



**XXVIII**

**Encuentro del ICOFOM LAM**

*Hacia una definición de museo  
en perspectiva latinoamericana y caribeña:  
Fundamentos epistemológicos*

**4 | 5 | 6**

noviembre

**2020**

# **Resúmenes / Resumos**

## **Mesa 03**



**XXVIII**

**Encontro do ICOFOM LAM**

*Em direção a uma definição de museu  
na perspectiva da América Latina e do Caribe:  
Fundamentos epistemológicos.*

**4 | 5 | 6**

novembro

**2020**

### ***Mesa 3 Museología y enfoques críticos.***

En concordancia con la expansión de los enfoques críticos en las humanidades, los estudios críticos sobre museos y su aplicación a las prácticas museísticas se han hecho sentir en la teoría museológica de los últimos 30 años a través de una vasta y variada producción. La irrupción del giro postcolonial, con la consecuente inclusión del género y de "los otros" en la arena museal toman formas particulares en nuestra región por sus propias características. Esta mesa invita a la presentación de trabajos que desnaturalicen y pongan en crisis los relatos tradicionales de la institución museal, mostrando cómo se están trabajando estos enfoques en Latinoamérica y el Caribe.

### ***Mesa 3 Museologia e enfoques críticos.***

Em concordância com a expansão dos enfoques críticos nas humanidades, os estudos críticos sobre os museus e sua aplicação às práticas museais se fazem sentir na teoria museológica dos últimos 30 anos através de uma vasta e variada produção. A irrupção do giro pós-colonial, com a consequente inclusão do gênero e dos "outros" na arena museal tomam formas particulares na nossa região por suas próprias características. Esta mesa convida para apresentação de trabalhos que desnaturalizem e coloquem em crise relatos tradicionais da instituição museal, mostrando como se estão trabalhando esses enfoques na América Latina e no Caribe.

### ***Table 3 Museology and critical approaches.***

In line with the expansion of critical approaches to humanities, critical studies about museums and their application to museum practice have

influenced the museological theory for the last thirty years through a massive and diverse production. The emergence of the post-colonial turn, with the subsequent inclusion of gender and "the others" in the museal arena, take specific forms in our region due to their distinctive features. This table invites to present papers that alter and challenge the traditional account of the museal institution, showing how these approaches are being developed in Latin America and the Caribbean.

## LINEAMIENTOS PARA LA APERTURA *CUIR* EN MUSEOS LATINOAMERICANOS

Florencia Croizet<sup>1</sup>

Durante siglos, en el marco de una perspectiva tradicionalista de la museología, los museos de diversas tipologías han contribuido a la conformación de un sentido común patriarcal y heteronormado. La configuración de sus acervos y discursos expositivos, han legitimado determinadas formas de ser y estar en el mundo, silenciando, entre otras, a las disidencias sexuales. En este sentido, aún en la actualidad premian por medio de su visibilización, existencias que son inteligibles dentro de una matriz social binaria y heterosexual (Butler, 1990). Toda vida que no puede ser clasificada dentro de dicha demarcación, es castigada y, por lo tanto, plausible de ser estigmatizada, discriminada o simplemente, invisibilizada por las distintas instituciones culturales y educativas de la sociedad, entre otras.

Sin embargo, gracias al activismo *cuir* (Delfino y Rapisardi, 2010) las memorias e historias del colectivo LGBTQ+ han sido preservadas y, paulatinamente, han comenzado a ser incluidas en las programaciones de los museos latinoamericanos, generando debates, tanto dentro de las propias instituciones como en sus públicos.

Esta apertura de la disciplina museológica, se encuadra en corrientes contrarias a la idea fundante del museo como institución poseedora de la verdad y legitimadora de *lo bello, lo bueno y lo verdadero* (Montpetit, 2000). En este sentido, cabe mencionar, por un lado, a la denominada museología crítica, y por otra, a la museología social. Si bien presentan diferencias espacio-temporales, ambos enfoques enfatizan sobre la falacia de la supuesta objetividad científica de los museos, demostrando que, tanto los discursos expositivos como las políticas de gestión de colecciones han estado siempre imbuidos de subjetividades que “*naturalizaban pensamientos racistas, sexistas, homofóbicos, eurocentristas, colonialistas*” (Montpetit, 2000). En otras palabras, la pluralidad de discursos ha sido inexistente.

*“El corolario final de este reconocimiento de subjetividades es la necesidad de abrir los museos a otras voces. No sólo los curadores invitados, críticos de arte, profesores universitarios, artistas, científicos o de cualquier otro tipo de autoridades cuya colaboración con los profesionales del museo siempre se ha dado por sentado. También deben tener voz y voto en los discursos de los museos personas de cualquier otra categoría”* (Lorente, 2015)

En relación a este punto, Mario de Souza Chagas (2017), gran exponente de la Museología Social brasilera, plantea la importancia de la necesaria articulación de los museos con los movimientos sociales, además de la promoción de la apropiación simbólica y física de los museos y sus relatos por parte del pueblo, a fin de que efectivamente se democratice la cultura museal. En este sentido, declara que “*A museologia Social tem se consolidado no contexto brasileiro, se caracterizando pelos compromissos sociais que assume e com os quais se vincula, comprometendo-se com a redução das injustiças e desigualdades sociais, com o combate aos preconceitos e com a utilização do poder da memória*” (Chagas, Gouveia, 2014). Es decir, esta corriente pugna por un museo que sea permeable a los acontecimientos y fenómenos sociales que tienen lugar fuera de sus paredes y, por lo tanto, cumpla con su función de agente social de corte pluralista.

Basado en el estudio de diversas experiencias museísticas latinoamericanas que se enmarcan dentro de las perspectivas crítica y social de la disciplina museológica, el presente artículo tiene como objetivo proponer una metodología práctica y conceptual

---

<sup>1</sup> Museo Evita. Argentina. [mfcroizet@gmail.com](mailto:mfcroizet@gmail.com)

que colabore en los procesos de apertura *cuir* de museos instituidos de diferentes tipologías (históricos, artísticos, arqueológicos, etnográficos). Y pretende, a la vez, dar cuenta de las tensiones teóricas y político-activistas que subyacen alrededor de la misma *cuirización* de las gestiones museístico-patrimoniales.

En este sentido, teniendo en consideración que el acto mismo de preservar determinados objetos y/o documentos está intrínsecamente ligado al de desestimar otros, se abordarán diferentes estrategias para subsanar faltantes referidos a la historia de las disidencias sexuales en acervos patrimoniales existentes: desde el establecimiento de alianzas con organizaciones LGBT+ independientes poseedoras de patrimonio, pasando por creación de colecciones digitales que reúnan objetos de diferentes instituciones, hasta la creación de nuevos potenciales campos de catalogación que colaboren siempre con la visibilización de la diversidad sexual de la región latinoamericana.

Por otro lado, se analizarán diferentes estrategias a la hora de diseñar políticas de exhibiciones que aborden temáticas o tengan enfoques *cuir*. Para ello, resulta esencial la concepción polisémica de las colecciones, contemplada en la creación de relatos curatoriales contra-hegemónicos que busquen la visibilización contextualizada de la historia de las disidencias sexuales. Sin embargo, este tipo de proyectos, los cuales rompen con el binarismo de género con el que los públicos generalmente están familiarizados, puede generar controversia social en determinados segmentos, por lo que, los lineamientos descritos en el artículo proponen y desarrollan acciones puntuales a fin de que colaboren en la gestión asertiva de este fenómeno (elaboración de diagnósticos de coyuntura social-político-legislativo en donde se encuentren insertos los museos, campañas de sensibilización)

En materia educativa, se estudiará la potencial creación de proyectos pedagógicos destinados a niñxs y adolescentes, que aborden temáticas de la educación sexual desde su integralidad, es decir, con un enfoque socio-histórico y de derechos. Los mismos podrían ser implementados conjuntamente con instituciones de la educación formal. Y finalmente, se ahondará en la posibilidad que tienen los museos, en tanto industrias culturales, a la hora de contribuir con el desarrollo del denominado *turismo LGBT+* (OMT e IGLTA, 2012) de sus ciudades, evitando caer en la *fetichización* de sus productos museísticos.

## Referencias

- Butler, J. (1990) El género en disputa, Madrid, Paidós.
- Chagas, M. y Gouveia, I. (2014), Dossier Museología social. Cadernos do CEOM, v.27, n 41.
- Chagas, M., (2017) La museología que no sirve para la vida no sirve para nada. Entrevista del periódico La Voz. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/la-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada>
- Delfino, S. y Rapisardi, F. (2010) Cuirizando la cultura argentina desde la querencia, Ramona, V.99, 10-14
- Lorente, J.P. (2015) Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica, Complutum, v. 26, n 2, 111-120
- Montpetit, R. (2000), Les musées: generateurs d'un patrimoine pour au jourd'hui, Paris, Francia, Ministère de la Culture et de la communication. Disponible en: <https://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/montpetit.pdf>
- Organización Mundial del Turismo; International Gay and Lesbian Travel Association (2012) Reporte global en Turismo LGBT+

## EXPERIENCIA MUSEAL

**Virginia Fernanda González<sup>1</sup>**

La intención del presente resumen es mostrar cómo la institución museo, adopta sentido a partir de la necesidad que el hombre tiene de apoyarse desde lo objetual para vivenciar, explorar, experimentar lo histórico. Es en ese camino que las políticas, las modas, y determinadas instancias temporales definen los modos constructivos de esa memoria histórica apoyada en la institución museológica, es así que términos como “objeto histórico”, “objeto arqueológico”, “obra de arte”, han sido fundamentales en la categorización y ordenamiento de los objetos en el ámbito occidental. Esa taxonomización, da a los objetos musealizados una legitimación en relación con otros, no solo por su “valor histórico”, sino además por su “valor estético” que (Schaeffer, 2012) se trata de un concepto que define a las cosas por sus formas visuales y en estrecha relación con la estética. De este modo, cada una de las disciplinas vinculadas a estudios de base histórica, sólo indagarán un tipo específico de objetos como los “objetos históricos” que analiza la historia, “los objetos arqueológicos”, que estudia la arqueología o las “obras de arte” de las que se ocupa la historia del Arte.

En este sentido, como plantea Bovisio (2013, p. 7), se da una ontologización de la noción de antigüedad y la de estética que se hallan en tensión, la primera funcionaría contextualizando los objetos, mientras que la segunda lo hará en sentido inverso, es decir descontextualizándolos.

En este contexto, el museo como entidad permanente y la museología como la disciplina que se ocupa de estudiarlo, deben generar una simbiosis entre la función histórica y la estética, que posibilite un acercamiento verdadero a los objetos implicados en el discurso museal.

En referencia a este proceso de legitimación Lucien Febvre (2017, p. 19) en la década de 1950 explicaba la importancia de remitirse no sólo a los textos, sino además de apoyarse en los objetos. Este planeamiento era más bien una preocupación del sentido que toman los objetos en el relato histórico, que posibilita llevar a cabo esa jerarquización de la que venimos hablando, que fue delimitando el discurso histórico. En este sentido, Marc Bloch (1996, p. 44), afirma que la evolución de nuestro comportamiento intelectual abunda en concatenaciones donde la historia es parte fundamental y donde justamente los denominados gabinetes de curiosidades (antecesores de los museos) eran parte indispensable en ese proceso cognitivo.

Entonces tanto Bloch como Febvre, se sumergieron en los análisis de las estructuras sociales y culturales de la historia, con base no solo en testimonios escritos sino además materiales, que permitieran generar experiencias históricas.

Para ellos, el museo era clave en esas reconstrucciones, permitiendo aseverar que lo dicho era verdadero.

---

<sup>1</sup> Museo Histórico Sarmiento. [virginiafernandagonzalez@gmail.com](mailto:virginiafernandagonzalez@gmail.com)

Por tanto, podemos decir que, el escenario museal es una experiencia vivencial que no tiene comparación en otros ámbitos, a pesar de que estas instituciones han sido interpeladas a lo largo de la historia moderna, ya que se les ha discutido si eran o no relevantes para el mundo que las rodeaba, si la “descontextualización” que realizaban de los objetos que exhibían, permitían un acercamiento adecuado a la historia.

### **Museos y descontextualización**

El debate respecto de la descontextualización, se ha dado desde el comienzo mismo del museo moderno, durante el siglo XVIII, de la mano del arqueólogo francés Quatremère de Quincy (1811), fue quién abrió esta polémica de la descontextualización, porque se proclamó en contra de las expoliaciones patrimoniales realizadas por Napoleón. En su libro *Cartas a Miranda*, su intención era denunciar al museo francés por su descontextualización y podemos decir incluso despatrimonialización. La idea de Quatremere de estimular la contemplación de las obras en el espacio donde habían sido creadas, para comprender holísticamente su significado y su relación con el entorno. Estamos en una idea absolutamente revolucionaria para aquella época, ya que estos conceptos recién serán retomados en el siglo XX por la corriente de la nueva museología.

No puede negarse que el arqueólogo francés en un punto tenía razón en sus planteamientos, frente a museos sobre todo en el siglo XIX, que exhibían sus pinturas en una aglomeración irreverente de óleos de los denominadas “grandes obras” (en el sentido wiklemanniano), para la contemplación del público. Esto, lejos de resultar atractivo, era aburrido y agobiante, lo que tornó a los museos a los ojos de los críticos, en grandes depósitos donde las obras eran despojadas de sus sentidos originarios y descontextualizadas.

Lo cierto es que en esa idea de Quatremere, podemos llevarla al campo de las artes, como sucedió con *la fuente* (1917) de Marcel Duchamp, que descontextualizó un mingitorio, para re significarlo en un espacio artístico. Esto si lo traspolamos a un museo, nos da la idea de patrimonialización, en el sentido opuesto al planteado por el francés, porque al generar un contexto nuevo para un objeto concebido para el uso cotidiano, dándole nuevas lecturas, relaciones e interpelaciones, permite explorarlo de modos diversos, mirándolo a contra pelo, buscando significados y significantes, que nos hablen de los modos y tradiciones que se asocian a ese objeto determinado, de una sociedad dada.

En la década de los 50, André Malraux (1956, p. 13), también discutió con el museo sobre la descontextualización, argumentando que la obra de arte creada había estado ligada a algo, como “la estatua gótica a la catedral”. Además postulaba que las obras eran puestas frente a otras de espíritu diferente, cuando originalmente habían estado aisladas de ellas. Pero en vez de darle fuerza a este idea, cierto es que esa determinación- que en el contexto de su libro *las voces del silencio* es negativa-, es en

la actualidad considerada justamente en sentido contrario, ya que al permitirle a una obra estar en diálogo con otra y no “enfrentada”, posibilita generar otro tipo de acercamiento, no solo desde el punto de vista estético (en el sentido schaefferiano), sino además histórico, porque gracias a la cercanía con otras obras, pueden resaltarse las diferencias que potencian a cada una.

En esta línea, Bovisio (2017, p. 7) plantea que los museos en esa exhibición, promueven la descontextualización y desfuncionalización de objetos que no fueron creados para tal fin, lo cual conlleva a la modificación de su estatus originario, debido a que *pasan a “ser otra cosa”, en tanto provocan otra cosa*. Es a partir de estas modificaciones de sentido que interpelan a los sujetos de otro modo. A pesar de que su destino es ser descontextualizados, en la medida en que superan a su espacio/tiempo, para metamorfosearse en memoria material, como artefactos que testifican ciertos hechos.

Es necesario detenernos aquí un momento y explicar la postura de Jean-Marie Schaeffer (2018, p. 65), en tanto los desplazamientos conceptuales generados entre estetización, descontextualización y desfuncionalización, ya que solo tendrán sentido si se los sitúa en la categoría de objetos estéticos. Es por ello que la autora postula que esa descontextualización de los objetos musealizados (en este caso), han sido separadas de su función y lugar de origen, mucho antes de ser institucionalizados. Incluso devolviendo esos objetos a la sociedad que les dio origen, eso no les devolvería los contextos primigenios.

Frente a lo expuesto, podemos decir que el museo, a pesar de que ha sido tildado de descontextualizador, ha intentado generar espacios donde fuera posible el acercamiento plural a los objetos, a pesar de concepciones positivistas del museo tradicional, de la lentitud de los cambios producidos dentro de su seno, ha buscado vivenciar la historia de manera palpable y se ha ido adaptando a las necesidades sociales modernas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BOVISIO, María Alba. *El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas*. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. (CAIA). No 3 | Año 2013.

BLOCH, Marc. *Apología de la historia o el oficio del historiador*. México DF: Fondo de la Cultura Económica. 1996.

FEBVRE, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ediciones Planeta. 2017.

KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón pura*. Traducción: Pedro Ribas. Ed. Taurus. 2005.

MAIRESSE, Françoise. *Políticas y poéticas de la museología*. ICOFOM study Series. Edición electrónica. 2018.

MALRAUX, André. *Las voces del silencio, visión del arte*. Buenos Aires: Emecé. 1956.

QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. Traducción: Mazaeda, Ilduara Pintor. *Cartas a Miranda, inventario de los robos que han hecho los franceses en los países que han invadido sus ejércitos*. Murcia: Nausícaä. 2007.

SCHAEFFER, Jean Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2018

WINKELMANN, Johann Johachim. *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Akal. 2011.

