foi sim. Três entendimentos, também de imediato, foram firmados:

1. O recebimento da Coleção *Nosso Sagrado* deveria ser compreendido como um gesto de reparação histórica e simbólica da maior importância, afinal, as ordens para a ação do aparato policial partiram do Palácio do Catete (então Sede do Poder Executivo) ou tiveram a conivência de quem estava lá na Presidência da República.
2. Para receber a Coleção seria necessário construir um processo de Gestão Compartilhada com a participação de representantes de



Terreiros, Roças, Barracões e Tendões Religiosas e tudo isso em virtude do reconhecimento da ignorância da equipe do museu no que se refere à lida com o *Nosso Sagrado*.

3. A luta pela transferência definitiva da Coleção deveria ter – como já vinha tendo – o protagonismo das lideranças religiosas e não do museu.

Os anos de 2018 e 2019 foram marcados por intensas tramitações burocráticas. No dia 21 de setembro de 2020, no auge da pandemia, a Coleção *Nosso Sagrado* chegou ao Museu da República e foi delicadamente ritualizada.¹⁵ A experiência da chegada do *Nosso Sagrado* ao museu permite a identificação de alguns pontos-chaves para caminhar da urgência à ação:

- a. A existência anterior de compromisso social e museal.
- b. A prática de escuta atenta.
- c. O reconhecimento da própria ignorância, associado ao interesse no saber que não se sabe (interesse no saber do outro) o que, por sua vez, leva à valorização do saber solidário ou da ecologia de saberes.¹⁶
- d. A disposição para lutar contra o racismo estrutural e especialmente contra o racismo religioso.
- e. Aceitar e deixar circular a potência museal a favor da transformação do mundo.
- f. Trabalhar cada vez mais a favor da gestão compartilhada das coleções e da própria instituição e abandonar a perspectiva da curadoria olímpica.
- g. Reconhecer que a instituição museal é (ou pode ser) pura potência.

IX

A transformação do Museu da República em Posto de Vacinação pode ser considerada uma reverberação da MRSC. Havia urgência para enfrentar a covid-19. O cenário brasileiro estava bastante complexo e, de algum modo, caótico. A vacinação contra a covid-19 começou nos

¹⁵ Ver o filme *Respeita Nosso Sagrado* (Sousa e Barbosa, 2021).

¹⁶ Expressão cunhada por Boaventura de Souza Santos.



dois primeiros meses de 2021, mas não contou com o apoio do chefe do Poder Executivo, ao contrário. A Presidência da República assumiu uma postura negacionista e fez oposição deliberada ao processo de vacinação e defendeu explicitamente e em larga escala a utilização de medicamentos de ineficiência cientificamente comprovada.

O Museu da República é um portal importante para a museologia social no Brasil, tanto que a recriação da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro aconteceu em 2013, em seu auditório denominado Apolônio de Carvalho. Assim, é compreensível que a transformação do museu em Posto de Vacinação tenha vindo por intermédio da museologia social.

De modo mais claro: em pleno sábado, no dia 22 de fevereiro de 2021, a direção do museu recebeu uma ligação telefônica de uma antiga parceira da Rede de Museologia Social, militante do Museu Sankofa – História e

Vacinas covid-19 no Museu da República aplicadas em 2021	
Mês de aplicação	Doses aplicadas
Fevereiro (a partir del 25-02)	2.024
Março	14.595
Abril	25.640
Maio	19.465
Junho	15.246
Julho	27.113
Agosto	34.100
Setembro	29.858
Outubro	28.066
Novembro (até o dia 6-11)	4.745
TOTAL DE 2021	200.852

Vacinas covid-19 no Museu da República aplicadas em 2022	
Mês de aplicação	Doses aplicadas
Janeiro (a partir del 19-01)	4.668
Março	10.869
Abril	10.354
Maio	4.093
Junho	10.463
Julho	12.447
Agosto	8.626
Setembro	99
TOTAL DE 2022	61.619



Memória da Rocinha, a senhora Maria Helena de Carvalho. Ela falava, na ocasião, em nome da Coordenação de Saúde da zona sul do Rio de Janeiro vinculada à Secretaria Municipal de Saúde. Ela procurava um espaço adequado para a vacinação contra a covid-19. A conversa foi rápida. O museu foi oferecido como possível Posto de Vacinação. A parceria foi firmada e, na quinta-feira seguinte (dia 25 de fevereiro de 2021), a vacinação foi iniciada no Museu da República. Para muitas pessoas, foi uma surpresa, mas para os que acompanham a dinâmica do Museu da República nos últimos anos, era apenas a afirmação de sua função social e a comprovação prática de que o museu deve servir à vida, deve cuidar da vida.