## O MUSEU DO FUTURO E O FUTURO DO MUSEU

**Idanise S. A. Hamoy e Alan David B. Martins Bittencourt<sup>1</sup>**

A América Latina assiste a transformações sociais catalisadas por grandes acontecimentos nos âmbitos políticos e econômicos. A sociedade desperta em pleno duelo entre a democracia e outros tipos de regimes políticos, onde o museu se torna uma ferramenta dualizada, ora usado para (re)forçar discursos nacionalistas, ora para suscitar à memória liberdades e pluralidades.

No desenrolar das mudanças sociais ocorre uma guerra nos meios de informação e entre o que é verdadeiro e o que é falso, o museu então se estabelece sumariamente como uma fonte primária e confiável de informação, um grande banco de dados histórico-culturais.

Partindo da visão de que somos, enquanto ser humano, um ser histórico e social (Rocco & Brito, 2018), para além do objeto em si e de sua materialidade, nos importamos com o seu significado, com aquilo que ele representa culturalmente ou historicamente. A informação, o conteúdo imbricado na forma, provoca tensão da movimentação epistemológica e se estabelece como o fulcro de toda a existência do museu e o que este representa.

Historicamente desde as pinturas rupestres, passando pela oralidade dos primitivos griots que ensinavam a tradição através de narrativas (Henriques, 2017), posteriormente pergaminhos, a invenção da escrita, dos impressos e agora na Era da Informação, com a internet; sempre procuramos deixar e buscar por informações, e essas são os principais produtos das tecnologias de Informação e Comunicação.

Pensar nos museus como espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos, é pensa-los pelo viés de fonte de informação. Segundo Serra (2007), a informação é o que resulta do processamento, manipulação e organização de dados. Para salvaguardar um bem é importante conhecê-lo, documentá-lo, gerando assim os inventários, livros-tombo, fichas, números de registro, fotografias, etiquetas, planilhas e softwares de controles; etc. Partes de um sistema que preserva a origem e a significação, informação primária dos bens, para que permaneçam vivos na memória pelo conhecimento de si e sua difusão no espaço museológico. Considerando ainda que a informação dos significados atribuídos que acompanha um objeto é o que abre espaço para os processos de musealização, seja pela história ou pela importância em algum evento ou marco de um determinado tempo.

Um exemplo significativo é pensar na bandeira dos Estados Unidos, um símbolo pertencente ao cotidiano daquela sociedade, que fica exposto em diversos locais pelo país. No entanto, quando empunhada por bombeiros, exatamente no dia 11 de setembro de 2001 e que guarda partículas de poeira daquele momento terrível da queda das duas torres, quando é exposta no Museu e Memorial Nacional de 11 de setembro, para além de ser o símbolo nacional tornou-se um ícone da resistência daquela sociedade aos atentados, um símbolo de esperança (GUSTINES, 2016). Ou seja, aquele objeto está impregnado de uma informação que coopera não somente para o momento histórico, mas para a identidade e memória daquela sociedade.

Segundo Le Coadic (1996), o valor da informação varia conforme o indivíduo, as necessidades e o ambiente onde é produzida e compartilhada, ficando a cargo do indivíduo julgar se a informação é altamente relevante ou se possui significado útil. Nessa afirmação se condensa a maior função do museu como espaço de salvaguarda de memória para as futuras gerações, permitir que através das informações, imbricadas

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará. idanise@ufpa.br

nos objetos do acervo, se construam narrativas, historicidades e memórias que cooperem para a construção de uma sociedade igualitária e justa.

Através desse prisma, o museu deve ser pensado como uma tecnologia social para informação e comunicação que vise o desenvolvimento social, no sentido de aguçar o conhecimento, as humanidades, as tecnologias, as virtudes humanas, fomentando o impedimento da recorrência de erros passados, que hora ou outra se apresentam às fronteiras.

Assim, nesse momento de profundas mudanças provocadas pelos meios de comunicação, mudanças que também ameaçam e questionam o museu como tecnologia de conhecimento, este deve se conectar e se estabelecer como um espaço de difusão de informações confiáveis e fundamentadas através de estudos científicos de seu acervo, com linguagem clara, fácil e objetiva, para alcançar o maior número de pessoas .

Como quem conta histórias e prende a atenção dos ouvintes, o museu precisa desenvolver novas técnicas e modos de informar, buscando nas tecnologias de informação e comunicação a proposição de diálogos intermediados por educadores que conheçam profundamente o cotidiano do museu. Conhecendo o museu possam construir instrumentos de avaliação e estudos de público que potencialmente possam ser visitantes.

Dessa forma, pensando neste binômio informação/comunicação e novas tecnologias na gestão das informações contidas em seu acervo, observamos o desejo de museus terem o papel social de emissor de mensagens, nas missões apresentadas em seus respectivos planos diretores:

“Assegurar o acesso à informação para produção de conhecimento nas áreas de Ciências Naturais e Antropológicas, apoiando as atividades de ensino, pesquisa e extensão do Museu Nacional e assumindo a responsabilidade de salvaguardar o patrimônio científico e cultural sob sua custódia.”  
(Museu Nacional UFRJ, s/d)

Gerar e comunicar conhecimentos e tecnologias sobre a biodiversidade os sistemas naturais e os processos socioculturais relacionados à Amazônia. (Museu Emílio Goeldi, s/d).

The mission of Malba is to collect, conserve, study and create awareness of Latin American art from the early 20th Century to the present. (Museu de Arte Latinoamericano, s/d).

Como sabemos o papel do museu para além de registros do tempo é ser um veículo de conhecimento e informação que contribui para o desenvolvimento da sociedade (Almandrade, 2012). Conceitos como cultura, identidade e tradição estabelecem significados de acordo com o tempo e sociedade. São informações que em um processo dialético são frequentemente ressignificadas. Isso se observa quando um determinado bem ou objeto, a cada momento social, dialogam e refletem sensações que os mantém positivos no eixo “perda-preservação” e seguem com o status de bem patrimonial ou objeto musealizado. O que visa um museu senão dar significados aos objetos, atribuindo valores e assim permitir que a sociedade os identifique ou mesmo os ressignifique?

Refletindo sobre essas mudanças e funções atualizadas do museu, se impõe à essa reflexão a integração com o digital. As fronteiras entre o real e virtual, na perspectiva digital, não são mais nítidas, o que acontece nos dois ambientes interfere em ambos também. Então, como pensar o museu, uma importante fonte de informação, diante desse aspecto dual? Seja existindo no mundo real e inserido no contexto virtual,

ou seja, virtual e o desejo da existência real, considerando que a nossa permanência é contínua nessa dualidade. Para fins de conhecimento, o museu é o emissor ou é a mensagem? Nesse caso, quem transmite?

Vejam os exemplos da Casa de Memória Transxingu (CMT). É um complexo cultural localizado na cidade de Altamira, no estado do Pará no norte do Brasil. Esse complexo é formado por um Espaço Museológico, salas multiuso e auditório em um lugar privilegiado da cidade, situado às margens do Rio Xingu, na Amazônia.

Esse complexo foi construído como condicionante da construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte como compensação pelo impacto causado na região. No espaço museológico está a exposição do acervo constituído pelo registro do Patrimônio Cultural dos cinco municípios impactados pelo empreendimento. Esse acervo estritamente digital, é composto por 4 terabytes de objetos digitais que trazem informações sobre os lugares, celebrações e mesmo comunidades que deixaram de existir devido as mudanças provocadas pela instalação da hidrelétrica.

O acervo da CMT é o resultado deste momento onde as ferramentas que produzem os documentos do cotidiano são digitais e é composto por falas (em vídeos), relatórios, fotografias e documentos digitalizados. São objetos digitais impregnados de alto valor histórico-cultural que contam a vida de pessoas e as transformações de lugares e práticas cotidianas impostas pela implantação de um novo empreendimento. Alguns desses objetos são fonte primária e única de registro e informações sobre celebrações, ofícios e lugares que desapareceram completamente pelo movimento diaspórico e modificações da geografia local.

São informações coletadas, documentadas e registradas em suporte digital que contarão a história às gerações futuras. Uma construção que privilegiou o processo participativo de toda a comunidade local. Envolveu artistas, mestres de ofício, professores, líderes comunitários, moradores das comunidades e técnicos. Cada um com a sua história de vida e convicções com o objetivo único de preservar a memória e divulgá-la para as próximas gerações. Visando a permanência dessa dinâmica dialógica entre gerações, dentro do espaço museológico está instalada uma cabine para gravação e edição de novas histórias de qualquer visitante disposto a contá-las.

Os registros dessas interlocuções entre acervo e visitantes, é uma garantia de salvaguarda efetiva da memória no espaço museal. São as histórias da vida de pessoas e lugares, coletadas durante o processo de implantação de um grande empreendimento, que informam esse contexto ao público. O público impactado pelas imagens, palavras e sensações que a exposição provoca, se manifesta e também registra sua voz, a sua versão e conhecimento dessa história, dialogando a partir do seu interior. Essas vozes silenciadas nos contextos coloniais latino-americanos, precisam de espaço para serem escutadas, e estão reivindicando este espaço.

Este é o espaço para o museu do futuro. O museu precisa ser (re)construído desse modo: participativo, vivo e interativo para que seja um espaço de informação e educação. Informação para processar e organizar dados; e educação no sentido etimológico da palavra, conduzir para fora, estabelecendo de fato a comunicação entre pessoa e objeto. Tomando um fato ou um objeto como referência, exposto ali intencionalmente, este traz em si informações extraídas de pesquisas consistentes.

Ou seja, quando o museu expõe, ele emite uma mensagem, provoca, indica, aponta um caminho reflexivo. Mas também se torna a própria mensagem, como espaço interativo e que promove uma experiência sensível e recíproca. Este é caminho aberto ao processo educativo, que movimenta o fluxo de percepções, memórias e experiências, estabelecendo um nexos que associa algo externo ao interior do ser humano, e constitui a base para o processo do conhecimento, da interpretação e da manifestação de novos sentidos e significados, que vão além de modelos pré-estabelecidos.

Como um tempo futuro, a perspectiva do museu é ampla, sem limites. No entanto, dependente daquilo que foi planejado no presente, de quem participou desse plano e acima de tudo para quem foi planejado. O presente é o único tempo que pode ser modificado. Que o museu esteja presente hoje, para permanecer presente no futuro.

## REFERÊNCIAS

ALMANDRADE (2012). *O Museu e sua função Cultural*. Fórum Permanente. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-e-sua-funcao-cultural#:~:text=Mas%20do%20que%20uma%20institui%C3%A7%C3%A3o,para%20o%20desenvolvimento%20da%20sociedade>.

*Apresentação*. (s/data). Museu Paraense Emílio Goeldi. Disponível em: <https://www.museu-goeldi.br/assuntos/o-museu/apresentacao>

GUSTINES, George Gene. (2016, setembro 08). *Bandeira do 11/9, por muito tempo desaparecida, será exibida em museu*. Folha de São Paulo. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/09/1811234-bandeira-do-119-por-muito-tempo-desaparecida-sera-exibida-em-museu.shtml>

HENRIQUES, Rosali Maria Nunes (2017). *Narrativas, Patrimônio Digital e Preservação da Memória No Facebook*. Revista Observatório. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/3600/11272>

LE COADIC, Yves-François (1996). *A ciência da informação*. Brasília: Briquet de Lemos.

*Missão, visão e valores*. (s/data). Biblioteca Central do Museu Nacional da UFRJ. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/biblioteca/sobre/missao-valores-e-valores/>

*Museum Abaout*. (s/data). Museo de Arte Latino Americano/History. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/en/museo/>

SERRA, J. Paulo (2007). *Manual de Teoria da Comunicação*. Covilhã: Livros Labcom.

ROCCO & BRITO (2018). *Documentos arquivísticos em ambientes digitais: da produção de documentos à formação de memória*. Anais do Congresso Nacional de Arquivologia – CNA. Disponível em [http://racin.arquivologiauepb.com.br/edicoes/v6\\_nesp/racin\\_v6\\_nesp\\_TA\\_GT06\\_0498-0511.pdf](http://racin.arquivologiauepb.com.br/edicoes/v6_nesp/racin_v6_nesp_TA_GT06_0498-0511.pdf).

## **UMA VISITA AO MUSEU AFROFUTURISTA: CAMINHOS PARA UMA MUSEOLOGIA ANTIRRACISTA A PARTIR DA LITERATURA FICCIONAL DE LU AIN-ZAILA**

**Diogo Jorge de Melo e Josiane de Fátima Lourenço<sup>1</sup>**

O Afrofuturismo surgiu como uma perspectiva constitutiva de construção de uma realidade antirracista e afrocentrada, que se estabeleceu juntamente com críticas e ressignificações do passado e do presente. Aspecto que vem sendo processadas em um sentido projetivo para com uma constituição de um futuro diferenciado, transformador das realidades coloniais e racistas existentes. Estando em consonância com a diversidade dos processos culturais interligados às inúmeras diásporas negras<sup>2</sup> ocorridas desde a antiguidade.

Sabemos que a origem do termo surgiu no campo da ficção científica, tendo sido inaugurado pelo escritor branco Mark Dery, com o seu ensaio “*Black to the Future*” (Dery, 1994). Concepção que melhor desenvolveu no capítulo do livro “*Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*”. Uma produção textual que se constitui a partir da tentativa de compreender a baixa representatividade de escritores afro-americanos na literatura de ficção científica. Neste trabalho realizou entrevistas com o escritor Samuel R. Delany, o produtor musical Greg Tate e a socióloga Tricia Rose (Ernesto, 2018).

Segundo Dery (1994), Afrofuturismo se constitui como ficções especulativas que abrangem temas e preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX. No entanto, atualmente o termo é entendido como “[...] *um ideário de poderio, sobreposição dominante, uma teia discursiva que mantém o homem branco, heteronormativo, falsamente como um ser legitimante de seu próprio discurso e até da noção de humanidade, refutando qualquer outra presença ou representatividade que não o reconheça como universal* [...]” (Ernesto, 2018 s/p.).

Podemos assim compreender que o termo Afrofuturismo se ampliou, englobando outras áreas do conhecimento e fazeres humanos: se ampliando na literatura, chegando na música, na filmografia, nas artes de maneira geral e em produções acadêmicas. Sendo entendido como uma instância de teorização do pensamento afro-diaspórico, ocupando os espaços de produção das mentes negras, que reescrevem, imaginam e deliberam o “futuro” a partir de sua presença. Um movimento social e intelectual que reforça e abraça o Futurismo Negro, que nos possibilita pensar sobre diversas áreas do conhecimento, como aqui estamos nos propondo a dialogar com a Museologia (Ernesto, 2018; Freitas & Messias, 2018).

Em suas primeiras décadas o Afrofuturismo passou por diversas redefinições de seus escopos de pensamentos, se ampliando do universo cultural negro dos EUA para um contexto afro-diaspórico mundial. Temos como exemplo desse processo o documentário ensaístico “*Last angel of history*” de John Akomfrah (1996 *apud* Freitas, 2017), que narra a história de um ladrão de dados oriundo de um futuro indeterminado. Um protagonista que realiza uma escavação arqueológica na cultura negra do século XX em uma busca de respostas de sua existência, coletando imagens de arquivo de diversas produções de tecnologias negras e entrevistas com teóricos e artistas negros afrofuturistas.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará e Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas. [diogojmelo@gmail.com](mailto:diogojmelo@gmail.com) e [josianedefatima1@gmail.com](mailto:josianedefatima1@gmail.com).

<sup>2</sup> O conceito de “diáspora negra” é aqui compreendido a partir dos trabalhos de Paul Gilroy (2012) e Stuart Hall (2013).

Devemos destacar que o título deste documentário se baseia na obra de Walter Benjamin (2012), que descreve “O anjo da história”, que olha fixamente o passado em ruínas enquanto o progresso empurra-o para o futuro. Uma apropriação que sintetiza questões cruciais para nossa construção teórica, interligando Afrofuturismo e Museologia, principalmente por meio da memória, identidade e do tempo. Desvelando aspectos da preservação e a sua importância para reconfiguração de novas realidades e levanta a questão de como a população negra e afro-diaspórica deve deliberar o seu passado roubado e apagado, principalmente pelos processos de escravização e institucionalização social do racismo. Lembramos que a principal ação do protagonista do documentário é coletar objetos e agrupá-los em um sentido museal.

Cabe também evidenciar, que o Afrofuturismo ganhou sua potência teórica com o pesquisador e filósofo afroamericano Molefi Kete Asante, que no final do século XX compreende que qualquer um é capaz de encontrar o lugar dos africanos no mundo, principalmente nos processos de diáspora, concebendo o movimento como um fenômeno cultural empírico e imaginado. Onde a aceitação e observância da ideia de que tudo pode servir a consciência africana que se estabelece no cerne de um comportamento ético, que consagra a afrocentricidade, como a “[...] *ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas. Assim, ser negro é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca [...]*” (Asante, 2014, p.3).

Entendendo que o Afrofuturismo e o Afrocentrismo são capazes de reelaborar a realidade, criando especulações calcadas em inúmeras críticas culturais, intercalando imaginação e tecnologia. Sendo capazes de realizar um renascimento ôntico e epistêmico, onde os sujeitos são capazes de se reconduzirem no mundo, percebendo e se libertando das duras amarras eurocêntricas postas principalmente pelo colonialismo<sup>3</sup>.

Justamente no contexto literário das produções do Afrofuturismo que encontramos o texto literário de Lu Ain-Zaila (Luciene M. Ernesto), intitulado “Sankofia: breves histórias sobre o Afrofuturismo” (Ernesto, 2018), no qual destacamos o capítulo “Era Afrofuturista”. Nesta parte do livro a autora descreve uma história ficcional de uma visita de um menino ao que ela chama de “Centro Cultural do Afrofuturismo” e que nós reconhecemos como sendo um verdadeiro ensaio constitutivo de um “Museu Afrofuturista”.

Deste modo o texto de Lu Ain-Zaila nos permite pensar em uma “Museologia Afrofuturista”, ou pelo menos nos possibilita divagar sobre essa experiência museal fornecida por meio de sua literatura. Sendo o objetivo deste trabalho estabelecer um diálogo teórico entre o Afrofuturismo e a teoria museológica por meio do conto de Lu Ain-Zaila, de forma a contribuir na construção de uma perspectiva antirracista em museus. Uma construção que se pauta na concepção de imaginação museológica, conforme estabelecida por Mario Chagas (2003), que evidencia que distintos sujeitos sociais podem possuir entendimentos relevantes sobre Museus e a Museologia.

Em sua narrativa Lu Ain-Zaila descreve a visita ao “Museu Afrofuturista” sendo realizada por uma criança, que interage com seus pais durante a visita. Um processo que se configura como uma experiência de reflexões que acabam por construir o sujeito afrofuturista por meio das histórias das culturas e identidades negras e suas diásporas. Uma relação museal apresentada de forma literária, que narra um percurso expográfico pensado a partir dos saberes afrofuturistas, que se configuram em uma tríade temporal entre o passado, o presente e o futuro da humanidade e que nos leva a perceber diversas nuances estruturais, principalmente as questões relativas ao racismo.

No texto, o Museu Afrofuturista se configura em um grande templo – “[...] *me vi diante de um prédio de quatro andares, espelhado, e com a longa faixa do primeiro*

---

<sup>3</sup> Nos pautamos nas concepções de colonialismo a partir dos trabalhos de Dussel (2008) e Grosfoguel (2016; 2018).

*andar toda grafitada, de um jeito muito legal [...]*. Um museu aparentemente concebido na tipologia “tradicional ortodoxa”<sup>4</sup>, mas que interessantemente se compõe de estruturas textuais em seu acervo que se intercalam como a descrição de diversas museálias tridimensionais<sup>5</sup>, semelhante ao que observamos no Museu da Língua Portuguesa. No percurso da visita são descritos diversos acervos, mas principalmente ideias, que compõe o Museu Afrofuturitas em seus três andares de exibição.

A visita ocorre do terceiro para o primeiro andar do prédio e as primeiras museálias estão postas na rampa de subida ao terceiro pavimento, compostas por “[...] vários símbolos, porém, todos do mesmo provérbio que eu conheço bem, seja em formato simples, estilizado, preto e branco ou colorido no espaço [...] São todos Sankofa” (Ernesto, 2018 p.26). Uma referência aos ideogramas Adinkra, cujo o maior símbolo, o Sankofa, se reporta a um pássaro com a cabeça voltada para trás com um ovo nas costas. Uma analogia a memória, em que o ovo representa o futuro e a cabeça o olhar para o passado, como o “Anjo da História” de Walter Benjamin. Devemos lembrar que esse ideograma deu nome a um “museu de favela” na Rocinha no Rio de Janeiro.

O terceiro andar, nominado de “Aqui, não há máquinas do tempo”, o protagonista se depara em um encontro crítico com a história negra, por meio de objetos e aparatos expográficos, que na descrição nos remetem a instalações de arte contemporânea. Justamente neste andar que o conceito de raça emerge, “[...] na época era pseudobiológica, uma invenção para criar superiores e inferiores sob critérios falsos nada científicos que foram fortalecidos por outros campos, onde pessoas com o mesmo propósito se ajudavam e que naquela época “eles” eram a sua própria escrita, razão, e sendo assim, perpetuavam, deturpavam e escondiam as várias histórias africanas [...]” (Ernesto, 2018 p.28).

No segundo pavimento expográfico, “Aliens, vocês deviam ter previsto nossa resistência...”, surge a questão do protagonismo das pessoas negras, que tanto tem sido apagado historicamente. Juntamente surgem as questões de resistência e o enaltecimento de diversas personagens históricas negras, assim como movimentos sociais históricos de resistência. “[...] Apertei a mão do meu pai e ele percebeu, mas disse que eu tinha sorte, pois o que só ouvia a minha mãe falar foi real, bem real um dia e ali, naquela época afrofuturista eu estava a salvo” (Ernesto, 2018 p.43).

Por fim, o primeiro andar “O futuro é o lugar e estamos nele, presente e passado também”, configura-se como “[...] uma metáfora sobre o futuro que chega aos nossos dias de hoje e depois vira passado e começamos de novo” (Ernesto, 2018 p.44). Pavimento que ressalta questões vinculadas às produções artísticas negras, inclusive literárias, que geraram a seguinte indagação temporal da criança de que “[...] seria ótimo se eles lá no passado pudessem receber notícias do futuro pelo qual lutaram? [...]” e respondida por sua mãe - “[...] E eu adoraria dizer a eles que vivemos no futuro que eles imaginaram, onde a utopia negra não está fora de nós, mas dentro, e que jamais poderão nos arrancar isso do peito” (Ernesto, 2018 p.48).

Podemos considerar que esta experiência museal literária do Museu Afrofuturista nos permite reavaliar nossas realidades, principalmente alinhando-as às perspectivas presentes no movimento Afrofuturista. Sendo capaz de influenciar nossa formação como sujeitos sociais e históricos, rompendo com os imaginários sociais vigentes, coloniais. Desta forma, essa experiência nos mostra um cenário museal e museológico onde pessoas negras são protagonistas de seus destinos, portadoras de direitos e de um legado de memória ocupando seu devido lugar na história e com protagonismo. Nesse sentido o Afrofuturismo permite não somente pensar em uma realidade utópica, mas confere o reconhecimento de si e do outro, por meio de inquietações, revoltas, tristezas no passado, de seus antepassados, do presente e do

<sup>4</sup> Referência as tipologias de Museus apresentadas por Scheiner (2009)

<sup>5</sup> O mesmo que objetos de museus (Devallées & Mairesse, 2013).

futuro. Logo, a liberdade conferida ao Afrofuturismo, permite a expressividade de uma visão de mundo, que para alguns pode ser entendida como utópica e fantasiosa, mas que para outros é entendida como transformadora da realidade. Potência essa, que também encontramos na diversidade de museus existentes no mundo e que podem abraçar as perspectivas afrofuturistas, contribuindo para a mudança das perspectivas eurocêntricas e coloniais, rompendo com silenciamentos, perpetuando e valorizando as culturas negras, de modo a construir um caminho, um presente e um futuro antirracista, introjando estas perspectivas no imaginário social.

**Palavras chave:** Afrofuturismo, Atirassismo, Museus, Museologia

### Referências:

- Asante, M. K. (2014). *Afrocentricidade: A Teoria Da Mudança Social*. Philadelphia, Pa: Afrocentricity International.
- Benjamin, W. (2012). *O anjo da história*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora.
- Chagas, M. S. (2003). *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Dery, Mark (1994). Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark (ed.). *Flame Wars: the Discourse of Cyberculture*. Durham, NC: Duke University Press, p. 179-222.
- Devallées, A., Mairesse, F. (2013). Conceitos-chave de museologia. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria de Cultura do Governo do Rio de Janeiro e Conselho Internacional de Museus, ICOM.
- Dussel, E. (2008). Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. *Tadula Rasa*, 9, p. 153-197.
- Ernesto, L. M. (2018). *Sankofia: breves histórias sobre Afrofuturismo*. Rio de Janeiro, RJ: LU AIN-ZAILA.
- Freitas, K. (2017). *Roubando Dados: a refundação do Afrofuturismo em O Último Anjo da História*. In: Murari, L., Sombra, R. (orgs). *O Cinema de Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro, RJ: LDC.
- Freitas, K., Messias, J. (2018). O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 17, p. 402-424.
- Gilroy, P. (2012). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, SP: Ed. 34; Rio de Janeiro, RJ: Universidade Cândido Mendes e Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- Grosfoguel, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, 31, 1, p. 25-49.
- Grosfoguel, R. (2018). Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In> Nernardes-Costa, J., Maldonato-Torres, N., Grosfoguel, R.. *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Hall, S. (2013). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG.
- Scheiner, T. C. M. (2009). Museologia ou Patrimoniologia: reflexões. *MAST Colloquia*, 11, p. 43-59.

## **INVESTIGAÇÃO DO PÚBLICO AUSENTE NO TERRITÓRIO DE CENTROS E MUSEUS DE CIÊNCIAS: CAMINHOS PARA A CIDADANIA E O ENGAJAMENTO**

**Débora Menezes, Diego Bevilaqua e Douglas Falcão<sup>1</sup>**

Esta reflexão busca colaborar para o debate sobre o papel social dos centros e museus de ciências (CMCs), a partir do diálogo estabelecido (ou não) com o público em situação de vulnerabilidade social que reside no mesmo território destas instituições.

Desde março de 2020, a pandemia COVID-19 traz relevância a este trabalho, ao tangenciar problemáticas contemporâneas. Por um lado, os cuidados com a saúde individual dependem, em grande parte, da comunicação e da compreensão pública da ciência.

Outro aspecto da pandemia, aqui abordado, é a forma desigual com a qual alguns são infectados e sofrem os efeitos da doença. A questão da desigualdade no Brasil ganhou destaque nos meios de comunicação e colocou em evidência o quanto a pandemia é mais cruel para o público em vulnerabilidade social (Fiocruz, 2020; IPEA, 2020). Neste período, houve uma pausa na naturalidade e invisibilidade (Guareschi, 2001) que há centenas de anos caracteriza a convivência e a (in)tolerância com as minorias (Carmo, 2016). Este trabalho tem como motivação a redução desta desigualdade e a contribuição para a construção de um futuro com museus de ciências mais inclusivos (Scheiner, 2012).

As instituições que buscam ampliar sua audiência dentre a população em vulnerabilidade social exerce sua função social local (ICOM, 2020) e também atendem a 4ª meta de desenvolvimento sustentável global da UNESCO: “Educação de Qualidade para Todos” (UNESCO, 2020). A ampliação das audiências “é um exercício de se construir pontes entre o museu e a comunidade” (Falk & Dierking, 2016, p. 305). Com mesmo propósito, Trautman et al. (2018) compilaram abordagens sobre como alcançar este objetivo de forma sustentável, no contexto de uma visão extrínseca<sup>2</sup> às instituições, promovendo o aprendizado de ciências e ampliando o seu impacto. Os autores destacam a escuta ativa e empática como parte essencial do processo, importante para o museu atrair novas audiências, assim como o envolvimento da comunidade para cocriar exposições e programas educativos, gerando relacionamento permanente.

A aproximação do museu ao seu território foi tema de recente publicação de manual (OECD & ICOM, 2019) e da realização de *webinars* sobre o tema, como ICOM (2020), quando profissionais do Chile, África, Japão e Inglaterra comentaram o desafio de se engajar os museus ao público do território. Mesmo considerando-se as peculiaridades e complexidades de cada caso, todos foram unânimes, e em linha com Trautman et al. (2018), ao mencionar a prática do diálogo como o primeiro passo fundamental, realizado de forma empática e transparente. Esta prática imbuída de humanidade, faz parecer simples o desafio para a promoção de museus

---

<sup>1</sup> Instituição: Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, RJ (COC-Fiocruz); Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). E-mails:deboratsantos@gmail.com, diego.bevilaqua@fiocruz.br; douglas@mast.br

<sup>2</sup> Em contraposição à visão intrínseca de novas audiências onde o objetivo principal seria maiores receitas, por exemplo, conforme menciona a obra em referência.

mais inclusivos, “a expressão maior da ética na prática museológica” (Scheiner, 2012, p. 15).

A discussão que se faz aqui contempla a inclusão social (Moreira, 2006, p. 11) a partir do engajamento do público do território com a ciência, proporcionando experiências e o acesso a conhecimentos científicos, que tem o potencial de estimular maior participação na coletividade e o exercício da cidadania (Archer et al., 2015; Castelfranchi, 2008). Segundo Cazelli colaboradores (2015, p. 204): “Os princípios científicos que embasam os produtos da ciência tornam-se cada vez mais complexos e de domínio restrito aos poucos que detêm determinada especialização, o que contribui para um crescente distanciamento entre a ciência e o cidadão comum”. Castelfranchi (2010) destaca que a cidadania científica é direito a ser reivindicado por todo cidadão, porém, na sociedade estratificada, o acesso, interesse ou a consciência da importância deste conhecimento são extremamente desiguais. Este é um capital cultural e social (Bourdieu, 1999) que é reproduzido nas relações de privilégio e nas desigualdades sociais através do *habitus*, a matriz de disposições internalizada de uma pessoa, que guia seu comportamento, e os campos, os contextos sociais nos quais estão inseridos (Archer et al., 2015, p. 923). Archer et al. (2015) propõe o conceito de capital científico<sup>3</sup> ao reconhecer o papel das formas científicas contemporâneas de capital na produção de relações sociais de vantagem e desvantagem, sejam elas incorporadas ou institucionalizadas através do conhecimento, consumo, credenciais ou redes de contato social.

Os CMCs, enquanto ambiente de educação não-formal, de “discussão e debate sobre ciência e tecnologia”, são “de grande importância na reversão de um quadro crescente de desconfiança em relação à ciência” (Bevilaqua et al., 2020, p. 292). E os estudos de impacto dos museus de ciências para as comunidades onde estão localizados permitem avaliar esta colaboração, como, por exemplo, o estudo de Falk et al. (2016). Embora não seja possível atribuir uma relação “causa-efeito”, a pesquisa indica uma correlação positiva entre o público que realizou visitas a estes espaços e uma compreensão maior sobre temas científicos. Em pesquisa posterior, o Museu da Vida encontrou resultados semelhantes, em estudo no qual realizou uma adaptação do protocolo adotado por Falk et al. (2016). Bevilaqua et al. (2020) identificaram a procedência dos visitantes, dos não visitantes - considerado o público potencial - e, entre estes, o público que já ouvira falar do museu, mas nunca o visitou. Também foram mapeados os perfis e interesses por meio de dados sociodemográficos. O estudo realizou a identificação da zona de influência do museu, considerada o seu território expandido, onde o museu estabelece “relações com o espaço, o tempo e a memória, além de atuar junto a determinados grupos sociais” (Scheiner, 2012, p. 5). Este território expandido foi definido com base em estudos de público realizados pelo Museu da Vida (Mano et al., 2015), e identificou os bairros de residência dos visitantes espontâneos e suas respectivas Áreas de Planejamento<sup>4</sup>, compostos pela Região Central, Grande Tijuca, Zona Norte e Grande Jacarepaguá. O mapeamento concentra 79% do público espontâneo carioca do Museu da Vida e 39% do seu público total, onde habita 56% da população carioca. Possui ainda seis dos menores IDHs e cinco dos maiores complexos de

---

<sup>3</sup> De acordo com a autora, o conceito teria sido abordado nos últimos textos do autor, como Bourdieu, P (2004). *Science of science and reflexivity*. Cambridge: University of Chicago Press and Polity Press.

<sup>4</sup> As Áreas de Planejamento mapeadas foram: AP1 (Região Central), AP2.2 (Grande Tijuca), AP3 (Zona Norte) e AP4.1 (Grande Jacarepaguá).

favelas da cidade, com cerca de 3.020.378 pessoas, sendo 87,4% com renda inferior a 3 salários mínimos.

Foi identificado que, mesmo estando aberto há 20 anos, grande parte da população que vive próxima ao Museu não sabe da sua existência: dentre os 1.280 questionários respondidos, 45,5% já ouviram falar do Museu, 47,2% nunca ouviram a respeito e 7,3% não responderam. Outra pergunta da pesquisa abordou o conhecimento sobre temas como a importância das vacinas para prevenção de doenças e o desmatamento e sua influência no clima e na disponibilidade de água potável. O resultado apontado é que, entre os visitantes do museu, existe maior facilidade na compreensão sobre estes “temas científicos relevantes para a sociedade contemporânea, mesmo aqueles sobre os quais notícias falsas têm sido amplamente difundidas em movimentos anticientíficos” (Bevilaqua et al., 2020, p. 293). Segundo os autores, o estudo permitiu avaliar as ações realizadas e o delineamento de novas práticas.

A composição dos visitantes do Museu da Vida não é a regra dentre os visitantes de museus brasileiros. A maior parte de sua audiência espontânea (Coimbra et al., 2012) é composta por um público privilegiado<sup>5</sup>. Na cidade do Rio de Janeiro, 67% dos visitantes destes espaços possui ao menos nível superior incompleto, 51% recebe 10 salários mínimos ou mais e 56% se declaram brancos (Mano et al., 2017). Na população da cidade, apenas 4% possui ao menos nível superior incompleto, 14% recebe 10 salários mínimos ou mais e 47% se declaram brancos (IBGE, 2010). Em pesquisa sobre a percepção pública da ciência no Brasil, 6,3% dos participantes declaram ter visitado um CMC<sup>6</sup> no ano anterior. Mas entre aqueles com renda de 10 salários mínimos ou mais, a probabilidade da visita é de 13% (CGEE, 2019). Observa-se que “enquanto ‘instituição cultural’ o museu segue vinculado às formas políticas das sociedades e aos grupos hegemônicos do poder na história do ocidente” (Scheiner, 1999, p. 103).