Num momento em que a maioria dos museus no Brasil estava fechada o Museu da República abriu-se como Posto de Vacinação. Em termos estatísticos os dados que temos sobre a vacinação no Museu da República são os seguintes:

Entre fevereiro de 2021 e setembro de 2022 foram aplicadas no Museu da República 262.471 (duzentas e sessenta e duas mil quatrocentas e setenta e uma) doses. Aplicar num único ponto de vacinação esta quantidade de doses não é uma tarefa simples; trata-se de um marco extraordinário.

X

Com professores e estudantes universitários (UFF e Unirio) foi criado um grupo de pesquisa denominado Etnografia da Vacinação. O resultado da pesquisa está disponível no site do Museu da República. A publicação, como se pode ver, inclui artigos de estudantes e professores e um expressivo conjunto de fotografias registrando a atuação do Museu como Posto de Vacinação. Esta experiência permite, a seu modo, a identificação de pontos-chaves para caminhar da urgência à ação:

- a. A existência de compromisso social e museal com a vida.
- b. A prática de escuta atenta.
- c. O rompimento com a museologia normativa e com a necropolítica.
- d. A ação concreta em defesa da vida. É possível ser, ao mesmo tempo, Posto de Vacinação e Espaço de Exposição.
- e. A contribuição a favor da articulação entre cultura, museu e saúde.



- f. A valorização do trabalho em Rede e o reconhecimento e a afirmação dos museus sociais como espaço de cidadania, democracia e direitos humanos.

Partindo da urgência para a ação, além de ter se transformado em Posto de Vacinação, o Museu da República também distribuiu cestas básicas. Neste quesito os museus sociais no Rio de Janeiro foram exemplares e foram mais longe. Enquanto o Museu da República distribuiu um pouco mais de 2000 cestas básicas, o Museu Casa Bumba Meu Boi Raízes do Gericinó, localizado em Bangú (RJ) distribuiu mais de 11 mil cestas básicas e o Museu da Maré (RJ) distribuiu mais de 30 mil cestas básicas entre 2020 e 2021.

No parágrafo anterior foi utilizada a expressão museus sociais. Detenho-me aqui para uma rápida reflexão. Nos documentos da MRSC aparecem pelo menos três conceitos distintos: museu integral, museu integrado e museu social. A provocação para a criação de um novo conceito de museu para a América Latina nasceu com Mario Teruggi, da Argentina.

É importante compreender que existem distinções entre o museu integral e o museu integrado, esses dois conceitos não são sinônimos (Chagas, 2018). O museu integral guarda um desejo de totalidade e ancora riscos e perigos bastante graves, como se sabe nenhum museu é total. O museu integrado é parte, quer ser parte. O museu social, por sua vez, guarda a potência das relações criativas (poéticas e políticas) com a sociedade.

XI

Cinquenta anos depois da MRSC, por mais que se tenha tentado silenciá-la, por mais que se tenha tentado esquecê-la, por mais que se tenha evitado divulgá-la, aqui estamos nós, no México, na terra onde as reverberações do Chile tiveram as primeiras e singulares aplicações pelas mãos de Mario Vázquez e pela potencialização do projeto *La Casa del Museo*, de tão boa memória.

Cinquenta anos depois da MRSC aqui estamos nós bem vivos e inventando novas poéticas e políticas e pedagógicas e pesquisas.

Cinquenta anos depois da MRSC aqui estamos nós reinventando novas possibilidades, reexistindo, produzindo inovações e novos caminhos.

Cinquenta anos depois da MRSC aqui estamos nós incansáveis projetando 50 anos à frente.



Considerações finais

Como já indiquei, não vou fazer uma conferência de encerramento. Recuso-me. Não vou assumir esse papel. Por mim, nosso Encontro continua aberto e se projeta para o futuro, partindo da urgência, transforma-se em ação.

Recuso-me a fazer dessa minha conferência um encerramento e por isso mesmo vou dizer um poema que depende da colaboração de todas e todos e todes. O poema que vou dizer só faz sentido quando é dito e vivenciado no coletivo, com a participação de um coro ativo. Vou dizer um verso e peço que todos vocês repitam: “do outro lado do rio”. Quando todos estiverem dizendo o verso “do outro lado do rio”, peço que todos mudem de posição, passem para o outro lado. Trata-se de uma performance coletiva. No final – eu serei o regente do coro – vamos nos encontrar num grande abraço coletivo.