Em estudo sobre a inclusão social em museus realizado no MAST, Cazelli et al. (2015), mencionam três rodadas de aplicação de questionários e entrevistas, entre 2006 e 2014, totalizando 1.258 participantes residentes no município do Rio de Janeiro, com um audiência estimulada (Coimbra et al., 2012). A terceira rodada não teria resultados muito diferentes do apresentado nas duas primeiras (Falcão et al., 2010). O estudo parte do conceito de experiência, inclusão social e empoderamento<sup>7</sup> como sendo capazes de promover laços de pertencimento, identidade e uma relação afetiva e estética com o conhecimento científico. Os resultados demonstram que a visita estimulada foi mais eficiente em promover a percepção de ganhos cognitivos que os de aspecto social. Reconhece que a investigação dos aspectos sociais foi um risco consciente, e ressalta que a estratégia de mediação adotada fez diferença na experiência dos visitantes, preocupada, em não desvalorizar os visitantes entre os aspectos didáticos e cognitivos. Ciente de que os resultados apurados no MAST sejam ainda representativos da maior parte das instituições, acredita-se que segue atual, e necessário, repensar “estratégias para promover ações que ampliem o acesso físico

---

<sup>5</sup> O que também ocorre nos ditos países desenvolvidos.

<sup>6</sup> A pergunta da pesquisa foi “Nos últimos 12 meses, você foi a algum/alguma: Museu de Ciência e Tecnologia”.

<sup>7</sup> Empoderamento como processo que envolve diversos aspectos como cognitivo, psicológico, social, econômico e político, e reconhecendo-se “a autonomia dos indivíduos em identificar suas necessidades e propor caminhos para solucioná-las” (2015; p 211).

e o engajamento intelectual de camadas mais amplas da sociedade” (Cazelli et al., 2015, p. 208).

Nessa apresentação, serão incluídos resultados preliminares de pesquisa, com objetivo de investigar como o público em vulnerabilidade socioeconômica, e residente no mesmo território dos CMCs é considerado pelos museus de ciências brasileiros. Busca-se investigar se existe diálogo, se este se passa sob o viés da divulgação científica, como são avaliados, e ainda, quais seriam as barreiras que o impedem. Com base em bibliografia sobre o tema de inclusão social em museus (Cazelli et al., 2015; Dawson, 2014b, 2014a, 2014c, 2018, 2019; Falcão et al., 2010; Morais, 2019) e nos relatos dos participantes, pretende-se elaborar um mapa dos fatores institucionais que possam colaborar para atrair ou afastar o público em vulnerabilidade social para o museu de ciências. Foi adotada metodologia quantitativa e qualitativa, e a coleta de dados realizada através de questionário na internet, contendo perguntas abertas e fechadas para profissionais que atuam em CMCs no Brasil.

A partir da escuta dos profissionais que atuam nos museus de ciências, busca-se colaborar para promover maior acesso dos visitantes em potencial, que hoje estão ausentes. Ciente de que não é bastante não fechar a porta aos que estão em situação de vulnerabilidade social<sup>8</sup>, residentes no mesmo território onde se encontra o museu. Pretende-se apontar caminhos para a inclusão social e o engajamento da audiência do território, e que somem elementos que permitam repensar a abordagem e o exercício do papel social dos museus de ciências.

## REFERÊNCIAS

- Archer, L., Dawson, E., DeWitt, J., Seakins, A., & Wong, B. (2015). “Science capital”: a conceptual, methodological, and empirical argument for extending bourdieusian notions of capital beyond the arts. *Journal of Research in Science Teaching*, 52(7), 922–948. <https://doi.org/10.1002/tea.21227>
- Bevilaqua, D. V., Gonzalez, A. C. S., Mano, S. M. F., Guimarães, V. F., & Almeida, W. S. (2020). Museu da Vida e seus públicos: reflexões sobre a zona de influência e o papel social de um museu de ciência. *Em Questão*, 26(3), p.p. 276–297. <https://doi.org/10.19132/1808-524500>.
- Bourdieu, P. (1999). Os três estados do capital cultural. In: M. A. Catani. (Ed.), *Escritos de educação* (2o ed., pp. 71–79). Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Carmo, C. M. (2016). Grupos minoritários, grupos vulneráveis e o problema da (in)tolerância: uma relação linguístico-discursiva e ideológica entre o desrespeito e a manifestação do ódio no contexto brasileiro. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. USP *Instituto de Estudos Brasileiros*, (64), p. 201-223.
- Castelfranchi, Y. (2008). *As serpentes e o bastão: tecnociência, neoliberalismo e inexorabilidade*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP.
- Castelfranchi, Y. (2010). Por que comunicar temas de ciência e tecnologia ao público? muitas respostas óbvias... mas uma necessária. L. Massarani (Org.), *Jornalismo e ciência: uma perspectiva ibero-americana* (1o ed., pp. 13–22). Rio de Janeiro: Fiocruz/COC/Museu da Vida.
- Cazelli, S., Coimbra, C. A. Q., Gomes, I. L., & Valente, M. E. (2015). Inclusão social e a audiência estimulada em um museu de ciência. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(7), p. 203-223

---

<sup>8</sup> Frase em alusão ao Poema “Não Basta Abrir a Janela” in: “*Poemas Inconjuntos*”. Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. Lisboa: 1925.

- CGEE. (2019). *Percepção Pública da Ciência no Brasil 2019: resumo executivo*. Centro de Gestão e Estudos Estratégicos. Disponível em: <http://www.cgee.org.br>.
- Coimbra, C, Cazelli, S., Falcão, D. & Valente, M. E. (2012) Tipos de audiência segundo a autonomia sociocultural e sua utilidade em programas de divulgação. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1(188), p. 113-124
- Dawson, E. (2014a). Equity in informal science education: developing an access and equity framework for science museums and science centres. *Studies in Science Education*, 50(2), p. 209–247. <https://doi.org/10.1080/03057267.2014.957558>
- Dawson, E. (2014b). “Not Designed for Us”: How Science Museums and Science Centers Socially Exclude Low-Income, Minority Ethnic Groups. *Science Education*, 98(6), p. 981–1008. <https://doi.org/10.1002/sce.21133>
- Dawson, E. (2014c). Reframing social exclusion from science communication: Moving away from “barriers” towards a more complex perspective. *Journal of Science Communication*, 13(2).
- Dawson, E. (2018). Reimagining publics and (non) participation: Exploring exclusion from science communication through the experiences of low-income, minority ethnic groups. *Public Understanding of Science*, 27(7), p. 772–786. <https://doi.org/10.1177/0963662517750072>
- Dawson, E. (2019). *Equity, Exclusion and Everyday Science Learning* (1ª ed). Routledge.
- Falk, J., & Dierking, L. (2016). *The Museum Experience Revisited* (1 C.2013.). Routledge.
- Falk, J., Dierking, L. D., Swanger, L. P., Staus, N., Back, M., Barriault, C., Catalao, C., Chambers, C., Chew, L. L., Dahl, S. A., Falla, S., Gorecki, B., Lau, T. C., Lloyd, A., Martin, J., Santer, J., Singer, S., Solli, A., Trepanier, G. & Verheyden, P. (2016). Correlating Science Center Use With Adult Science Literacy: An International, Cross-Institutional Study. *Science Education*, 100(5), p.849–876. <https://doi.org/10.1002/sce.21225>
- Fiocruz. (2020, Mai. 13). Desigualdade social e econômica em tempos de Covid-19. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/desigualdade-social-e-economica-em-tempos-de-covid-19>
- Guareschi, P. (2001). Pressupostos Psicossociais da Exclusão: competitividade e Culpabilização. In: *As Artimanhas da Exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social* (2o ed., p. 141–156). Petrópolis: Vozes.
- IBGE. (2010). Censo Demográfico. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/resultados.html>
- ICOM. (2020, Out. 05). Local communities strengthening museums. Disponível em: <https://www.yuca.tv/en/icom/webinaire-5-aout-2020>
- IPEA. (2020). *A Infraestrutura Sanitária e Tecnológica das Escolas e a Retomada das Aulas em Tempos de COVID-19* (70). Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/porta1/images/stories/PDFs/nota\\_tecnica/200715\\_nt\\_diset\\_n\\_70\\_web.pdf](https://www.ipea.gov.br/porta1/images/stories/PDFs/nota_tecnica/200715_nt_diset_n_70_web.pdf)
- Mano, S., Cazelli, S., Costa, A. F., Damico, J. S., Silva, L. C., Cruz, W. S., & Guimarães, V. F. (2017). *Museus de Ciências e Seus Visitantes: estudo longitudinal 2005-2009-2013* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz.
- Mano, S., Damico, J., Gouveia, F., & Guimarães, V. (2015). *O Público do Museu da Vida: 1999-2013*. Cadernos Museu da Vida, no. 5. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz.
- Moreira, I. (2006). A inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil. *Inclusão Social*, 1(2), p. 11–16.
- OECD; ICOM. (2019). *Culture And Local Development: maximising the impact. Guide for Local Governments, Communities and Museums*. Disponível em:

<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/12/OECD-ICOM-GUIDE-MUSEUMS-AND-CITIES.pdf>

SCHEINER, T. (1999). As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: Symposium Museology and Philosophy / Muséologie et Philosophie/ Museología y Filosofía/ Museologia e Filosofia / Museologie und Philosophie. ICOM/ICOFOM – Munique, Alemanha- Pädagogisches Zentrum, ISS 31, p. 103–173.

Scheiner, T. C. (2012). Repensando o museu integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, 7(1), p. 15–30. <https://doi.org/10.1590/s1981-81222012000100003>

Trautman, C., Bevilaqua, D., Chen, G., Monjero, K., & Valenta, C. (2018). Reaching New Audiences at Science Centers and Museums. *The Informal Learning Review* no. 149, p.13–19.

UNESCO. (2020). UNESCO and Sustainable Development Goals. Disponível em: <https://en.unesco.org/sustainabledevelopmentgoals>

## **NÃO-DITOS E INDIZÍVEIS: ENFRENTAMENTOS SOBRE AQUILO QUE NÃO SE QUER, NÃO SE PODE OU NÃO SE CONSEGUE VER NOS PROCESSOS MUSEOLÓGICOS**

**Vinicius Monção e Silvilene Morais<sup>1</sup>**

O museu, enquanto lugar social de produção da museália, é permeado por interesses, vontades e desejos oriundos desde as agendas políticas internacionais, políticas públicas locais, iniciativas de organizações sociais, bem como aos interesses políticos, culturais e econômicos dos agentes que ocupam postos na hierarquia administrativa dos museus. O objeto, quando musealizado é retirado do contexto de um grupo social e, passa por um processo que inclui a identificação, pesquisa, documentação e exposição. Contudo, Brulon Soares (2019) aponta que os objetos-signos de representação ou manifestação cultural, em geral, são selecionados a partir da lógica tradicional da patrimonialização. Nessa lógica são elevados à categoria de objetos de museus aqueles “herdados por doações feitas por homens brancos, cisgêneros e presumidamente heterossexuais” (BRULON SOARES, 2019, p. 4).

Compreendemos, a partir das proposições de Souza Santos (2009), que esse contexto presente nos museus é reflexo de ações produzidas por forças colonialistas e pela estrutura do capitalismo moderna que resultaram no estabelecimento e manutenção da epistemologia ocidental hegemônica. Consistindo numa relação extremamente desigual situada na dimensão saber-poder, relega muitos outros modos de saber e viver a espaços de subalternidade e até mesmo o seu aniquilamento. Segundo o mesmo autor, a epistemologia ocidental moderna hegemônica foi estabelecida tendo como fundamento as necessidades de dominação colonial e se consolida na ideia de um pensamento abissal, que se caracteriza por radicalizar distinções entre espaços geográficos. O pensamento abissal, para o sociólogo, é uma característica da modernidade ocidental que consiste em um sistema de divisões visíveis e invisíveis, no qual a realidade social é partida em dois universos ontologicamente díspares. De um lado da linha cartográfica imaginária estão os territórios de características imperial, colonial e neo-colonial. Do outro lado dessa mesma linha encontram-se os colonizados (Souza Santos, 2009).

Se no campo da produção de conhecimento podemos compreender a linha como fronteira de distinções entre o conhecimento científico e o não científico, no processo da produção da museália propomos evocar a noção do pensamento abissal que separa e transforma determinados objetos, experiências e sujeitos em detrimento dos renegados, excluídos e intencionalmente esquecidos, que são os não-ditos e indizíveis como apresentados no título deste trabalho, para refletirmos sobre a composição dos seus acervos e até mesmo da produção do conhecimento em museologia.

No campo do Patrimônio, compreendido como o conhecimento produzido e transmitido por uma sociedade ou grupo social, o pensamento abissal é evidenciado pela imposição do reconhecimento pela ciência e/ou institucional hegemônico e

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museologia Experimental e Imagem. [vinimoncaodois@gmail.com](mailto:vinimoncaodois@gmail.com) / [silvilene2@yahoo.com.br](mailto:silvilene2@yahoo.com.br)

determinante daquilo que é percebido como um conhecimento verídico ou não, e dependendo de determinados critérios e métodos e das relações que estabelece com determinadas “verdades” que são validadas pela sociedade. Outros saberes não-hegemônicos podem ser reconhecidos como patrimônios na medida em que adquiram um estatuto mais elevado, podendo ser percebidos como aceitáveis ou toleráveis, compartilhando o mesmo lado da linha. Mas, do outro lado da linha (enquanto figura imagética de divisão entre o validado e o não-validado pela perspectiva hegemônica de produção do mundo moderno) só existem magias, opiniões, saberes intuitivos, pensamentos incompreensíveis, aberrações, na medida em que não se encaixam nas formas reconhecidas de conhecimento, de viver e fazer, sendo mantidos em condição de invisibilidade.

Reconhecemos o mesmo processo na produção da museália, que parte de padrões estabelecidos de um mundo nomeado e catalogado pelo pensamento hegemônico ocidental moderno ao operar sobre o objeto se encontrava no seu contexto original. Ao separa-lo do seu contexto cria-se uma outra narrativa na busca por construir e transmitir “um testemunho autêntico da realidade”, e, por sua vez, um substituto da realidade (Devallés & Mairesse, 2013, p. 57). O objeto de museu não é algo dado. Ele é construído e, a depender do lado da linha em que se encontra, torna-se visível ou não pela dinâmica do pensamento abissal.

Como comentou Bourdieu (1997), é pelo ato de nomear as coisas que conseguimos ver, criar e trazer à existência. Todo processo de nomeação tem como sua antítese a não-nomeação. Assim, se as coisas só se tornam visíveis a partir do processo de nomeação, faz-se necessário enfrentar os silenciamentos, esquecimentos e negações a fim de dar visibilidade aos não-ditos e ao indizíveis, ao trazer à luz outras possíveis realidades ignoradas. E, para além, caberia aos sujeitos empenhados na constituição de sistemas de mundos pós-coloniais, propor nomes e outras práticas de nomeação, a fim de superar a fratura abissal entre os espaços cartográficos constituídos a partir do estabelecimento do pensamento moderno. Partindo deste princípio, coloca-se um problema para o pensamento museológico: como musealizar aquilo que não se quer, não se pode ou não se consegue ver?

Consideramos como uma possibilidade para a reflexão sobre a historicidade museológica evocar a operação historiográfica proposta por Michel de Certeau (2017), dado que a narrativa constituição pelos museus também parte de um lugar socialmente instituído, mediado por atividades técnicas pertencentes a um lugar de produção de conhecimentos, discursos e representações. Assim como a pesquisa historiográfica (salvo as particularidades), a produção da museália e do pensamento museológico está sempre circunscrita aos aspectos socioeconômicos, políticos e culturais que emanam do lugar social de produção. Estão submetidas as imposições, privilégios e enraizada em uma tradição e particularidade em que se situa o campo. São esses aspectos que constroem os discursos e silêncios, visibilidades e invisibilidades, dentre outras nuances possíveis que extrapolam a perspectiva dualista, seja para manter a fratura ou na busca por construção de modos e abordagens a partir das epistemologias do espaço geográfico dos colonizados.

Nesse caminho, a produção da narrativa histórica se dá pelos desejos institucionais, podemos supor que a produção da museália segue o mesmo princípio, já que a subjetividade é um fator inerente a ação humana, mesmo que o saber técnico empregado esteja munido de critérios referentes à objetividade. A construção da narrativa e exposição de determinado evento social se dá pela separação e seleção seja do evento ou de objetos, que irão compor os discursos “oficiais” (independente do

gênero e campo de produção científica). O evento a ser registrado passa por uma triagem de seleção e separação e é delineado por uma topografia de interesses, no qual não-ditos e indizíveis permanecem nas franjas dos discursos, já que a construção de uma determinada perspectiva se dá através de enunciados representativos e não comporta a universalidade discursiva (Habermas, 1999; Certeau, 2017).

Em “A gestão do indizível”, Michel Pollak (2010) demonstra como a “gestão da memória, tão presente nas instituições, também está presente nas demais dimensões da vida, camuflando silenciamentos; e como a escuta das narrativas traz novos significados aos fatos. Ao realizar entrevistas com mulheres que sobreviveram ao campo de concentração Auschwitz-Birkenau o autor constatou que, em determinadas condições, o silenciamento pode ser facilmente, mas de forma enganosa, apropriado como esquecimento.

Um passado que permanece emudecido, em que os fatos não são nomeados, não por razões de esquecimento, mas por conveniência, sugere um processo de gestão da memória, de acordo com as possibilidades que o ambiente permite de expressar-se livremente ou não. Segundo Mesomo, Moraes & Guzmán (2018) determinados sujeitos só podem enunciar a si mesmos a partir de uma lógica que restringe a sua relevância social a lugares e objetivos codificados. Quando a economia política já não considera determinados corpos como necessários, então a repressão ocorre uma aquiescência em agir sobre eles e a expulsá-los do local, pois considera-se que a sua presença já perdeu fundamento. Na medida em que determinados corpos sejam considerados como indesejáveis, sobrantes, excessivos, exagerados, do ponto de vista do funcionamento do sistema político/econômico/social, passa a ser aceitável operar sobre eles qualquer ação.

Considerando os contextos apontados, instigados por Miglievich-Ribeiro, (2014) consideramos que caberia aos museus a instrumentalização de formas de confrontação ao colonialismo presente em suas estruturas. Tal movimento pode ser dado a partir de um desafiante exercício de escuta que reconheça e acolha as memórias silenciadas; que desenvolva outros modos de comunicação com as comunidades locais; que estabeleça contatos e parcerias com novos interlocutores, em especial aqueles renegados e rejeitados pelo paradigma dominante. Compreendemos que tais ações oportunizaram repensar as representações empregadas na produção da museália, nos processos expositivos e no desenvolvimento do pensamento museológico de modo a fazer referência a determinados corpos, sujeitos e coletivos—e que sejam capazes de gerar movimentos de resistência e de desestabilização e de releitura dos construtos discursivos que moldaram o pensamento ocidental.

Diante das questões contemporâneas colocadas e inseridas nos campos das disputas de narrativa e representação, cabe-nos atentar para os eventos, sujeitos e objetos que continuam alijados e marginalizados da produção da museália, fruto dos ordenamentos da sociedade contemporânea, mesmo perante os avanços das discussões teóricas e metodológicas e visibilidades midiáticas. É imprescindível apontar que superar os silenciamentos deve estar associada a uma prática museal que supere o legado colonial da criação/manutenção de conceitos pejorativos e marcadores de exclusão social como exótico e desajustados, por exemplo, que estão associados a uma essência de museu como lugar de apresentação do espetáculo colonial. Nesse caminho, Miglievich-Ribeiro (2014) nos propõe um desafio que consiste em inaugurar uma fissura na estrutura de representações, ou que podemos considerar como uma brecha nas linhas radicais.

Por fim, movidos pelo anseio sobre o dar-se a conhecer os não-ditos e indizíveis, que os museus sejam capazes de gerar espaços em que o diálogo e intercâmbio entre vivências e narrativas silenciadas sejam preenchidos. Guiados pelo compromisso da construção de uma humanidade mais justa, coerente e responsável pela valorização daqueles contextos e sujeitos que foram colocados do outro lado da linha por discursos excludentes e segregadores.

## Referências

Bourdieu, P. (1997). *Sobre a televisão: seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Certeau, M. de. (2017). *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense.

Devallés, A. & Mairesse, F. (Eds.). (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus - Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

Habermas, J. (1999). *Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.

Pollak, M. (2010). A gestão do indizível. *WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, 2, 1, 9-49.

Mesomo, J. & Moraes, A & Guzmán, T. (Orgs). (2018). As condições políticas do pensamento crítico: Diálogo entre Adelia Miglievich-Ribeiro e o Grupo de Estudos em Antropologia Crítica. *Revistas UNILA - Epistemologias do Sul*, 2, 1, 248-75.

Miglievich-Ribeiro, A. (2014). Por uma razão decolonial: desafios éticos-políticos-epistemológicos à cosmovisão moderna. *Civitas*, 14, 1, 66-80.

Souza Santos, B.de. (2009). Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. En Souza Santos, B de. & Menezes, M.P. (Orgs.), *Epistemologias do Sul* (pp.23-71). Coimbra, PT: Edições Almedina – CES.

## **AS FORMAS E AS FUNÇÕES DE UM MUSEU COMUNITÁRIO: O MUSEU DOS POBRES NOS ASSENTAMENTOS DE REFORMA AGRÁRIA DE ROSANA, SÃO PAULO, BRASIL**

**Leonardo Giovane Moreira-Gonçalves<sup>1</sup>**

### **INTRODUÇÃO**

Falar sobre a museologia social é narrar a necessidade de uma “museologia que exprime a cultura do nosso tempo, a cultura das misturas, expressão de uma sociedade em mudança” (Moutinho, 1996, p.2). A cultura das misturas é algo evidente na América Latina, pois antes da invasão do colonizador, a América já era diversa e multicultural, e com a colonização muitas culturas foram violentadas, hibridizadas e impostas. Sendo este um território de tensões sociais, políticas e culturais, como que determinamos as formas e as funções de nossos museus? Suzy Santos (2017, p.58) faz duas importantes indagações ao destacar o papel da nova museologia nos museus tradicionais, sendo essas:

Que museu de todos é esse que se apregoava em uma sociedade baseada em noções como progresso e evolução, que desconsiderava diversas tradições e costumes das populações, impunha uma nova ordem mundial baseada no lucro? Que museus são esses que serviram como ferramentas para a consolidação de discursos científicos xenofóbicos, racistas e machistas?

A trajetória dos museus, desde os templos gregos até o museu nacional, vem reproduzindo valores imperialistas, hegemônicos e segregadores. Para Vasconcellos (2006, p.17) os museus podiam ser entendidos, no passado, como: “[...] espaços de armazenagem de objetos colecionados que serviam para evidenciar o poder político e social de seus detentores”.

O Brasil, sendo uma colônia de exploração portuguesa, herdou o modelo e conceito de museu. A instalação do Museu Nacional (1818), no Rio de Janeiro, por Dom João VI, tinha como intuito a valorização das elites e a sustentação da implantação da corte no Brasil, visando implantar a civilidade, os bons costumes, para o desenvolvimento da colônia.

Na atualidade, após a 9<sup>o</sup> Conferência Geral do ICOM (1971), a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e a Declaração de Quebec (1984), temos a clareza de identificar, e também questionar, sobre algumas lacunas na história oficial, nos modelos de museu e em suas representações. Principalmente, indagamos sobre aqueles não mencionados e que foram silenciados pela elite. Afinal, onde estavam os indígenas, quilombolas, ribeirinhos, assentados, LGBTQIA+ e outras comunidades na história de formação deste país? Por que não os vemos nos livros, estátuas e museus?

Indagar é uma das propostas deste resumo expandido, pois temos que indagar os modelos museológicos propostos pela metrópole e que ainda reproduzimos após

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa Interunidades em Museologia (PPGMus), pela Universidade de São Paulo (USP), Bacharel em Turismo, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Rosana/SP, membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo no Espaço Rural (GEPTER). Pesquisa de mestrado: “O museu e a comunidade: a nova museologia, a museologia social, a colaboração e o Museu do Assentado de Rosana/SP”. PPGMus-USP. Orientadora: Marília Xavier Cury. Bolsista FAPESP, Processo: 2019/18045-7.

nossa independência. A museologia social que nasceu na Europa se transformou na América Latina e Caribe, pois aqui, nossas comunidades possuem outro histórico de formação, outras necessidades, pautas políticas e patrimônios afetivos.

O objetivo deste resumo expandido é explanar sobre algumas das formas e funções de uma proposta museológica para os assentamentos de reforma agrária do município de Rosana<sup>2</sup>. O Museu do Assentado, também popularmente chamado por algumas assentadas de “museu dos pobres<sup>3</sup>”, ainda não existe fisicamente<sup>4</sup>, é uma proposta de implantação que está sendo elaborada colaborativamente com a comunidade de assentados do município.

As discussões e reflexões propostas para este trabalho, surgem a partir de uma visita de campo realizada em outubro de 2019, nos assentamentos de Rosana, onde oito assentados verbalizaram suas expectativas para a implantação do Museu do Assentado. Por meio dessa visita, e posteriormente registro no caderno de campo, tornou-se possível diagnosticar possíveis formas e funções sugeridas para o futuro museu, que destoam dos modelos tradicionais de museus e dos conceitos importados da metrópole.

Inserir-se que neste resumo expandido não foi discutido sobre todas as expectativas explanadas pelos assentados no momento da visita, dado o limite de caracteres. O presente trabalho apresenta algumas das discussões relacionadas à gestão, operação, missão e acervo do futuro Museu do Assentado.

## **A COMUNIDADE E O MUSEU DO ASSENTADO**

Segundo o estatuto do Conselho Internacional de Museus- ICOM (2007) o museu poderia ser entendido como:

[...] uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.

Ao refletir sobre este conceito, inúmeras indagações emergem: todos os museus realmente atendem esse conceito? Todos os museus necessitam ser permanentes? O que é ser permanente? Se os museus são sem fins lucrativos, como esses se mantêm? Se as instituições necessitam ser abertas ao público, como gerir um museu comunitário em um território onde as famílias têm jornadas agrícolas, pecuaristas e domésticas? Segundo o ICOM, as funções do espaço museal se restringem somente a “educação, estudo e deleite”, mas quanto ao empoderamento comunitário, ressignificação do território e a articulação política?

É de conhecimento que uma nova conceituação internacional de museus vem sendo debatida. Por meio das *práxis* e das teorias podemos afirmar que precisamos de um novo conceito, que consiga representar todos os distintos processos museológicos. No entanto, os conceitos são ainda mais relevantes para aqueles que determinam as políticas públicas, que publicam editais de fomento e incentivo, muitas vezes excluindo

---

<sup>2</sup> O município de Rosana está localizado no extremo sudoeste do estado de São Paulo, Brasil. Teve sua ocupação de terras tardia, desencadeados pelo desmatamento, extermínio indígena, ocupação ilegal de terras e violentos movimentos de reforma agrária.

<sup>3</sup> A exemplo, em uma conversa com Eleonice da Silva Nascimento, líder comunitária do assentamento Gleba XV de Novembro, a assentada mencionou que aqueles que podem se identificar no acervo do museu é porque um dia foi pobre, e que o Museu do Assentado seria então um museu dos pobres.

<sup>4</sup> A ideia de implantação do Museu do Assentado decorre do inventário do patrimônio material e imaterial dos assentamentos do município. Ver Gonçalves, 2019.

os modelos comunitários de museus. Já para as comunidades, os conceitos não são tão importantes, pois essas fazem e refazem seus museus conforme suas necessidades, realidades e pautas políticas.

Os museus comunitários são processos e não instituições, e como processos “ele certamente não é uma instituição ou uma estrutura acabada. É um ser vivo, como a própria comunidade, em constante movimento para se adaptar às mudanças que acontecem nela e em seu ambiente, seja ele regional, nacional ou global” (Varine, 2014, p. 29).

O Museu do Assentado, contrariando a lógica tradicional, está neste processo de formação, entendimento e transformação, entretanto, como os museus comunitários são feitos por pessoas, não é só o museu que está vivo e sendo transformado, mas também a comunidade de assentados do município de Rosana.

Durante as visitas a campo, muitas ideias sobre as formas e funções do futuro museu foram registradas. Para Vera Ferreira Leão, líder comunitária no assentamento Porto Maria, o Museu do Assentado não precisa estar sempre aberto, mas precisa sempre estar “limpo e organizado” para receber as visitas agendadas do público escolar. E uma vez aberto, às mulheres do assentamento poderiam produzir pães, bolachas e bolos para vender aos visitantes e gerar renda.

O fato de Vera mencionar que o museu não precisa estar sempre aberto, se deve ao fato dos outros trabalhos agropecuários desempenhados pelos assentados, que impede a abertura diária do museu. Além disso, tendo em vista que a assentada também mencionou que a gestão do museu se daria por meio de voluntários, não haveria assim, pessoas contratadas e dedicadas exclusivamente para recepção de público, limpeza do espaço, conservação do acervo, etc.

Gerar renda é algo presente na fala de Vera, mas sobretudo no cotidiano das famílias assentadas de Rosana. Para se manter no campo os assentados do município, muitas vezes, apostam em atividades não-agrícolas<sup>5</sup>, tendo em vista a dificuldade de escoamento da produção para os longínquos centros consumidores do Pontal do Paranapanema, norte do estado do Paraná e sudeste do estado do Mato Grosso do Sul.

Dada a dificuldade de permanência no campo, como discutir o conceito defendido pelo ICOM de que os museus são sem fins lucrativos? Na realidade, é necessário definir o que é e quanto é lucro, além de sua finalidade. No Museu do Assentado o pouco lucro adquirido, possivelmente, pela venda de produtos, ingresso e talvez ações educativas, será revertido para a manutenção da vida da própria comunidade.

O museu comunitário sem gerar renda para sua comunidade, gerando apenas o suficiente para a manutenção de seus gastos (água, energia elétrica, limpeza, etc) como poderá existir e resistir às dificuldades? Como pensar um museu comunitário que não gera renda para uma comunidade carente de alimentos, roupas e utensílios? Como poderia essa mesma comunidade gerir e valorizar seu patrimônio sem conseguir administrar suas dívidas financeiras?

Independentemente dos conceitos e discordâncias acadêmicas sobre lucratividade, a comunidade já definiu seu posicionamento, o museu comunitário precisa gerar o mínimo lucro líquido para continuar a existir, pois sem renda a comunidade passa a não existir, bem como seus lotes, suas casas, seu patrimônio e seu museu. Contudo, isso não significa que o museu será uma empresa capitalista de geração e exportação riquezas, mas sim, garantirá a subsistência comunitária.

---

<sup>5</sup> Como por exemplo as atividades turísticas realizadas em parceria com o Grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo no Espaço Rural (GEPTER), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Rosana. Dentre os segmentos turísticos estruturados nos assentamentos, destaca-se: turismo rural, turismo pedagógico, glamping, turismo de sol e praia e o turismo de pesca.

Para Eleonice Nascimento da Silva, líder comunitária do assentamento Gleba XV de Novembro, o Museu do Assentado poderá ser um espaço de trocas. Mas a concepção da assentada vai além das trocas dialógicas, a assentada se refere a troca de sementes e produtos agrícolas.

Segundo Eleonice há muitas sementes crioulas<sup>6</sup> que se perderam no tempo, foram modificadas geneticamente e são difíceis de encontrar, logo, os assentados que ainda cultivam essas sementes poderiam utilizar o espaço do museu para trocá-las. Além disso, as sementes crioulas poderiam ser expostas no próprio museu, tornando-se assim *museália*, bem como biscoitos e pães caseiro, que poderiam ser expostos e envernizados, conforme sugeriu a assentada.

A partir das sugestões de Eleonice, me questiono, se seria o “pão caseiro envernizado” esse “patrimônio material e imaterial da humanidade” que o museu deveria adquirir, conservar, investigar, comunicar e expor, conforme define o ICOM (2007). Talvez, o “pão caseiro” de Eleonice nunca seja exposto em um museu tradicional, nunca ganhe notoriedade, narrativas e seja contemplado da mesma forma que as belas pinturas de Velázquez são no Museu do Prado (Espanha). Mas, no Museu do Assentado, seu pão terá destaque, trará histórias e emoções, tornando-se assim, com toda sua musealidade, objeto de museu, *museália*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há ainda, muitas outras sugestões que os assentados elencaram para o futuro museu que serão refletidas em outra oportunidade. No entanto, ao observar as explanações anteriores, entende-se que o Museu do Assentado será o museu das vontades e desejos comunitários, principalmente tendo como base que o museu comunitário serve “à comunidade e ao seu desenvolvimento” (Varine, 2014, p. 26).

Não podemos, e não devemos criar conceituações de museus que não entendem as práticas e dinâmicas comunitárias, assim como não podemos criar um modelo de museu e ditar que todas as diferentes esferas o sigam. Podemos sim, recomendar, aconselhar e colaborar na construção de museus contra-hegemônicos, decolonizados e democráticos. Entretanto, não podemos ditar as práticas sem conhecer os processos, pois assim como sabiamente evidencia Ana Santa de Sá Lima, assentada no assentamento Nova Pontal, “os museus precisam ir de encontro à realidade local”.

## REFERÊNCIAS

- Gonçalves, Leonardo Giovane Moreira (2019). Afinal, o que é museu? Reflexões introdutórias sobre a nova museologia, museologia social e o Museu do Assentado. *Anais da VII Mostra Científica de Turismo*, UNESP, Rosana.
- International Council of Museums (2007). *Definição de Museus*. International Council of Museums, Portugal. Disponível em: <http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>.
- Moutinho, Mario (1996). A museologia Informal. *Boletim da Associação Portuguesa de Museologia*, Lisboa, 3.
- Santos, Suzy da Silva (2017). *Ecomuseus e Museus Comunitários nos Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade São Paulo, São Paulo.

---

<sup>6</sup> As sementes crioulas não foram modificadas geneticamente, são sementes culturais, ou seja, carregam a carga genética do local onde foram plantadas, por diversas gerações de agricultores. A cada plantio a semente sofre seleção natural e melhoramento genético, por essa razão, as sementes crioulas representam a cultura de seu povo e sua resistência frente aos modelos capitalistas de produção.

Varine, Hugues de (2014). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM*, 27(41).

Vasconcellos, Camilo de Mello (2006). *Turismo e museus*. São Paulo: Aleph.