Vamos ao poema:

a felicidade está

do outro lado do rio (*coro*)

o amor também está

do outro lado do rio (*coro*)

tudo o que eu quero está

do outro lado do rio (*coro*)

se eu estivesse lá

do outro lado do rio (*coro*)

o lado de cá seria

o outro lado do rio (*coro e abraço coletivo*)



Não. Ainda não acabamos. Agora vamos dançar em roda. Vamos dançar uma ciranda. Vamos movimentar e decolonizar nossos corpos. Vamos celebrar os ancestrais. Vamos dançar e cantar uma ciranda de Lia de Itamaracá.¹⁷

Minha ciranda não é minha só
Ela é de todos nós (bis)
A melodia principal quem guia
É a primeira voz (bis)

Pra se dançar ciranda
Juntamos mão com mão
Formando uma roda
Cantando uma canção
Depois da dança e da cantoria coletiva.
Agora sim. Nosso 10.º EIM está vivo e em movimento!
Palmas pra todas e todos nós.

Gratidão / Gracias!

¹⁷ Ciranda de Lia de Itamaracá, disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/lia-de-itamaraca/399583/>



Referências

Benjamin, W. (1996). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Chagas, M. (2017). Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 35: 121-137. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf

Chagas, M. (2018). Museu Integral. Em Instituto Brasileiro de Museus, *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*, pp. 89-91. Brasília: IBRAM. <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/01/2museuintegral.pdf>

Chaui, M. (2021). *Cidadania Cultural: O Direito à Cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/08/chau_i_web_compressed-1.pdf

Miranda, M. do C. T. de (1989). Tempo e homem em Gilberto Freyre. *Ciência & Trópico* 17 (1): 41-50. <https://fundaj.emnuvens.com.br/CIC/article/view/429/315>

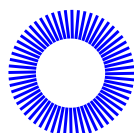
Nascimento, M. do [Mãe Meninazinha de Oxum]; Nascimento, N. N. [Mãe Nilce de Iansã], Versiani, M. H. e Chagas, M. (2021). A Chegada do Nosso Sagrado no Museu da República: "a fé não costuma faia". Em J. Primo e M. Moutinho (orgs.), *Sociomuseologia: para uma leitura crítica do Mundo*, pp. 73-102. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2022/05/64nossosagrado.pdf>

Nascimento Junior, J. do, Trampe, A. e Santos, P. A. (orgs.) (2012). *Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Vols. 1 y 2. Brasília: Ibram/MinC, Programa Ibermuseos.

Sousa, F. e Barbosa, G. (dirs.) (2021). *Respeita Nosso Sagrado* [Filme]. Quiprocó filmes. <https://www.facebook.com/quiprocofilmes/videos/846492332769638/>

Versiani, M. H. (2020). *Meu Coração Bate Feliz: Seresta do Museu*. Rio de Janeiro: Ibram. https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/Livro_Seresta_Meu-Coracao-Bate-Feliz_site-22052020-B.pdf

Agradecimentos



Participantes

Gostaríamos de agradecer às seguintes pessoas que participaram das diferentes atividades do 10.º EIM – apresentações de abertura, conferências, fóruns e trocas de experiências, discussões e oficinas e a reunião intergovernamental dos países ibero-americanos – bem como das instâncias preliminares:

10.º Encontro Ibero-Americano de Museus 26 ao 28 de setembro de 2022

Abi Bais,

Museo de la Memoria de Rosario (Argentina)

Agustina Crespi,

Museo de la Memoria de Rosario (Argentina)

Alan Trampe Torrejón,

Presidente do Conselho Intergovernamental do Ibermuseum.

Subdiretor nacional de Museus,
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
(Chile)

Alejandra Panozzo Zenere,

Pesquisadora do CONICET, professora da UNR
(Argentina)

Américo Castilla,

Diretor e criador da Fundación TyPA (Argentina)

Ana Paula Brito,

Pesquisadora (Brasil)

Angélica Cortés Lezama,

Pesquisadora (México)

Anayansi Chichaco,

Diretora nacional de Museos, Ministerio de Cultura
(Panamá)

Araceli Sánchez Garrido,

Diretora adjunta do Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural, Dirección de Relaciones
Culturales y Científicas, AECID (Espanha)

Benjamín José Manuel Martínez Castañeda,

Facultad de Artes y Diseño, UNAM (México)

Brenda Raudales,

Especialista técnico-artístico em instalações de
museus em Honduras, Instituto Hondureño de
Antropología e Historia (Honduras)



Carlos Andújar,

Dirección General de Museos, Ministerio de Cultura
(República Dominicana)

Carlos Diazgranados,

Programa Fortalecimiento de Museos,
Museo Nacional de Colombia (Colômbia)