## **ACIERTOS Y DESACIERTO A LA HORA DE CONVOCAR AL OTRO EN EL SER Y HACER MUSEOLÓGICO**

**Alejandra Panozzo Zenere<sup>1</sup>**

Es sabido que el museo se ha convertido para algunos académicos —anclados en numerosas disciplinas y corrientes de pensamiento—, o hasta para el propio personal que trabaja en ellos, en una posibilidad de ejemplificar en el presente sus lecturas sobre aspectos como identidad, inclusión, participación, etc. Este devenir ha conllevado que todos hablemos sobre los museos; pero, realmente, ¿están hablando de lo mismo o se refieren a lo mismo? Una situación donde podemos reconocer que se abren estos interrogantes es a partir de la inclusión del *otro* en el acontecer de este tipo de institución cultural. Es decir, no solo estamos frente a la necesidad de definir o delimitar cómo se piensa al museo, sino también como se piensa a ese *otro* y, por tanto, cómo se lo convoca e involucra. Una simple manera de atender esta situación es reconociendo que se está frente a distintos puntos de vista que se desprenden de diversas lecturas conceptuales, pero también, en el caso del campo de la museología, de ejercicios del orden de la empírea. Esto nos lleva a la hipótesis de que, en los últimos años, en el afán de buscar recuperar o crear un museo más amplio o democrático se mal entienden algunas categorías u operaciones que provienen de distintas perspectivas museísticas, de este modo se lleva a utilizarlas indistintamente, y hasta en ocasiones como sinónimos, cuando, en realidad, cada una de ellas construye distintas maneras de comprender a la sede museal y de vincularse con el *otro*.

De allí que, en las siguientes páginas, se intenta generar un ejercicio reflexivo que recupera lecturas teórico-críticas ancladas en distintas perspectivas de la museología que retoman el trabajo de los museos con los *otros*. En este sentido, no es nuestra intención generar un exhaustivo panorama sobre esta delimitación, pues dicha tarea ya la han realizado hace varios años los protagonistas de las lecturas que proponemos, u otros actores circunscriptos dentro de cada una de estas perspectivas. Por el contrario, el propósito de este recorrido es reconocer cómo se construyen distintas modalidades de trabajo que permiten aventurarnos a demarcar diferentes relaciones de poder; discrepancias entre los sujetos de enunciación del conocimiento; distinciones entorno al repertorio compartido; y de compromiso entre los miembros. Todo lo cual pone de manifiesto, de un modo u otro, un juego de relaciones que conlleva distintas acciones a la hora de convocar al *otro* en el *ser y hacer* museológico. Pero, sobre todo, como, varias décadas después, se manifiestan fisuras que dejan entrever que dichas modalidades no son, tal vez, tan eficaces como se las supo difundir o promocionar.

Dentro de este marco general atenderemos, en primer lugar, a recuperar algunos postulados básicos que se han producido dentro del campo museístico, delimitados, por un lado, aquellos que se desprenden de la corriente de la *nueva museología* (Davale, 1996; Maure, 1996) y, por otro, a partir de una de las líneas de análisis que se desprende de la *museología crítica* (Clifford, 1999; KarPeers & Brown, 2003; Karp, Kratz, Szwaja & Ybarra-Frausto, 2006). En ambos casos se reconoce la promoción de una dinámica

---

<sup>1</sup> CONICET-UNR. panozzenere.alejandra@gmail.com

museística que busca incluir a los *otros*, pero cada uno de estos postulados propone especificidades, lo cual dio como resultado distintos modelos paradigmáticos y, al mismo tiempo, diferentes modalidades de trabajo con el *otro*. Es a partir de esta diferenciación que nos introducimos, en un segundo momento, en demarcar como en el caso de los primeros se ha privilegiado el *valor social* de este tipo de institución cultural, centrando el control —en mayor o menor grado— en la gestión del patrimonio y la memoria junto con esos *otros* que habitan el territorio. Desde esta propuesta se suceden una diversidad de modelos que van desde aquellos que se delimitan en una *dimensión espacial*, asociada al territorio, por caso nos referimos a los *ecomuseos*; o aquellos que se aglutinan en la *dimensión social*, entre ellos podemos nombrar a los museos comunitarios asociados a las comunidades, por ejemplo, de indígenas, de obreros, etc. La co-gestión o gestión absoluta no está exenta hacia su interior y exterior de órdenes, jerarquías y diferencias, tanto en lo administrativo como también en el propio diagrama narrativo. Por su parte, los segundos se concentran en la *democratización* de la institución cultural, se tratan de sedes museales —que podemos asociar con condiciones más tradicionales— que alientan la inclusión de los *otros*, a partir de trabajar con ellos los relatos que se construye con las colecciones. Es por medio de la colaboración, el control compartido, la traducción compleja y el desacuerdo honesto que se los convoca, ya que se los reconoce como creadores de los objetos que forman parte de dichas colecciones. No obstante, no debe perderse de vista que estos objetos también desempeñan un papel importante en la identidad de esos *otros*, y por tanto el museo no está exento de encontrarse en este intercambio con reivindicaciones, necesidades o derechos especiales. Es de mencionar que todo lo señalado anteriormente será articulado e ilustrado con distintos casos que se están sucediendo en distintos puntos del continente latinoamericano, no solo con la idea de recuperar la diversidad de modelos, sino también para dar cuenta de las modalidades de trabajo con el *otro*.

Finalmente, con todo este abordaje nos aventuramos a proponer algunas reflexiones que esperamos esclarezcan mínimamente muchas de las nuevas lecturas a las que se apela al abordar los museos, y su relación con los *otros* en la contemporaneidad. Reconocer, de este modo, que se trata de un aspecto que viene siendo indagado en este campo hace años, lo cual nos lleva a recuperar ciertos desaciertos que, décadas más tarde, están siendo señalados por autores como Buron Díaz (2012); Arrieta Urtizberea (2012); Rufer (2014), entre otros. Todos estos autores, desde lecturas decoloniales o estudios culturales, ponen en crisis diversos aspectos sobre lo que acontece o los relatos que se construyen, específicamente, en estos modelos que trabajan *con y desde otros*. Se señala que por más que muchas sedes museales no son ajenas a la integración de los *otros* —sea cual sea su modalidad— muchos en su materialización, “especialmente los macro” (Arrieta Urtizberea, 2012, p. 12), están muy lejos de las propuestas de participación ciudadana o de la comunidad local, ya que la gran mayoría continua presentando propuestas que son generadas de arriba-abajo. Este de arriba-abajo, se sostiene no solo por marcos políticos internacionales, nacionales o locales sino por las mismas estructuras institucionales que delimitan qué se debe hacer y cómo se debe hacer, bajo un discurso que aún privilegia lo especializado que, en el mejor de los casos, busca igualar los relatos; borrándose así las despojos y las diferencias. A su vez, y de cierta manera vinculado al punto anterior, se confecciona un compromiso epistémico que condiciona la voz de aquel *otro*, donde la mayoría de las veces se da por supuesto qué es lo que piensan esos *otros*, y en otros

casos se los convoca pero bajo parámetros que no dejan de recordarle que se está ante un museo y ante un patrimonio que no puede deconstruirse, sino sencillamente ampliar el número de voces.

### Referencias bibliográficas

Arrieta Urtizberea, I. (2012). La Nueva Museología, el patrimonio cultural y la participación ciudadana a debate. En I. Arrieta Urtisberea (Ed.) *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis* (pp. 11-24). País Vasco: Argitakpen Zerbitzua.

Buron Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. *Revista de Indias*, LXXII, 254, p 177-212.

Clifford, J. (1999). Los museos como zonas de contacto. En J. Clifford, *Itinerarios Transculturales* (pp. 233-270). Barcelona: Gedisa.

Davale, J. (1995). Nouvelle muséologie vs muséologie? *Symposium Museum and community II*, July, Stavanger, Norway.

Karp, I.; Kratz, C.; Szwaja L. & Ybarra-Frausto, T. (2006). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Carolina del Norte: Duke University Press.

Maure, M. (1995). La nouvelle muséologie – qu'este-ce que c'est? *Symposium Museum and community II*, July, Stavanger, Norway.

Peer, L. & Brown, A. (2003). *Museum and source communities: a routledge reader*. Londres: Routledge.

Rufer, M. (2014). La comunidad melancólica: etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México. *KLA Working Paper*, 12, p. 1-21.

## A REPRESENTAÇÃO FEMININA NOS MUSEUS BRASILEIROS: POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE MUSEOLOGIA E FEMINISMOS

Cristina Medeiros Schmalfuss e Daniel M. Viana de Souza<sup>1</sup>

### Introdução

Este artigo, é resultante de pesquisa de conclusão do Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas, realizada em 2019.<sup>i</sup> Pretende analisar de que forma é construída a representação feminina nos museus brasileiros, com base, sobretudo, em suas narrativas expositivas, procurando perceber os discursos adotados para a construção de tais representações. Lança mão, para tanto, de referencial teórico-conceitual atinente às relações entre gênero, raça e classe e os estudos feministas decoloniais, de modo a identificar se os museus, ainda nos dias atuais, reproduzem e reforçam perspectivas socioculturais sexistas.

O feminismo do Sul Global reivindica que a história feminista é contada de forma eurocêntrica no momento em que assume a ideia de que este movimento surgiu na Revolução Francesa, considerando que em outros lugares as mulheres não se opuseram contra o patriarcado (Curiel, 2009). Nesta linha, Curiel (2009, p. 1) afirma que esta visão “[...] evidencia una relación saber-poder y tiene que ver con el nacimiento del sistema mundo moderno en el momento que Europa se constituye como dominio sobre el resto del mundo.”<sup>ii</sup>

Conforme Lugones (2014), a Modernidade organiza o mundo a partir de categorias dicotômicas e hierárquicas, centrais para o pensamento capitalista e colonial. Assim, essa dicotomia coloca uma divisão de humanos e não humanos decisiva, durante o processo de colonização das Américas e Caribe, na reificação dos colonizados como servos dos colonizadores (Lugones, 2014). Desta maneira, Lugones (2012, 131) afirma que, a “[...] distinción sexual moderna/capitalista/colonial no es biológica sino política.”<sup>iii</sup> A luta feminista, sobretudo europeia, branca e de classe média, colocou a ideia de “mulher” como algo universal, reforçando tais signos objetificados capitalistas e coloniais, assim, excluindo quaisquer traços de humanidade, nomeadamente questões relacionadas à classe e à raça. Contudo, a crítica feita por mulheres do sul global é sobre o universalismo feminista, assim “[...] centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade.” (Lugones, 2014, p. 935).

Nosso objetivo geral, neste sentido, é analisar de que maneira é construída a representação das mulheres nos museus brasileiros. Além disso, procurar, denunciar as formas de opressão existentes nos museus relacionadas a gênero, classe e raça/etnia; refletir de que forma os museus podem contribuir para a luta feminista; e, por fim, discutir a relação entre Museologia e feminismos.

Tais objetivos sustentam-se na premissa de que nos espaços museológicos - brasileiros, mas mundo a fora também - impera a hegemonia de uma representação atravessada diametralmente por signos estabelecidos em discursos de poder e dominação, num contexto interseccional de relações sociais. Para Cury (2019, p. 9), o “hegemônico cria suas próprias estruturas de (des)valorização de outras formas e renovação de si.” Nesta mesma linha, Audebert, Wichers & Queiroz (2019), comentam que o museu “enquanto equipamento cultural e espaço de disputa de poderes, produz conhecimentos a partir das formas de representação social, que, em geral, reafirmam hegemonias com base na detenção da memória para escrita da história.”

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas. cristina.schmalfuss@gmail.com - danielmvsouza@gmail.com

Logo, quando abordam algo relacionado a mulher, os museus estabelecem o recorte discursivo na mulher branca e privilegiada, que por muitas vezes é repleto de estereótipos machistas e sexistas, ignorando, assim, as demais mulheres e feminismos existentes. Isso reflete no cotidiano, acabando por perpetuar, segundo Silva (2016, 179), “a imagem de subalterna e de ser não falante, o que só corrobora para a desvalorização desse grupo, tanto no mercado de trabalho, quanto nas relações afetivas e sociais.” Ainda de acordo com a mesma autora (2016) o museu constrói identidades a partir de narrativas coloniais ao apresentarem um discurso único e universalizante dos sujeitos.

Pretende-se, portanto, evidenciar a importância do papel social dos museus no que tange à construção de vetores discursivos críticos e reflexivos, a partir dos feminismos e da abertura para a inclusão de outras vozes/narrativas e protagonismos de mulheres das diferentes classes sociais e raças/etnias. Assim, conforme Audebert, Wichers & Queiroz (2019) a Museologia questionadora faz a crítica enquanto campo de conhecimento, refletindo sobre suas raízes modernas e coloniais, por fim, refletir suas formas de controle e poder.

## **Metodologia**

O critério metodológico fundamental desta pesquisa é qualitativo, e o trabalho empírico tem como campo os museus brasileiros que apresentaram exposições de curta duração relacionadas ao tema do feminino, de alguma maneira. A escolha por analisar exposições deve-se ao fato de que são os principais meios de comunicação dos museus com o público. A partir disso, escolhemos as seguintes exposições: Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1960-1985, da Pinacoteca do Estado de São Paulo; Ocupação Feminista: O Tempo Não Para / Memória dos movimentos feministas no Rio Grande do Sul, do Memorial do Rio Grande do Sul; Histórias Feministas: Artistas depois de 2000, do Museu de Arte de São Paulo, em 2019; e, por fim, O Museu sensível: uma visão da produção da obra de artistas mulheres na coleção do MARGS, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, em 2011-2012.

As seguintes técnicas de pesquisa foram utilizadas: revisão bibliográfica, com base em materiais teóricos que abordam os temas pertinentes ao estudo; pesquisa documental em catálogos e documentos referentes às exposições; e, interpretação dos dados, sistematizando os materiais em que irão orientar a análise desses fenômenos por meio de análise de conteúdo, observando as seguintes etapas, conforme Richardson (1999): pré-análise do material, análise e tratamento dos resultados, inferência e interpretação dos dados. Os documentos utilizados nesta pesquisa diferenciam-se em cada exposição, portanto, em relação às exposições que ocorreram no MASP, Pinacoteca e Memorial do Rio Grande do Sul utilizaram-se materiais de divulgação acessados a partir do site ou nas redes sociais das instituições. São, sobretudo, nas notícias de divulgação sobre as exposições, na forma de breves textos que abordam sobre o seu conteúdo e tema. Em relação à exposição que ocorreu no MARGS, utilizou-se do catálogo que está disponível no site do Museu.

## **Resultados/Discussão**

A primeira exposição escolhida foi “Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985”, que ocorreu em 2018 no Brasil, possuindo como característica a itinerância. Sua organização é de responsabilidade do Hammer Museum, tendo a curadoria - conforme informações no website da instituição - composta pela historiadora da arte Cecília Fajardo-Hill e pela pesquisadora Andrea Giunta. No Brasil, contou com a colaboração da curadora Valéria Piccoli. O objetivo principal era expor trabalhos de mulheres artistas, residentes na América Latina, além de latinas e chicanas nascidas nos Estados Unidos.

O recorte temporal proposto na construção do discurso expositivo possui a justificativa de compreender a construção da arte contemporânea, além das transformações simbólicas e representativas do corpo feminino. Além disso, esse período é marcado pela segunda onda do feminismo, portanto, a exposição tem como foco conceitual o corpo político, que perpassa as poéticas dessas artistas devido o momento histórico de então na América Latina. As artistas procuram produzir suas obras a partir de diversos materiais que provocam o participante a pensar de forma crítica as questões históricas do período, incluindo recursos de vídeos e fotografias que acabam por se tornar uma forma de registrar as performances.

Embora a exposição não tenha sido concebida pela Pinacoteca, o fato de apoiarem e abrirem espaço para esse tipo de atividade é extremamente importante para o reconhecimento de obras de cunho feminista e crítico dentro de espaços historicamente ocupados por homens. Dessa maneira, podemos pensar que embora a pesquisa curatorial da exposição já estivesse sendo feita há algum tempo, acaba por questionar, de certa forma, os dias atuais o qual o Brasil e a América Latina estão vivendo. Acentua-se uma onda de repressão e conservadorismo que o neoliberalismo vem causando, e trazer essas questões de forma crítica para os museus é de extrema importância no cumprimento de seu papel social.

A segunda exposição escolhida foi situada no Museu de Arte de São Paulo, intitulada como: “Histórias Feministas: Artistas depois dos anos 2000”. Era composta por 30 artistas e coletivos do século XXI que trabalham numa perspectiva feminista. A publicação no site oficial da instituição comenta que a exposição não pretende compactuar com a ideia de “mulher universal”, apontando, desse modo, para um feminismo que pensa e trabalha a partir das interseccionalidades e pluralidades. No ano de 2019 o Museu tem como fundamento principal para suas exposições temporárias as temáticas femininas e feministas. Com o título “História das mulheres, histórias feministas”, dá destaque para as mulheres nas artes visuais, de forma individual e coletiva.

A terceira, exposição temporária intitulada: “Ocupação Feminista: O tempo não para”, que aconteceu no ano de 2018, teve a curadoria de Ben Berardi e ocorreu no Memorial do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. O objetivo proposto era evidenciar as iniciativas acerca do ideário feminista, evocando e atualizando as temáticas que envolvem o Dia Internacional da Mulher. Para isso, contou com a parceria de movimentos feministas que participaram da elaboração da programação e emprestaram objetos.

Contudo, é importante lembrar que os coletivos e movimentos feministas não estão presentes apenas no mês em que se comemora o Dia Internacional da Mulher. Portanto, a crítica a ser feita percorre nesse sentido, da contribuição e construção desses movimentos não estarem ligados apenas a um tempo específico, mas a todo o momento. Assim, exposições com estas características deveriam ser mais recorrentes, fazendo com que as mulheres sejam evidenciadas em nos mais diversos momentos históricos.

A quarta exposição a ser analisada foi no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), em Porto Alegre, intitulada “O Museu sensível: uma visão da produção da obra de artistas mulheres na coleção do MARGS”. Tratava-se de um projeto realizado de 2011 até 2012, que trabalhou com as obras de artistas mulheres até então esquecidas na reserva técnica da instituição. Muitas destas obras nunca haviam sido expostas, enquanto outras estavam em péssimo estado de conservação - o próprio Museu faz uma autocrítica acerca do descaso que teve com essas obras feitas por mulheres.

Portanto, com base nos diversos elementos expográficos utilizados para exposição iremos perceber que relaciona-se diretamente a ideia de que a construção do gênero feminino é algo biológico e não uma produção da sociedade patriarcal. Além disso, passa a ideia de que as mulheres são universais, possuindo todas as mesmas demandas, além de que todas as artistas mulheres possuem a mesma história e visão em relação às questões de classe e raça.

## Considerações finais

O presente trabalho se propôs a lançar um olhar crítico e reflexivo sobre as representações femininas e feministas nos museus, principalmente brasileiros. Implementou-se, com este estudo, uma análise que pudesse elucidar aspectos referentes a representações das mulheres nos museus, ainda que a partir de um recorte limitado, tendo em vista a quantidade de instituições que temos no Brasil.

Foi possível constatar que algumas dessas instituições ainda possuem e trabalham com uma visão patriarcal sobre as mulheres, reforçando, além disso, estereótipos historicamente construídos. Por isso, talvez seja cedo para afirmar categoricamente que os espaços museológicos estão discutindo sobre feminismos, tendo em vista que muitas exposições autodeclaradas de cunho feminino e feminista, dentro destes espaços, são temporárias, como se as mulheres e os feminismos não existissem em outros momentos históricos. De certa forma, isso acaba por reforçar o de imaginário que as mulheres não são protagonistas na construção da sociedade, e sim coadjuvantes.

Portanto, podemos observar que ainda há muito que caminhar para que os museus contribuam efetivamente com a luta feminista. Mesmo que alguns estejam preocupados em abordar as mulheres em seus discursos, ainda precisam escuta-lás, só assim poderão refletir e provocar acerca dos feminismos e contribuir para uma sociedade menos machista, racista e classista. Além disso, podemos observar que nestes discursos as questões relacionadas às interseccionalidades estão distantes das práticas museológicas, tendo em vista que este recorte acerca do gênero, classe e raça pouco se vê efetivado nos museus. Percebe-se, muitas vezes, abordagens de assuntos relacionados às mulheres na qualidade de ser universal, como se a agenda feminista se pautasse apenas nos interesses de uma minoria.

## Referências

Audebert, A., Wichers, C., & Queiroz, M. 2019. Interfaces críticas entre Museologia, museus e gênero. *Interfaces críticas entre Museologia, museus e gênero. Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios.* p. 96-110.

Curiel, O. 2009. Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde America Latina y el Caribe. *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista realizado en Buenos Aires.* p. 1-8.

Curiel, O. 2015. La descolonización desde una propuesta feminista crítica. *Associació per la cooperació amb el Sud,* p. 11-25.

Cury, M. C. 2019. Museologia, comunicação e mediações: curadoria, públicos e participações ativas e efetivas. *Interfaces críticas entre Museologia, museus e gênero. Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios.* p. 8-22.

Lugones, M. 2012. Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. *Pensando los feminismos en Bolivia Serie Foros 2.* p. 129-140.

Lugones, M. 2014. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas,* 22, p. 935-952.

Richardson, R. 1999. *Pesquisa social: métodos e técnicas.* Atlas, 3 (ed). 1999.

Silva, J. 2016. Mulheres negras e a discussão de gênero na construção das narrativas nos museus de Salvador. *Revista Mosaico,* 9, p. 178-188.

## Notas

---

<sup>i</sup> Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido no segundo semestre de 2019 no Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas. SCHMALFUSS, Cristina Medeiros. A representação feminina nos museus brasileiros: a Museologia sob o crivo feminista. Orientador: Daniel Maurício Viana de Souza. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

<sup>ii</sup> “[...] evidencia uma relação saber-poder e tem a ver com o nascimento do sistema mundo moderno e o momento que a Europa se constitui como domínio sobre o resto do mundo.”

<sup>iii</sup> “[...] distinção sexual moderna/capitalista/colonial não é biológica, mas política.”

## **MUSEOLOGÍA DE PUEBLOS INDÍGENAS. UN ENFOQUE DE DERECHOS**

**Mauricio Vanheusden <sup>1</sup>**

### **Introducción**

En Guatemala, el 44 % de la población se identifica como indígena (INE, 2019), pero los espacios de poder han estado, desde la independencia, bajo control de las elites agroindustriales criollas y los militares. Estas élites sostienen un Estado monocultural euro centrista, que glorifica todo lo que ha venido de España, a costa de los derechos fundamentales de los pueblos originarios. La identidad propia de los pueblos indígenas ha sido considerada un obstáculo para el desarrollo, por lo cual el Estado Guatemalteco ha promovido un enfoque de integración y asimilación cultural, incorporando la población indígena a la economía y cultura nacional, pero a costo de su propia identidad cultural. Fue hasta los Acuerdos de Paz que el Estado Guatemalteco reconoció la identidad y los derechos del Pueblo Xinka (AIDPI, 1995).

El reconocimiento de la identidad y los derechos políticos, sociales, económicos y culturales del Pueblo Xinka ha sido el fruto de la lucha incansable de las organizaciones Xinkas por sus derechos. El Museo Xinka es un museo comunitario del Pueblo Xinka que ha llevado la lucha por los derechos del pueblo indígena Xinka hacia el ámbito museológico. Desde sus orígenes, los museos de Guatemala han tenido como propósito promover la cultura nacional guatemalteca, en detrimento del derecho de los propios pueblos originarios de ser los guardianes legítimos de su propio patrimonio cultural y natural. Sin embargo, cada vez más comunidades indígenas disputan el derecho sobre la salvaguardia de su patrimonio (Colom, 2020). Este trabajo exhorta que la definición de museos del ICOM supere los fines de educación, estudio y recreo, para establecer como finalidad de los museos implementar una museología basado en derechos humanos que incluye el derecho de los pueblos indígenas sobre su patrimonio cultural y natural.

### **El Museo Xinka, un museo comunitario del Pueblo Xinka**

Muchos museos locales forman parte de programas de desarrollo urbanístico (Siebel & Asencio, 2012) o son impulsados por gobiernos locales para la construcción de un museo y convertirlo en *icono* de la ciudad (Falcón Meraz, 2012), comprometiendo cada vez más el dilema si el museo es contenedor o contenido y dando cada vez más importancia al edificio en sí (Campos & Olivera, 2016). En la sombra de los proyectos museológicos locales ostentosos están surgiendo, desde principios del siglo, museos pequeños que resaltan el patrimonio local o el *genius loci*, usando muchas veces materiales de construcción tradicionales, para crear una simbiosis entre arquitectura y colección, insertada en la ruta turística local (Tardits, 1997). Estos proyectos comunitarios participativos priorizan las relaciones de la comunidad con su territorio y su patrimonio, dejando de lado el enfoque tradicional que antepone el público, el edificio y la colección (Aleman, 2011). Los museos comunitarios de pueblos indígenas en México son considerados una herramienta para que la comunidad afirme la posesión física y simbólica de su patrimonio, a través de sus propias formas de organización y responden a necesidades y derechos de la comunidad (Morales & Camarena, 2009:15-18).

---

<sup>1</sup> Museo Xinka, Guatemala. elrecuerdo@gmail.com

El Museo Xinka es un museo comunitario: su ubicación geográfica es local y se preocupa por facilitar acceso a la vecindad. El Museo Xinka está ubicado en el centro del territorio Xinka en un edificio histórico que estaba en abandono y fue restaurado por una cooperativa Xinka con el fin de proteger el patrimonio Xinka, preservar la memoria colectiva y afianzar la identidad Xinka. El Museo se inserta en la *nueva museología* que promueve conciencia y accesibilidad, participación e inclusión social (Vergo, 1989). El autor concuerda con el curador afroamericano Gaither (1992) que los museos tienen la obligación, como instituciones educativas y sociales que son, de “participar y contribuir a la restauración de la integridad en las comunidades del país y aumentar la comprensión dentro y entre los grupos culturales”. La misión del Museo Xinka es *construir ciudadanía Xinka*, por lo cual se lleva la acción del museo al campo de los derechos de Pueblos Indígenas (Logan, 2012), (Beaman, 2016), (Bloemraad, 2015).

### **Derecho a la pluriculturalidad**

La Constitución guatemalteca reconoce el derecho a la cultura<sup>2</sup> como un *bien jurídico titulado*, lo que permite a la persona o colectividad guatemalteca denunciar cualquier atropello a su derecho cultural como una violación de sus derechos humanos (Yrigoyen, 2011). El derecho a la pluriculturalidad consiste en el derecho que tiene cada guatemalteco en definir si se considera Maya, Xinka, Garífuna o Ladino de acuerdo con su propias costumbres y tradiciones y la obligación del Estado por incorporar el cumplimiento de este derecho en la gestión pública. Asimismo, faculta al propio Pueblo Xinka determinar los elementos externos que adopta su cultura (por ejemplo, el uso del teléfono, carro, música ranchera y otros) y respetar los elementos identitarios propios que deben evolucionar para satisfacer sus necesidades y sus derechos humanos (por ejemplo, mejores técnicas para cultivo de maíz, alfarería, etc.).

El Museo Xinka promueve la Educación Intercultural Xinka, respetando el hecho que en el territorio Xinka conviven personas de diferente origen cultural, pero rompiendo el paradigma que las culturas indígenas sean subordinadas a la cultura nacional mestiza (Velásquez, 2008). De esta manera el museo enfrenta las raíces de la discriminación racial en Guatemala que iniciaron durante la colonia con la introducción del término *mestizo* para denominar a la mezcla de población “blanca” y amerindia. De alguna forma, los términos “mestizo” y “no indígena” son la negación de la identidad cultural propia, contrario a la identificación como Ladino, Maya, Xinka o Garífuna, que se refieren al origen étnico. A nivel continental, sucede algo similar con las personas que se identifican como “latino”, que se derive del término “latinoamericano”, siendo en su mayoría personas que no se consideran indígenas, hablan español o portugués, y se identifican con una supuesta modernidad que utiliza atributos indígenas como adorno social y mercantil, pero no comparten la lucha de los pueblos indígenas por su idioma, su cultura y menos aún por su territorio.

### **Derecho al multilingüismo**

La Ley de Idiomas Nacionales promueve y respeta los idiomas de los pueblos Mayas, Garífuna y Xinka<sup>3</sup>. La pérdida de los idiomas nativos tiene un impacto negativo sobre la identidad cultural de las personas, por lo cual el Museo Xinka introduce en todos sus espacios palabras Xinkas para conectar el idioma y la cultura. El programa educativo del Museo está dirigido a docentes para introducir el idioma Xinka como segundo idioma en todas las escuelas del territorio (COPXIG, 2013). Al valorar el idioma nativo se

---

<sup>2</sup> Artículo 57 de la constitución de la república de Guatemala (1985).

<sup>3</sup> Artículo 1. Ley de idiomas nacionales (Decreto 19-2003).

permite decolonizar la mente y abordar la cosmovisión y los valores Xinkas utilizando materiales elaborados por los propios integrantes del Pueblo Xinka.

### **Derecho a la pluralidad jurídica**

La pluralidad jurídica significa la existencia simultánea del sistema de justicia ordinaria del Estado y el sistema de justicia indígena, también llamado el derecho consuetudinario. Desde sus orígenes, los pueblos indígenas de Guatemala tenían sus propios mecanismos de resolución de conflictos de la justicia, tales como la mediación y conciliación, el castigo y el destierro. Las comunidades indígenas Xinkas tienen sus propios estatutos que establecen los fines y objetivos de la comunidad, los deberes y obligaciones de los miembros y condueños, las disposiciones sobre acceso a tierra, su traspaso, herencia y los casos en los cuales hay que recurrir a los tribunales de justicia (Dary, 2010). El Museo Xinka promueve el derecho jurídico del Pueblo Xinka sobre su patrimonio natural y el reconocimiento y uso de sus sitios sagrados.

### **Derecho al patrimonio cultural**

La Constitución eleva la protección de objetos culturales al nivel de bienes jurídicos titulados, considerando que “los objetos que forman parte del patrimonio cultural generan identidad cultural, por la significación de sus valores socioculturales, y su salvaguardia constituye un derecho humano y una obligación del Estado”. Al observar el abandono y destrucción de la mayoría de los sitios arqueológicos del país, se puede deducir que el Estado no ha sido un buen guardián de su patrimonio. Las comunidades Xinkas han sufrido a lo largo de los siglos la destrucción de su patrimonio por motivos religiosos y económicos en el caso de las fincas agroexportadoras. También han experimentado la sustracción de sus bienes culturales por compradores externos y por el Estado que ha llevado sus objetos arqueológicos al Museo Nacional de Arqueología y Etnología, para su resguardo. El Museo Xinka se adhiere a la figura de *depositario de bienes culturales* por lo que ha iniciado el trámite de registro de su colección en la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural para proteger los bienes culturales de la región, en el propio territorio.

### **Derecho a la Cultura Xinka**

La esencia de la cultura Xinka reside en su territorio y la vida de sus recursos naturales. Para apreciar mejor el patrimonio Xinka es necesario descolonizar la mente, y observar los valores y recursos culturales del Pueblo Xinka desde una perspectiva de Cultura Mesoamericana, que da valor sagrado al territorio, a la tierra y el barro del cual fue creado el ser humano, que agradece por el trabajo y los alimentos, productos del cultivo del maíz, y que mantiene fuerte la organización social que vela el bien colectivo de los recursos naturales.

### **Conclusión.**

Al promover los derechos del Pueblo Xinka, el Museo Xinka fortalece la diversidad cultural y la inclusión. Los programas educativos del Museo respetan la identidad cultural de cada individuo, pero rompen con la subordinación de las culturas originarias a la cultura nacional. Más allá de los fines de educación, estudio y recreo, el Museo Xinka está construyendo ciudadanía cultural, dando uso, significado y protección

al Patrimonio Cultural y Natural del Pueblo Xinka y contribuyendo en la construcción de un Estado Plurinacional con pleno derecho de sus Pueblos indígenas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AIDPI. (1995). *Gobierno - URNG. Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas*. México: Acuerdos de Paz.
- Alemán, A. (2011). Los museos comunitarios participativos. Una aproximación a la nueva museología. *Cultura*, 113-125.
- Beaman, J. (2016). Citizenship as cultural: Towards a theory of cultural citizenship. *Sociology Compass* 2016, 10, 849–857.
- Bloemraad, I. (2015). Theorizing and Analyzing Citizenship in Multicultural Societies. *The Sociological Quarterly*, 56, 591–606.
- Campos, I., & Olivera M. (2016). Arquitectura, concepto y tipología: la transformación del museo como contenedor del patrimonio. Casos de estudio: Museo de Arte Italiano y Museo de Arte de Lima. *Revista de Arquitectura de la Universidad de Lima*, 67-97.
- Colom, A. (2020, August 31) *So long, Indiana Jones, or who owns "El Mirador"?* World Council of Anthropological Associations. Platypus. El blog CASTAC. Recuperado de <http://blog.castac.org/2020/08/so-long-indiana-jones-or-who-owns-el-mirador/>
- COPXIG. (2013). *Ruta de abordaje de la educación bilingüe intercultural xinka*. Chiquimulilla: Cholsamaj.
- Dary, C. (2010). *Unidos por nuestro territorio: identidad y organización social en Santa María Xalapán*. Guatemala: Editorial universitaria.
- Falcón Meraz, J. (2012). La arquitectura del museo: testigo y evidencia de la época. *arquitecturarevista*, 8(2), p. 135-147.
- Gaither, E. (1992). "Hey! That's mine". Thoughts on Pluralism and American Museums. En G.A. (Ed.), *Reinventing the Museum*. Oxford, UK: Altamira Press.
- Hale, C. (2002). Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala. (C. U. Press, Ed.) *Journal of Latin American Studies*. 34., 485-524.
- INE. (2019). *XII Censo Nacional de Población*. Guatemala: Instituto Nacional de Estadística.
- Logan, W. (2012). Cultural diversity, cultural heritage and human rights: towards heritage management as a human rights-based cultural practice. *International Journal of Heritage Studies*, 18(3), 231-244.
- Morales, T. & Camarena, C. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. La Paz: Artes Graficas Sagitario .
- Siebel, R. & Asencio M. (2012). La arquitectura como clave entre el museo y el público: *Series Iberoamericanas de Museología*, 135-149.
- Tardits, M. (1997). The local-community museum: an architectural challenge. (UNESCO, Ed.) *Museum International*, 49(4).
- Velásquez Nimatuj, I. (2008). El multiculturalismo neoliberal y los pueblos indígenas en Guatemala. El futuro de Guatemala como sociedad multiétnica. En B. Santiago., *Multiculturalismo y futuro en Guatemala* (pág. 280). Guatemala: Flacso/Oxfam.
- Vergo, P. (. (1989). *The New Museology*. London: Reaktion Books.
- Yrigoyen, F. R. (2011). El horizonte del constitucionalismo pluralista: del multiculturalismo a la descolonización. En C. Rodríguez Garavito, *El derecho*

*en América Latina: Un mapa para el pensamiento jurídico en el siglo XXI* (pág. 432). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores S.A.