Carlos Roldán Del Águila Chávez,

director da Dirección General de Museos,
Ministerio de Cultura (Peru)

Carmen Menares,

directora executiva do Observatorio de Mediación
Cultural (Chile)

Carolina Ossa Izquierdo,

responsável por Planes y Estudios en Conservación y
Restauración, Subdirección Planificación y Presupuesto,
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Chile)

Cayo Honorato,

professor adjunto do Departamento de Artes Visuais,
Universidade de Brasília (Brasil)

Cecilia Genel Velasco,

directora do Museo Nacional de las Intervenciones,
INAH (México)

Christian Aurelio Diego Diego,

director do Museo de Arte de Ciudad Juárez, INBAL
(México)

Clemente Martínez,

presidente da Fundación Museos Nacionales do
Ministerio de Cultura (Venezuela)

Conxa Rodà de Llanza,

codirectora do curso de especialização em
Estratégia Digital em Organizações Culturais no
Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) e na
Universitat Oberta de Catalunya (UOC) (Espanha)

Darío Aguilera Manzano,

director do Museo La Ligua (Chile)

Diego Prieto Hernández,

director geral do Instituto Nacional de
Antropología e Historia (México)

Enrique Vargas Flores,

coordenador do Espaço Cultural Iberoamericano,
SEGIB

Flora Brochado Maravalhas,

pesquisadora do Plano Nacional das Artes /
Universidade de Lisboa (Portugal)

Francisco Mauricio Mena,

director geral de Relações Internacionais do
Ministerio de Cultura (El Salvador)

Gabriela Eguren Scheelje,

coordenadora cultural do Museo Nacional del Perú
(Peru)

Gabriela Gil,

presidenta do ICOM México e Coordenadora da
Unidade Acadêmica de Cultura, UNAM (México)

Gerardo Ramos Olvera,

director da Escuela Nacional de Conservación,
Restauración y Museografía "Manuel del
Castillo Negrete"- ENCRyM, INAH (México)



Javiera Maino González,

profissional da área de Exposições, Subdirección Nacional de Museos, (Chile)

Javiera Sepúlveda Olea,

profissional de conteúdo, Diretoria de Educação, Museo Interactivo Mirador (Chile)

Juan Manuel Garibay López,

coordenador nacional de Museos y Exposiciones, INAH (México)

Julia Cerqueira Gumieri,

pesquisadora Memorial da Resistência de São Paulo (Brasil)

Hugo Pineda Villegas,

museólogo e gestor cultural (Costa Rica)

Leticia Pérez Castellanos,

professora do curso de pós-graduação em Museologia, ENCRyM, INAH (México)

Lucía Sanromán,

diretora do Laboratorio Arte Alameda, INBAL (México)

Luis Vargas Santiago,

diretor de Aura Cultura e pesquisador do Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México)

María Elisa Velázquez Gutiérrez,

INAH (México)

María Isabel Baldasarre,

diretora nacional de Museos, Ministerio de Cultura (Argentina)

María José Chavarría,

curadora do Museo de Arte Costarricense - Ministerio de Cultura y Juventud (Costa Rica)

Mario de Souza Chagas,

diretor do Museu da República (Brasil)

Maricarmen Couchonnal,

diretora geral de Patrimônio Cultural da Secretaría Nacional de Cultura (Paraguai)

Max Pérez Fallik,

Fundación Kosice (Argentina)

Mercedes Roldán,

subdiretora geral dos Museos Estatales, Ministerio de Cultura y Deporte (Espanha)

Miriam Barrón,

coordenadora de museologia crítica y do programa pedagógico do Museo Universitario de Arte Contemporáneo (México)

Mônica Barcelos,

coordenadora da Unidade Técnica do Programa Ibermuseus

Natalia Armijos,

diretora geral de Cultura, Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)

Olga Ovejero Larsson,

chefe da área de Difusão e Desenvolvimento, Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura y Deporte (Espanha)



Paulo Pires do Vale,

comissário do Plano Nacional das Artes (Portugal)

Pilar Aphalo,

Museo de la Memoria de Rosario (Argentina)

Rita Jerónimo,

subdiretora geral de Património Cultural,
Direção-Geral do Património Cultural,
Ministério da Cultura (Portugal)

Romina Muñoz,

diretora executiva do Museo Nacional de Ecuador
(Equador)

Ruth Casabella Vehils,

responsável pela seção de Museos y Monumentos,
Ministerio de Cultura y Deportes (Andorra)

Santiago Ulises Jara,

coordenador do Programa Fortalecimiento de Museos,
Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura
(Colômbia)

Saralhue Acevedo,

educadora e pesquisadora do Museo de Arte
Precolombino Casa del Alabado (Equador)

Sara Díez,

assessora do Espacio Cultural Iberoamericano,
SEGIB

Silvana María Lovay,

coordenadora de educação do Museo Nacional
Estancia Jesuítica de Alta Gracia (Argentina)

Sofía Rodríguez Bernis,

diretora do Museo Nacional de Artes Decorativas,
vice presidenta de Mujeres en las Artes Visuales,
MAV (Espanha)

Sofía Soto Maffioli,

professora da Universidad Veritas e pesquisadora
associada da Pinacoteca Digital de Arte
Costarricense, PINOEL (Costa Rica)

Sonia Virgen Pérez Mojena,

presidenta do Consejo Nacional de Patrimonio
Cultural (Cuba)

Suzenilson da Silva Santos,

coordenador do Memorial Museu Indígena
Kanindé de Aratuba (Brasil)

Verónica Herszhorn,

coordenadora do Sistema Nacional de Museos,
Ministerio de Educación y Cultura (Uruguai)

Antessala virtual

8 e 9 de junho de 2022

Alejandro Cevallos,

coordenador do Museo de la Ciudad de Quito
(Equador)

Ana María Moreno,

Organización ENREDO (Colômbia)

Ana Martí,

codiretora da Red de Museos y Estrategias
Digitales – REMED (Espanha)



António Pinto Ribeiro,

pesquisador do Centro de Estudos Sociais,
Universidade de Coimbra (Portugal)

Cíntia Velázquez Marroni,

professora e pesquisadora do ENCRyM, INAH
(México)

Dory Castillo Garriga,

especialista em museologia do Centro Provincial de
Patrimonio Provincia de Pinar del Río (Cuba)

Elizabeth Mejías,

coordenadora do Registro de Museos de Chile,
Subdirección Nacional de Museos (Chile)

Fernanda Venegas,

chefe do Departamento de Educación y Mediación,
Museo Histórico Nacional, e grupo de interesse
especial CECA: Educação em museus
e decolonialidade (Chile)

Guillermo Fernández,

consultor de projetos de museus, escritor
e cofundador da plataforma El Museo
Transformador (Espanha)

Javiera Silva Parker,

responsável pela Unidad de Género do Servicio
Nacional del Patrimonio Cultural (Chile)

Julieta Salgado Eloy,

subdiretora de Informação, Documentação e
Normas, Coordinación Nacional de Museos y
Exposiciones, INAH (México)

Irene De la Jara,

responsável da área Educativa da Subdirección
Nacional de Museos (Chile)

Lilian Amaral,

coordenadora da plataforma “Mulheres Transformam
os Museus: da igualdade à equidade” (Brasil)

Manuel Gándara,

pesquisador do INAH (México)

Marcelle Pereira,

reitora da Universidade Federal
de Rondônia (Brasil)

Maru Vidal,

coordenadora geral do Centro de Exposiciones
SUBTE (Uruguai)

Óscar Roldán,

Museo Universitario de Antioquia (Colômbia)

Philippe Boland,

Organización ENREDO (Colômbia)

Sara Díez,

assessora do Espacio Cultural Iberoamericano,
SEGIB

Saralhue Acevedo,

educadora e pesquisadora do Museo Precolombino
Casa del Alabado (Equador)

Silvia Alderoqui,

consultor na área de educação e curadoria
educacional em museus (Argentina)

Silvana María Lovay,

coordenadora de educação do Museo Nacional
Estancia Jesuítica de Alta Gracia e grupo de
interesse especial CECA: Educação em museus
e decolonialidade (Argentina)



Reunião preliminar

22 e 23 de novembro de 2021

Alejandra Naftal,

diretora do Museo Sitio de Memoria ESMA (Argentina)

Alejandra Mosco Jaimes,

professora de Investigação científica com especialização em História, INAH (México)

Alejandro Cevallos,

diretor do Museo de la Ciudad de Quito (Equador)

Alex Calheiros,

Universidade de Brasília e IBRAM (Brasil)

Amelie Aranguren,

Inland-Car Centro de Acercamiento a lo Rural (Espanha)

Ana Azor,

vocal assessora da Dirección de Colecciones Reales, Palacio Real (Espanha)

Ana Victoria Cuesta,

Educação e ação cultural, Museo Histórico Nacional (Uruguai)

Anamaría Rojas-Múnera,

Red de Museos Aysén (Chile)

Anayansi Chichaco,

diretora nacional de Museus, Ministerio de Cultura (Panamá)

António Pinto Ribeiro,

curador independente e professor universitário (Portugal)

Aparicio Arcaus,

coordenador dos Museos de la Intendencia de Soriano (Uruguai)