## **HABITAR EL MUSEO HABITAR LA CIUDAD: PROYECTO DE CURADURÍA COLABORATIVA CON ADULTOS MAYORES EN EL MUSEO DE LA CIUDAD**

**Paulina Vega & Carolina Navas Guzmán<sup>1</sup>**

El Museo de la Ciudad (MDC) de Quito, Ecuador es un espacio cultural creado hace 22 años, en las instalaciones restauradas del antiguo Hospital San Juan de Dios, una casa de salud que atendió por 409 años ininterrumpidos. En su nacimiento se concibió como un museo dedicado a la vida cotidiana de la ciudad, desde los enfoques de la memoria, historia y habitantes invisibilizados de la historia tradicional. En su exhibición permanente aborda la historia de Quito desde esta perspectiva.

Desde hace varios años el museo ha estado discutiendo los planteamientos teóricos y enfoques de la museología, que sustentan la ejecución de proyectos, exposiciones y gestión del museo. Esta reflexión ha sido compleja en algunos momentos, principalmente por el desequilibrio en la visión que autoridades del sector cultural mantienen sobre los museos, que en muchos casos corresponde al modelo de museo clásico: coleccionista, elitista y contemplativo. Con distintos proyectos, avances y retrocesos, la institución ha hecho una revisión de su enfoque educativo, se ha construido un trabajo con comunidades y ha puesto en discusión la figura de la curaduría.

Tradicionalmente en los museos ecuatorianos de historia, la curaduría ha estado a cargo de historiadores o antropólogos; expertos que crean los discursos de los proyectos museológicos sin que exista trabajo colaborativo con los equipos educativos o de comunicación y peor aún con las comunidades que forman parte de los contextos cercanos al museo. De esta manera se concibieron las exhibiciones temporales en el MDC.

Con el tiempo y a través de un proceso a largo plazo, se inició con el giro educativo en el museo. Se creó el área de servicios educativos, se reemplazó la guía por la de mediación educativa y como se indicó, se implementó el área de Mediación Comunitaria, que lleva trabajando diez años. Actualmente, el área educativa se denomina Museología Educativa. En su concepción privilegia la participación de la educación en la curaduría, aunque en la realidad este ha sido un camino difícil de atravesar, sobre todo, por la reticencia que los curadores externos, o del equipo del museo, han demostrado frente al cuestionamiento de la voz única e indiscutible del curador o experto.

El museo es una institución colonial implantada en los países sudamericanos, en especial a partir del nacimiento de los estados-nación después de los procesos independentistas. La creación de los museos nacionales respondió a la necesidad de generar en las personas el sentimiento patriótico y de pertenencia, bajo la idea de identidad nacional.

Afortunadamente hoy, los relatos de identidad nacional, cultura única y hegemónica basada en el racismo, machismo y clasismo, se están cuestionando desde diversos sectores sociales, la academia y espacios culturales como los museos.

---

<sup>1</sup> Fundación Museos de la Ciudad, Museo de la Ciudad (Quito, Ecuador).  
casiopaupv@gmail.com; navasguzmancarolina@gmail.com

En la actualidad, el museo sudamericano se está reinventando, analizando todas sus formas de trabajo, las relaciones y posibilidades de creación de la programación museológica desde una mirada descolonizada y quizá más humana, más cercana.

Pensando en nuevas formas de hacer museología, se estableció el proyecto de Memorias del Ayer, como un espacio de relaciones horizontales, basadas en el afecto y valoración de la palabra de los adultos mayores. En su momento, no sabíamos que aquello podría decirse, se enmarcaba en las líneas de la museología social o la museología de los afectos. Solamente estábamos convencidos de que era necesario crear espacios de encuentro, diálogo y sobre todo era importante escuchar a las personas mayores y conocer cómo transcurre su vida en la ciudad de Quito y su relación con el antiguo hospital San Juan de Dios.

Algo que caracteriza este proyecto es el tiempo, son diez años de trabajo a través de distintas acciones dirigidas hacia el grupo; talleres de pintura, expresión corporal, teatro, entre otros. La participación del grupo de adultos mayores siempre ha sido activa, entusiasta, llena de sentido y sobre todo de afectos. Sin embargo, la mayoría de las acciones partían de propuestas casi unidireccionales, es decir, en ocasiones se asumía lo que el grupo quería o necesitaba por parte del museo, sin embargo, en los últimos cinco años la relación fue cambiando. El grupo fue más propositivo en los proyectos dentro del espacio.

En el 2019 iniciamos un proceso distinto, un poco alejado de la expresión corporal y también a la relación directa con el discurso histórico del museo y del Hospital San Juan de Dios. “Habitar el Museo-Habitar la ciudad: proyecto de curaduría colaborativa con adultos mayores” es un proceso de construcción compartida de sentidos, memorias y reflexiones sobre los cambios y permanencias de la ciudad. Donde concebimos al museo como un espacio de denuncia o interpelación de la realidad del adulto mayor. Con este proyecto proponemos un análisis autocrítico de la relación directa de los adultos mayores con el museo y también con la ciudad. Partimos de preguntas incómodas; de qué manera se construye la relación con este grupo y el museo, desde dónde se la realiza y para qué. Además, contemplamos el contexto de los participantes, qué ocurre con la ciudad y los derechos que tienen, cómo se construye la ciudad y si está pensada o no para ellos.

Habitar el museo, implica la relación del adulto mayor con el museo como espacio de construcción de sentidos. Habitar la ciudad, implica la relación del adulto mayor desde el ejercicio al derecho a la ciudad.

El proyecto se ha afianzado con base en los enfoques de la museología crítica, que considera que el conocimiento producido y expuesto en los museos está cultural, social, política y económicamente determinado, y por consiguiente refleja un momento específico de la sociedad que lo produce (Navarro & Tsagaraki, 2009)

El proyecto toma forma en un momento en que la institución museo está cuestionando sus metodologías de trabajo, sus formas de creación de conocimiento y su manera de compartirlos. En el proyecto se ponen en discusión la memoria, los relatos de la historia oficial, el conocimiento, los saberes, la metodología de la curaduría y nos permite reflexionar sobre qué se musealiza en nuestros días. La figura de “curaduría colaborativa” se hace más fuerte en este ejercicio de reflexión y acción, en donde se busca que la voz que direcciona las acciones no solamente sea del museo sino, refleje los sentires y necesidades del grupo.

El fin del proyecto es construir relatos audiovisuales con el grupo, desde sus propios intereses y necesidades. Estos relatos están centrados en lo que ocurre en el museo

como espacio y la relación que han experimentado durante la vinculación, de qué manera el museo es un aporte para sus vidas y cómo se realiza este proceso. También, los relatos se construyen en torno a su relación con la ciudad en su senectud, es decir, cómo los cambios de la ciudad afectan la vida de este grupo considerando cuestiones de movilidad, relaciones interpersonales y relación con las calles, plazas, parques que en su niñez y adolescencia eran escenarios de su cotidianidad.

Para lograr estas acciones sostenemos reuniones semanales, antes del contexto pandemia, de dos horas y media. El grupo acudía al museo y realizamos salidas y visitas a diferentes espacios, se realizaron talleres para que se conociera el trabajo de las diferentes áreas del museo. También conocimos otros espacios culturales y mantuvimos charlas con distintos profesionales del mundo de los museos. Visitamos parques, plazas y calles para conocer el cotidiano tránsito de los adultos mayores, cada participante nos habló de un lugar y de su relación con el mismo y los cambios y dificultades que experimentan ahora.

Este material fue registrado en audio y video, se realizaron relatos, mapeos y grabaciones de las diferentes sesiones. Ellas se encargaron de realizar algunas fotos y textos. Esto se realizó con el acompañamiento del equipo del museo y en conjunto lograr un proyecto que ponga en discusión la realidad del adulto mayor. En el contexto de pandemia, las reuniones continúan una vez por semana, continuamos con el proceso de construcción de una exposición virtual que permita un espacio para la reflexión sobre la situación del adulto mayor, esto ampliado a otros lugares del continente.

Como líneas conceptuales de este ejercicio de colaboración también están presentes el derecho a la ciudad y la perspectiva de género, considerando estas líneas como guías para una articulación de las ideas y de las acciones realizadas a lo largo del proyecto. Consideramos que dentro de las nuevas prácticas museológicas y líneas conceptuales es necesario pensar proyectos que trasciendan al espacio y posicionen una inquietud y un tema de reflexión ciudadana. En este caso, la realidad de los adultos mayores y sus relaciones personales, familiares sociales, su condición de mujeres, ya que la mayoría son mujeres, dentro de la ciudad y los espacios culturales.

Habitar el museo, habitar la ciudad no es solamente un proyecto que experimenta con nuevas formas de curaduría expositiva, es un espacio de contención, de apoyo y de relaciones amistosas y afectivas. Los encuentros semanales, el compartir, las charlas, salidas y las conversaciones no solamente han creado lazos afectivos entre los adultos mayores, sino también con el personal del museo. Pensar que los afectos también tienen su espacio en el museo, es sin duda la mejor forma de darle al espacio un nuevo sentido, que ancla lo museal con la vida, con lo cotidiano. Aquí toman sentido las palabras del museólogo Mario De Souza Chagas (2017), quien dice que la museología que no sirve para la vida, no sirve para nada.

#### **Referencias:**

Navarro, O. Tsagaraki, C. (2020, 19 de septiembre). Museos en la crisis una visión desde la museología crítica. Disponible en: <file:///C:/Users/Carolina/AppData/Local/Temp/15388.pdf>

Chagas, De Souza M., (2020, 19 de septiembre). La museología que no sirve para la vida no sirve para nada. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/la-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada>

## **DESLOCAMENTOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL MUSEALIZADO**

**Janaína Xavier, Sergio Henrique Santos e Sarah Sena<sup>1</sup>**

Desde a gênese dos museus que se observa a tendência pelo modelo enciclopédico de formação de coleções. Esse padrão se tornou ainda mais evidente durante a constituição dos Estados Nacionais europeus, onde os modernos museus estabelecidos pela França, Inglaterra e Alemanha, caracterizavam-se pelo desejo de completude, a partir da classificação dos objetos por disciplinas e a organização cronológica e por região, feitas por especialistas (Loureiro, *et al*, 2007; Poulot, 2013). Em 1727, o alemão Caspar F. Neickel escreveu um tratado intitulado *Museografia* que revela o auge do enciclopedismo, a partir da ideia de um museu ideal que reunisse artes, fauna, flora, minerais, fósseis, etc., sendo que muitos desses artefatos seriam provenientes das colônias (Veiga, 2013). Posteriormente, esse interesse resultou, no século XVIII, em um mercado que trasladou coleções inteiras de um país para outro, tornando os museus os principais responsáveis pelos deslocamentos e a desterritorialização dos objetos. Estátuas escavadas dos solos orientais, egípcios, gregos e romanos, obras de arte e objetos eram encomendados, adquiridos e colecionados, como se observa na formação de dois dos maiores museus do mundo – o Museu Britânico e o Louvre. Outra forma de adquirir acervos foram as apropriações ilícitas em períodos de guerra, repatriando obras primas como forma de comemoração dos vencedores, sob a justificativa de contar a história. O sucesso da museografia universal francesa, apresentando obras primas, sob a alegação de protegê-las do vandalismo, segundo Poulot (2011, p. 19), foi visto pelos republicanos como algo que “legitimava todos os confiscos”. Também entre os países, inclusive na América Latina, foram inaugurados os museus nacionais que carregavam a missão de abarcar a arte e a história da nação, reunindo itens de todas as regiões. A partir da década de 1970, nota-se, porém uma crítica e o esgotamento desse modelo enciclopédico, sendo os museus que o adotaram identificados pelos especialistas como “túmulos” ou “templos”, onde prevalece o acúmulo de riquezas intelectuais e a sacralização dos objetos, que muitas vezes perderam seu sentido e legitimidade. Esses museus buscaram não apenas representar a história de seu contexto, mas também a memória diversa, com aspirações cosmopolitas de narrar a história desde suas origens até a atualidade, anseio esse que tem se mostrado cada vez mais impossível, inviável e infrutífero, gerando a chamada “crise da acumulação” (Harrison, 2013). Essas instituições centralizadoras também exigem uma infraestrutura de gestão museológica complexa e onerosa e oferecem ao público exposições exaustivas que demandam dos visitantes locomover-se para os grandes centros e esforços desconfortáveis que afastam boa parte das pessoas e os tornam enfadonhos e elitizados. Contudo, esse legado europeu de instituições com pretensões totalizadoras não têm renunciado a sua ambição da exaustividade e, na contemporaneidade, os grandes museus ainda trazem heranças desses arquétipos antigos (Poulot, 2013). Seguindo esse padrão, também temos os grandes centros com museus que reúnem os acervos do seu entorno, privando as pequenas cidades de seus bens representativos. Em geral, essas instituições se defendem sob o argumento de que possuem melhor capacidade de preservar esses bens, que de outra forma estariam condenados ao desaparecimento. Ao serem

---

<sup>1</sup> Centro Universitário Adventista de São Paulo. [janaina.xavier@unasp.edu.br](mailto:janaina.xavier@unasp.edu.br)

observados, percebe-se que esses museus ao optar por coleções generalistas, e em muitos casos, com leituras hierarquizadas e eurocêntricas que necessitam longos processos de revisão, resultam em uma relação mais distante com o público e sujeita a promoção dos chamados fetichismos. Incapazes de representar adequadamente as minorias em seus acervos e serem mais inclusivos, os museus nacionais, por exemplo, acabam por se tornar um recorte problemático dos diversos grupos sociais. Para a pesquisadora alemã Majewska-Gude (2017) as formas de democratização dos museus, defendidas pelos adeptos da chamada Nova Museologia, fazem parte de uma crítica ao etnocentrismo e ao eurocentrismo do museu. Atualmente conexões translocais estão mudando as visões de centro e periferia, onde os museus se tornam agentes de pesquisa e educação a partir do engajamento ativo e a participação das comunidades em eventos e programas realizados em contextos locais, fornecendo contranarrativas regionais à versão universal, imperialista e colonialista da história. Essas ações atenuam o perigo de uma única história e permitem a articulação de outras vozes. A recente conferência *The Idea of the Global Museum* (2016), organizada pelo Museu de Arte Moderna *Hamburger Bahnhof*, em Berlim, chegou à conclusão de que é preciso examinar atentamente a situação local do museu e revitalizar seu papel social: “É nas margens que a exploração das diferentes possibilidades e ideias para um modelo crítico do museu global assume a forma mais diversificada” (Majewska-Gude, 2017, s. p.). No contexto da América Latina, a Mesa Redonda de Santiago, no Chile (1972), realizada sob os auspícios da corrente da Nova Museologia defendeu a abertura dos “museus da cidade”, tanto no meio urbano quanto no meio rural. Esses equipamentos culturais devem se voltar para as problemáticas locais produzindo pesquisas e exposições, oportunizando o acesso às coleções, estreitando a comunicação entre os objetos e o visitante. Tais museus se volveriam para a problematização da realidade latino americana em seus aspectos sociais, econômicos e políticos. Segundo a carta produzida no evento, essa articulação de museus locais e regionais ajudaria também a impedir a evasão do patrimônio para fora da América Latina. A Declaração de Caracas (1992), por sua vez, recomendou a criação de legislações que garantissem, entre outras, a dispersão do patrimônio cultural, promovendo uma relação mais significativa dos bens com a comunidade. O documento aconselhou também uma revisão do modelo tradicional de museu em função de uma perspectiva de atuação museológica direcionada para o entorno da instituição, ou seja, os museus deveriam ser mais atentos aos cuidados com o patrimônio da sua realidade próxima e imediata. Finalmente, destacamos o terceiro documento das Américas redigido durante a 16ª Assembleia Geral do ICOMOS, em Quebec, 2008. A Declaração de Quebec defendeu a preservação do “*spiritu loci*” entendido como sendo os valores intangíveis (memórias, narrativas, valores, saberes, etc.) que não devem ser separados dos elementos tangíveis (objetos, artefatos, documentos, etc.), a fim de que o “espírito do lugar” seja mantido vivo e em permanente reconstrução, junto as suas culturas de origem. O documento alertou ainda para a fragilidade dos grupos minoritários, passíveis de sofrer apropriações indevidas dos seus patrimônios, e para a maior competência das comunidades locais na compreensão e salvaguarda do espírito do lugar. Conquanto não seja o caso de pensar no fechamento desses museus de modelo enciclopédico ou centralizadores, que fazem parte inclusive de uma visão do colecionismo no passado, importa pensar novos modelos e formas de preservar a história e a memória, mas também é possível revisar processos e refletir na possibilidade de mobilidade do patrimônio cultural musealizado, a partir dos desafios e implicações para a realidade atual.

**Referências:**

HARRISON, R. (2013). *Forgetting to Remember, Remembering to Forget: Late Modern Heritage Practices, Sustainability and the 'Crisis' of the Accumulation of the Past*. **International Journal of Heritage Studies**, n. 19, p. 579 – 595, 2013.

LOUREIRO, M. L. N. M.; FURTADO, J. L.; SILVA, S. D. (2007). Dos livros às coisas: museus, coleções e representação do conhecimento científico. In: **Anais do VIII encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, ENACIB, Salvador.

MAJEWSKA-GÜDE, K. (2017). A ideia do Museu Global. **Artmargins-online**. Disponível em <<https://artmargins.com/the-idea-of-the-global-museum> >

POULOT, D. (2013). **Museus e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica.

POULOT, D. (2011). O modelo republicano de museu e sua tradição. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). **Inovações, coleções, museus**. Belo Horizonte: Autêntica.

VEIGA, A. C. R. (2013). **Gestão de projetos de museus e exposições**. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.