Astrid Bahamond,

diretora nacional de Museos y Salas de Exposición, Ministerio de Cultura (El Salvador)

Carla Di Franco,

diretora da Dirección de Investigación y Planificación Museológica, Ministerio de Cultura (Peru)

Carlos Barreto,

coordenador de Gestión territorial, Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación (Uruguai)

Carlos Henríquez Consalvi,

diretor do Museo de la Palabra y la Imagen (El Salvador)

Dayami Cabrera,

diretora do Museo Nacional de Medicina Veterinaria (Cuba)

Diogo Carvalho,

assessoria internacional do IBRAM (Brasil)

Dora María Sequeira,

integrante do conselho administrativo do Museo Nacional de Costa Rica -Ministerio de Cultura y Juventud (Costa Rica)

Dory Castillo Garriga,

especialista em museologia do Centro Provincial de Patrimonio Provincia de Pinar del Río (Cuba)



Elizabeth Mejías,

coordenadora do Registro de Museos de Chile,
Subdirección Nacional de Museos (Chile)

Esmeralda Ortiz,

diretora do Museo Comunitario Mulaló e delegada da
Red de Museos Comunitarios de Colombia frente à Mesa
Nacional de Museos de Colombia (Colômbia)

Eunice Báez,

presidenta da ICOM-CR (Costa Rica)

Fábio Szwarcwald,

Museu de Arte Moderna - MAM/Rio (Brasil)

Ignacia Biskupovic,

responsável pelo Vínculo com o território,
Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Chile)

Ivette Celi,

consultora independente em políticas públicas,
memória social e museus (Equador)

Ivo Oosterbeek,

Mapa das Ideias (Portugal)

Javier Royer,

Museo Histórico Nacional - Dirección Nacional de Cultura,
Ministerio de Cultura y Educación (Uruguai)

Jeisson Ariel Bartels Quirós,

administrador do Centro de Visitantes Sitio-Museo
Finca 6 do Museo Nacional de Costa Rica - Ministerio de
Cultura y Juventud (Costa Rica)

Juan Manuel González Rondón,

vice-presidente do Consejo Nacional de Patrimonio
Cultural (Cuba)

Julián Roa,

Museo Nacional de Colombia (Colômbia)

Karin Weil,

diretora do Centro de Interpretación Humedales
Río Cruces (Chile)

Kelly Carpio,

subgerente de Patrimonio Cultural, Artes Visuales,
Museos y Bibliotecas, Municipalidad de Lima (Peru)

Lia Raquel Toledo Brambilla Gasques,

Museu de Arqueologia da UFMS, Universidade Federal
do Mato Grosso do Sul (Brasil)

Luis Carlos Manjarrés,

gerente do Museo de Bogotá (Colômbia)

Manuel Fernando Camperos,

consultor autônomo na área de educação.
Programa Fortalecimiento de Museos (Colômbia)

María Eugenia Yllia Miranda,

professora do Departamento de Humanidades da
Pontificia Universidad Católica del Perú, Seção História
(Peru)

Mayki Gorosito,

responsável de Cooperação Internacional do Museo de
Sitio de Memoria ESMA (Argentina)

Mónica García,

profissional de Cooperación Internacional
de la Dirección de Cultura da OEI (Espanha)

Mónica Riveros,

diretora Fundación Ayúdanos para Ayudar, FAPA –
Museo de los Niños y Museo Penitenciario (Costa Rica)



Nathiam Gabriela Vega Rodríguez,

coordenadora geral de Proyectos Especiales da Fundación Museos Nacionales (Venezuela)

Óscar Roldán,

Museo Universitario de Antioquia (Colômbia)

Olman Solís,

coordenador do Programa de Museos Regionales y Comunitarios, Museo Nacional de Costa Rica - Ministerio de Cultura y Juventud (Costa Rica)

Pablo Fasce,

coordenador dos Institutos Nacionales, Dirección Nacional de Gestión Patrimonial (Argentina)

Pamela Núñez,

responsável de projetos da Dirección General de Museos (República Dominicana)

Renata Bittencourt,

gestora cultural e diretora executiva do Instituto Inhotim (Brasil)

René Huerta,

diretor do Museo de Antofagasta (Chile)

Rodrigo Rosas Torres,

pesquisador sobre memória e museus. Chefe do registro e controle de coleções do Complejo Cultural Los Pinos (México)

Sandra Sérgio,

Organização de Estados Ibero-Americanos, OEI (Brasil)

Sara Díez,

assessora do Espacio Cultural Iberoamericano, SEGIB

Sara Rivera,

conselheira técnica da Subdirección General de Museos Estatales (Espanha)

Silvia G. Álvarez Litben,

professora do Departamento de Antropología Social y Cultural da Universidad Autónoma de Barcelona, colaboradora do Programa de Arqueología da ESPOL e fundadora do Museo de sitio Real Alto de Santa Elena (Equador)

Tomás Peters,

Universidad de Chile (Chile)

Viviana Usubiaga,

Dirección Nacional de Gestión Patrimonial (Argentina)

Organização

COMITÉ ORGANIZADOR DO 10.º EIM E SEUS EVENTOS PRELIMINARES

Unidade Técnica do Programa Ibero-museus

Mônica Barcelos,

coordenadora da Unidade Técnica

Mariana Soares**Natalia Huerta****Vanessa de Britto****Milvia León**

**Instituto Nacional de Antropología e Historia,
INAH (México)**

Juan Manuel Garibay López,
coordenador nacional de Museos y Exposiciones

Ximena Mercado Amador

Cecilia Genel Velasco

Gerardo Ramos Olvera

Programa Fortalecimiento de Museos (Colômbia)

Santiago Ulises Jara,
coordenador do Programa Fortalecimiento de Museos

Carlos Diazgranados

Costa Rica

Hugo Pineda Villegas,
museólogo e gestor cultural

Sistema Nacional de Museos (Uruguai)

Verónika Herszhorn,
coordenadora

Gostaríamos de agradecer às seguintes pessoas
por sua colaboração na realização do 10.º EIM:

SECRETARIA GERAL IBERO-AMERICANA (SEGIB)

Miguel del Val Alonso,
diretor da Direção de Administração e
Recursos Humanos

**E a toda a equipa de apoio à Administração
da SEGIB**

**INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
E HISTORIA (INAH)**

**EQUIPE DE GESTÃO E LOGÍSTICA
DO ENCONTRO**

Coordenação logística

Ximena Mercado Amador

Montserrat López Pérez

Sonia Ana Belem Pérez Ávalos

Óscar Pineda Ortiz

Alejandro Ramírez Flores

Susana Jocelin Manjarrez Albarrán

Responsável de Produção

Andrea Cruz Gómez

Mestre de Cerimônia

Carolina Carreño Vargas

Relatoria e Logística

Andrea Casas Herrera

Elsa Keren Rodríguez Covarrubias

Mariana López Sánchez

Constanza Agiss Manzo

Génesis Yusara Soriano Montes

Énoe Mancisidor Pérez

Ilse Cimadevilla Cervera

Gabriela Peñuelas Guerrero



Logística do espaço

Annabel Delgadillo Sánchez

Carlos Guillermo Molina Pietrich

José Trinidad Ramírez Gallardo

Luis Alberto Limón Carrasco †

Karola Rita Rodríguez López

Logística / Administrativo

Efraín Solorzano Bárcenas

Logística de Transporte

Ruth Catalina García Gonzáles

Javier de la Rosa Herrera

Saúl Mora García

Guillermo Arturo Martínez López

Rafael Torres Arraiga

Tomás Ortega Méndez

José Héctor Rodríguez Gómez

Jurídico

Yasmín González Abad

Norma Chávez Ávila

Daniel Bautista Cruz

**COORDINACIÓN NACIONAL DE
MUSEOS Y EXPOSICIONES**

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Juan Manuel Garibay López

Administração da Coordinação Nacional de
Museos y Exposiciones

Erasmus Trejo Navarrete

Diretoria Técnica

Miguel Ángel Trinidad Meléndez

Julieta Salgado Eddy

Diretoria de Exposições

Alejandra Barajas Moreno

Itzia Naideé Villicaña Gerónimo

Hildegard Rohde Aznar

Diretoria de Museus

Jesús Martínez Arvizu

Julieta Rodríguez Medina

Jesús Álvarez Romero

DIRECCIÓN DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Andrés Rincón López

Eduardo Rojas Valdivia

Adrián Solano Ramírez

Carmen Maciel Mitzi Hernández Villegas

María de Lourdes Ángeles Benítez

Luis Ángel Luna Hernández

COORDINACIÓN NACIONAL DE DIFUSIÓN

Coordinadora Nacional de Divulgação

Beatriz Quintanar Hinojosa

Diretoria de Divulgação
e Produção Audiovisual

Ana María Galicia Zamora

Ana Luisa López Del Valle

Gabriel Lomelín Arellano

Marco Gibran Huerta Castillo



INAH TV

Enrique Martínez Velásquez

Rádio INAH

Gabriela Marentes

Evanibaldo Morales

José Ángel Domínguez

Paula Avedoy

Rubén Martínez Esquivel

Diretoria de Comunicação

Gabriel Ulises Leyva Rendón

Angélica Navarro Castillo

Juan Arturo Méndez Germán

**ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN,
RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA
"MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE" (ENCRyM)**

Gerardo Ramos Olvera,
diretor do ENCRyM

Osbaldo Franco Cruz

REDE DE MUSEUS INAH

Museo Nacional de Antropología e Historia

Antonio Saborit García Peña

Jorge Arturo Ruvalcaba Salazar

Julio Moreno Vargas

Biblioteca Nacional de Antropología
e Historia "Dr. Eusebio Dávalos Hurtado"

Baltazar Brito Guadarrama

José Guadalupe Martínez

Diana García Pozos

Xochitl Cruz Pérez

Museo Nacional de Historia
«Castillo de Chapultepec»

Salvador Rueda Smithers

Gerardo Álvarez Rojas

Jacqueline Gutiérrez Fonseca

Museo Nacional de las Intervenciones

Cecilia Genel Velasco

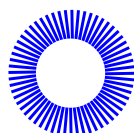
Benjamín Moreno Pérez

Carmen Briseño González

Rebeca Facio Martínez



Conselho Intergovernamental Programa Ibermuseus



Alan Trampe Torrejón

Presidente do Conselho Intergovernamental
do Programa Ibermuseus
Subdiretor Nacional de Museus
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

[Chile](#)

María Isabel Baldasarre

Diretora Nacional de Museos
Ministerio de Cultura

[Argentina](#)

Fernanda Castro

Presidenta
Instituto Brasileiro de Museus
Ministério da Cultura

[Brasil](#)

María José Chavarría

Curadora
Museo de Arte Costarricense
Ministerio de Cultura y Juventud

[Costa Rica](#)

Sonia Virgen Pérez Mojena

Presidenta
Consejo Nacional de Patrimonio Cultural
Ministerio de Cultura

[Cuba](#)

William López

Diretor Museo Nacional de Colombia
Ministerio de Cultura

[Colombia](#)

Astrid Bahamond

Diretora Nacional
Dirección Nacional de Museos y Salas de Exposición
Ministerio de Cultura de El Salvador

[El Salvador](#)

Romina Muñoz

Diretora Executiva
Museo Nacional de Ecuador (MUNA)
Ministerio de Cultura y Patrimonio

[Ecuador](#)



Mercedes Roldán

Subdiretora Geral de Museus Estatales
Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes
Ministerio de Cultura y Deporte

Espanha

Juan Manuel Garibay López

Coordenador Nacional de Museos y Exposiciones
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Secretaría de Cultura

México

Margarita Ginocchio

Diretora
Dirección General de Museos
Ministerio de Cultura

Peru

Rita Jerónimo

Subdiretora-geral de Património Cultural
Direção-Geral do Património Cultural
Ministério da Cultura

Portugal

Carlos Andújar

Diretor Nacional de Museos
Ministerio de Cultura

República Dominicana

Verónica Herszhorn

Coordenadora do Sistema Nacional de Museos
Dirección Nacional de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura

Uruguai

Secretaria Geral Ibero-Americana (SEGIB)

Enrique Vargas

Coordenador do Espaço Cultural Iberoamericano

Paula Adsua

Diretora de Administração e Recursos Humanos

**Agência Espanhola de Cooperação Internacional
para o Desenvolvimento (AECID)**

Araceli Sánchez Garrido

Diretora Adjunta
Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Dirección de Relaciones Culturales y Científicas

Unidade Técnica do Programa Ibermuseum

Mônica Barcelos

Coordenadora

Mariana Soares

Gestora de Projetos

Milvia León

Consultora de Comunicação

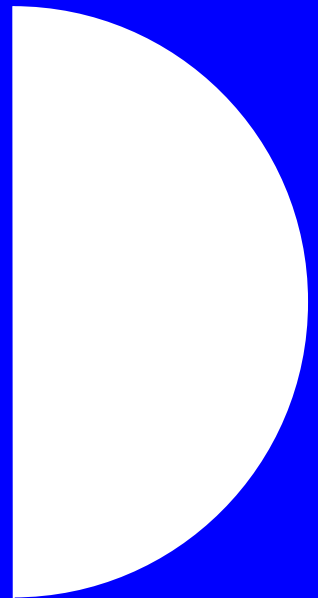
Natalia Huerta

Consultora de Projetos

Vanessa de Britto

Consultora de Projetos





 **iber** museos
museus

50 mesa de
santiago



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

 **INAH**

Apoio



Secretaría General
Iberoamericana
Secretaría-Geral
Ibero-Americana